

Avant-lire : de l'intérêt d'un sujet censuré

« *Le sort de l'artiste est de rester incompris*¹ »

V. Kandinsky, *Ergänzung*, 1912

Comment choisit-on un sujet ou est-ce « le sujet qui vous choisit » ?
C'est ainsi que mon ami Jean-Louis Baudry, écrivain avisé et subtil, commentait il y a peu de temps mon questionnement quant au bien-fondé du travail ici entrepris. Jeune étudiant en histoire de l'art à l'Université de Varsovie, j'ai reçu en 1962 de mon professeur Juliusz Starzyński un sujet de thèse lié aux origines de l'art abstrait. Ce professeur me proposait d'étudier l'œuvre du peintre et compositeur lituanien Mikalojus Čiurlionis (1875-1911) dont les activités s'étendaient de Vilnius et Varsovie à Saint-Petersbourg, capitale culturelle où, immédiatement après la mort de l'artiste, son œuvre reçut un accueil enthousiaste auprès de certains symbolistes russes. Au début des années 1960, la création de Čiurlionis intriguait en Occident les historiens de l'art moderne, lancés de façon haletante à la découverte du « premier abstrait ». Ce sujet me fut proposé entre autres, sinon surtout, en raison des études musicales que je poursuivais parallèlement à celles d'histoire de l'art². Le chemin compliqué de mon émigration en France et les études que j'ai poursuivies à Paris allaient me conduire à élargir les rapports de l'art abstrait avec la musique (Delaunay, Kupka, Picabia) et surtout me diriger sans tarder vers l'œuvre de Kandinsky qui me passionna au cours des années 1960. C'est

¹ V. Kandinsky, *Ergänzung* (Complément/Explication), texte de la fin de l'année 1912, in catalogue *Kandinsky*, Munich, le 1^{er} janvier 1913.

² Ce travail devait servir à l'obtention du *Magisterium* (thèse de maîtrise) qu'en raison des circonstances liées

à une émigration plutôt dramatique et surtout à cause de mon statut de « réfugié politique » je n'ai pas pu soutenir. J'ai publié ce travail en langue polonaise à Paris en 1967 (cf. Nakov, *Mikolaj Čiurlionis*, in *Kultura*, Paris juin-juillet 1967, p. 26-51).

à l'attrait de ce sujet que je dois d'avoir appris la langue allemande et de m'être immergé plus audacieusement dans l'histoire de l'art moderne, telle que pratiquée outre-Rhin, où j'ai travaillé par la suite pendant plusieurs années.

Nonobstant quelques brèves publications³ et un rapport amical avec Nina Kandinsky qui me témoigna une véritable sympathie, l'œuvre de Kandinsky restait pour moi un sujet « en attente », un sujet d'autant plus « souterrain » que les détours que je faisais en raison de la difficile lecture des formes de l'époque « géniale » (*dixit* Grohmann) se superposaient tels des cercles gravitant autour de quelque « non-dit » énigmatique et hautement symbolique. Il y a trois ans se présenta finalement l'occasion d'y revenir. Au début de l'été 2011, je fus sollicité pour m'occuper d'une petite section Kandinsky qui prenait place à l'intérieur d'une exposition expressionniste, entreprise hétéroclite à laquelle j'ai apporté un concours quelque peu improvisé, vu les délais plus que courts qu'imposait sa date d'ouverture. Ce fut néanmoins l'occasion de me plonger dans les débuts de l'abstraction kandinskienne, tentation à laquelle je ne pus résister.

Une vingtaine d'années plus tôt, j'avais eu la chance de pouvoir me rendre à la première rétrospective soviétique de Kandinsky, quarante-cinq ans après la mort de l'artiste. Cet événement que je qualifierais de « résurrection russe » de l'œuvre kandinskienne eut lieu à Moscou au début du printemps 1989⁴. Cette

³ Voir ma bibliographie sur le site Internet www.andrei-nakov.org, mes articles sur Kandinsky figurent aux dates suivantes : 1968, 1969, 1997, 2008, 2011. Manque à cette liste la traduction du manuscrit *Violette* que j'ai réalisée en 1968 à la demande de Nina Kandinsky pour l'édition des *Écrits complets* de Kandinsky aux éditions Denoël, Paris.

⁴ *Kandinsky, 1866-1944*, exposition présentée par la Galerie Tretiakov à Moscou à partir du 28 avril 1989. La même exposition fut reprise avec quelques modifications par la Schirn Kunsthalle de Francfort du 18 juin au 20 août 1989. Cf. le catalogue *Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive*.



2. Carton d'invitation pour l'exposition *Kandinsky*, Moscou, avril 1989.
Document : archives de l'auteur

rétrospective encore « soviétique » fut la plus extraordinaire exposition de Kandinsky qu'il m'ait été donné à voir. Je fus alors impressionné en premier lieu par la confrontation des majestueuses *Compositions 6* et *7*⁵, reléguées en 1939 à la Galerie Tretyakov de Moscou et au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, et que, de ce fait, notre génération « post-kandinskienne » n'avait jamais pu voir présentées côte à côte. En 1989 on pouvait aussi admirer pour la première fois un grand nombre de peintures disséminées dans différents musées provinciaux, difficilement accessibles donc pratiquement jamais exposées. Pour notre génération, certaines de ces peintures étaient de ce fait portées pour la première fois à la lumière du jour. Parmi elles figurait ainsi la première composition abstraite de Kandinsky, le *Tableau avec cercle* de 1911⁶, œuvre connue depuis peu grâce à une photographie⁷, mais que pendant plus d'un demi-siècle l'on croyait perdue. Disparue en 1939 des dépôts moscovites à la suite de la fermeture définitive du nouveau Musée – moscovite – d'Art Occidental, cette peinture avait pourtant bien survécu dans les réserves du Musée des Beaux-Arts de Tbilissi, en Géorgie, pays qui en 1989 faisait encore partie de l'Union soviétique, mais qui, en 1991, deviendra indépendant. Par la suite, j'ai eu une seule fois l'occasion de revoir ce tableau, œuvre historique qui marque de façon indéniable une césure dans l'épopée de l'art occidental, ce lors de la très belle rétrospective organisée en 2008 par les trois grands depositaires occidentaux de la création picturale de Kandinsky : le Lenbachhaus de Munich, le Musée national d'Art moderne de Paris et le Solomon R. Guggenheim Museum de New York.

À mon grand étonnement, cette œuvre, à mon avis capitale dans l'histoire des images de la civilisation occidentale, ne

figurait pas en 2006 dans la rétrospective de l'artiste à la Tate Gallery de Londres, exposition présentée pourtant sous le titre *The Path to Abstraction* (La voie vers l'abstraction). Face à ce manquement magistral, car l'œuvre ne fut même pas mentionnée dans le catalogue, on ne doit pas s'étonner que cette peinture n'ait pas figuré dans d'autres rétrospectives de l'artiste. Plus surprenante à mes yeux fut l'interprétation de cette œuvre, également absente d'une autre version de l'exposition de la Tate (celle-ci eut lieu au Kunstmuseum de Bâle). Commenté « en passant » dans le catalogue de Bâle, *Tableau avec cercle* fut qualifié avec une pointe de mépris d'œuvre « sans intérêt » ; un « accident » qui de surcroît aurait été « sans

⁵ Comme en témoignent les catalogues de l'époque (cf. *Herbstsalon* de la galerie Der Sturm, Berlin septembre 1913 et surtout celui de l'importante rétrospective personnelle de l'artiste du début de l'année 1914 cf. *Kandinsky-Kollektiv-Ausstellung*, Kreis der Kunst, Cologne du 30 janvier au 15 février 1914) dès le moment de leurs premières présentations, Kandinsky numérotait ses *Compositions* en toute simplicité, c'est-à-dire avec des chiffres arabes. Il faisait de même pour ses *Improvisations* et ce fut cette pratique que l'on constatera dans les catalogues russes produits après 1914. Après son départ en décembre 1921, il continua de même en Allemagne (cf. le catalogue de l'exposition « anniversaire » : *Jubiläumsausstellung zum 60.Geburtstage*, Dresde, Iéna, Berlin, 1926). Ainsi, contrairement à l'usage établi et surtout par souci de fidélité historique, j'ai repris cette pratique, d'origine, dans le présent ouvrage. L'utilisation des

chiffres romains qui apparaît bien plus tard dénote, à mon avis, une coloration esthétique, interprétation qui attribue aux *Compositions*, œuvres éminemment narratives, un statut à part, sinon un statut supérieur, dans la création de l'artiste, préoccupé pourtant en priorité par la question de l'abstraction.

⁶ N° 50 du catalogue de Moscou et de celui de Francfort.

⁷ La découverte d'une photographie du tableau fut suivie en 1977 par l'article de Hans K. Roethel et Jean K. Benjamin, *A New Light on Kandinsky's First Abstract Painting*, in *The Burlington Magazine*, vol. 119, n° 896, nov. 1977, p.770 et 772-773. Les informations incluses dans cet article et auxquelles, par la force des circonstances, manquaient les dimensions exactes de l'œuvre de même que la location qui en 1977 n'était toujours pas connue furent reprises telles quelles dans le *Catalogue raisonné* qui parut en 1982.

lendemain⁸ ». L'attention que je consacrais à cette peinture et les recherches qui s'en suivirent devaient me conduire d'étonnements en découvertes, et c'est l'histoire de cette expérience, fort instructive du point de vue des *a priori* esthétiques et surtout conceptuels dans le domaine « moderne », que je voudrais raconter ici.

La révélation de 1989 avait rapidement cédé la place à la routine des commentateurs⁹ qui reprenaient pêle-mêle les approximations de la première publication de Hans-Konrad Roethel (1977), l'auteur du *Catalogue raisonné* qui n'avait pas eu la chance de voir la peinture originale ni de connaître son lieu de conservation. Il ignorait également ses dimensions et se référait aux seuls souvenirs de l'artiste qui, comme on le verra plus loin, et pour cause, étaient loin d'être exacts. Roethel fut, par conséquent, obligé de se contenter de la seule photographie en noir et blanc qui avait miraculeusement survécu aux mains de Vassili Bobrov, l'assistant moscovite de Kandinsky des années précédant son départ pour Berlin.

Ainsi, lorsqu'au début de l'été 2011, je fus invité à m'occuper de la section kandinskienne d'une exposition parisienne dédiée à l'expressionnisme¹⁰, j'ai accepté cette tâche, car depuis 1989 j'attendais l'occasion qui me permettrait d'étudier de près la *première peinture abstraite de l'histoire*, donc d'en voir également le *verso* car, sans cela, on ne pouvait pas avoir la certitude que l'inscription indiquée dans le catalogue soviétique de 1989, sans que soit spécifié qu'elle soit de la main de l'artiste, était bien de Kandinsky. La seule formulation « non objective » que l'on y trouve, formulation qui à l'époque paraissait assez rare pour une œuvre de cet artiste, pouvait susciter une interrogation, sinon un doute justifié, car le terme « non objectif » paraissait plutôt exceptionnel pour un titre qui aurait été porté

par Kandinsky au dos d'une de ses toiles de l'époque de Murnau (1908-1914). Mes recherches consacrées à l'historique de ce terme et surtout à son utilisation dans le contexte allemand de la première abstraction (1910-1914) allaient me faire découvrir une autre réalité, car il s'est avéré que le concept de la non-objectivité (*Gegenstandslosigkeit*) avait bel et bien précédé la vision d'un art « abstrait ». Au cours des années 1912-1913, ce terme avait même, jusqu'à un certain point, dominé le sujet¹¹. Ayant assuré le prêt de ce tableau pour l'exposition, j'ai décidé de lui consacrer mon texte dans le catalogue. Le travail de recherche et d'écriture, accompli avec une certaine précipitation au vu de la date d'ouverture de l'exposition, ne m'a pas épargné d'autres surprises. Ainsi ai-je été obligé de constater qu'à part un bref article de Helena Hahl-Koch¹², article de nature essentiellement factuelle, texte rédigé dans la foulée de la première présentation soviétique de cette peinture, cette œuvre n'avait pas vraiment retenu l'attention des historiens de l'art, pourtant fort nombreux à écrire sur Kandinsky. Il en était de même des circonstances dans lesquelles cette peinture avait

⁸ Cf. cat. exp. *Kandinsky – Malerei 1908 – 1921*, Kunstmuseum Basel, 2006-2007, p. 39. On est pour le moins surpris qu'un siècle après les travaux de Freud la théorie de l'œuvre « accidentelle » puisse fleurir encore dans l'histoire de l'art moderne...

⁹ Voir le commentaire du catalogue parisien (2009, n° 79) qui reprend seules les informations du *Catalogue raisonné* de Roethel et Benjamin (1982) et ne mentionne toujours pas la première exposition de cette peinture à Odessa en 1914.

¹⁰ Cf. Nakov, A., *Le Premier Tableau abstrait de Kandinsky : au-delà des*

légendes, in Expressionismus & Expressionismi Berlin-München 1905-1920. Der Blaue Reiter vs Brücke, catalogue d'exposition, Pinacothèque de Paris, Paris, 2011, p. 45-61.

¹¹ Voir à ce sujet l'étude fondamentale de Klaus Lankheit *Die Frühromantik und die Grundlagen der "gegenstandslosen" Malerei in Neue Heidelberger Jahrbücher*, Heidelberg, 1950, p. 55-90, texte qui semble-t-il est aujourd'hui largement oublié, et à tort.

¹² Cf. Hahl-Fontaine, J., *Kandinskys erster abstraktes Ölbild 1989 wiedergefunden*, in *Kunstchronik*, Munich, n°433, mars 1990, p. 95-103.

été exposée pour la première fois du vivant de l'artiste : les expositions de 1914 (Odessa) et de 1915 (Moscou) sont à ce jour aussi peu commentées par les historiens de l'art que l'est *Tableau avec cercle*. Pourtant, dans l'histoire de l'art moderne et dans celle de l'art abstrait en particulier, cette brève période (1914-1915) fut en Russie un moment de changement capital de mentalités, tournant décisif de notre culture plastique qui reste à comprendre, donc à étudier.

À part quelques passages, à tout dire peu concluants dans un livre¹³ sur Kandinsky que la même Helena Hahl-Koch publia en 1993, trois ans après l'article mentionné plus haut, aucun spécialiste kandinskien, ni autre, ne s'est donné la peine d'analyser cette œuvre et encore moins les circonstances de son éclosion ; lui consacrer une étude digne de l'importance, ne serait-ce qu'historique, qu'elle occupe dans le Panthéon imagier de notre civilisation. Pis encore, on reprenait l'interprétation forcément approximative de Hans-Konrad Roethel¹⁴, auteur certes consciencieux mais qui n'avait pas eu l'occasion d'examiner l'original et était en conséquence obligé d'échafauder des hypothèses, forcément limitées.

« On ne doit jamais croire un théoricien
(historien d'art, critique)¹⁵ »
V. Kandinsky, 1912

L'étude des nombreux documents liés directement ou indirectement à cette peinture, et en particulier aux textes et aux lettres de Kandinsky des années 1930, époque où l'on commença à échafauder les premiers bilans de l'art moderne, m'a fait vite comprendre à quel point la vision de l'évolution de l'art abstrait

de l'artiste, telle qu'envisagée au cours des trois décennies ayant suivi l'avènement de cette première peinture abstraite, était restée cloisonnée dans des stratifications « formalistes », compartiments « de classement » (horrible mot !) rigides et quasi hermétiques, et à quel point cette lecture superficiellement « formelle » de son vocabulaire plastique ne tient pas suffisamment – sinon pas du tout – compte de leur « contenu » (thématique, *dixit* Kandinsky). Cette composante, si importante pour Kandinsky, était restée à ce jour tributaire de certains clichés « mécanistes », a priori basement formalistes qui isolent de façon dogmatique, donc injuste, les périodes « expressionniste » (1908-1920) et « géométrique » (1921-1933) ; à tel point que l'on aurait parfois pu imaginer que l'on ne parlait pas du même artiste. Pour reprendre les reproches que Kandinsky formulait face à une critique d'art inadéquate, on appliquait à sa création de façon quasi mécanique un ensemble de critères hérités du passé, des automatismes « stylistiques » qui étaient inadéquats par rapport à cette création et de ce fait la dénaturaient. « Les théoriciens qui blâment ou louent mon œuvre en partant de l'analyse des formes déjà existantes sont les intermédiaires les plus pernicious et les plus trompeurs, car ils édifient un mur entre l'œuvre et celui qui la regarde naïvement », prévient Kandinsky dans son texte *Sur la question de la forme*, qui figure dans l'anthologie *Le Cavalier bleu* (1912). Et pourtant, comme on le verra plus

¹³ Cf. Hahl-Koch, *Kandinsky*, Marc Vokar Éditeur (Belgique) 1993, p. 181 et suivantes.

¹⁴ Cf. Roethel, *op. cit.* 1977 et Roethel et Benjamin, *Kandinsky. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Premier volume 1900-1915, éditions Karl Flinker, Paris, 1982, n° 405, p. 391. Faute d'avoir pu

localiser le tableau, Roethel donnait des dimensions approximatives et n'avait pas connaissance de l'inscription au verso. Cette inscription apparut seulement dans le catalogue moscovite de 1989.

¹⁵ Cf. *Sur la question de la forme*, in anthologie *Le Cavalier bleu*, 1912, trad. française, *op. cit.*, 1974, p. 159.

loin, entre ces deux périodes il existe une indéniable continuité de concepts, cette lancée esthétique qu'à l'époque on désignait comme « volonté formelle » (*Formwille*) soutenant de façon solidaire toute l'évolution abstraite du peintre, de 1912 à 1944, année de sa mort.

L'étude de la *fortuna critica* de cette œuvre suffirait à elle seule à fournir le canevas d'une saga culturelle qu'illustrerait de façon fort explicite l'histoire tourmentée du siècle qui a suivi la création de cette *première* peinture abstraite (de 1911 à 2011, date de l'exposition expressionniste à Paris). Les vicissitudes de ce *Tableau avec cercle* et de l'interprétation de Kandinsky, roman tissé d'interdits culturels et nationaux, illustreraient parfaitement les revirements d'incompréhension de ce siècle d'injustice socio-culturelle que l'écrivain polonais Czeslaw Miłosz a qualifié à juste titre de « siècle de la cruauté » et que, dans le cas de Kandinsky, l'on serait tenté de désigner de siècle de « rejets culturels », siècle de *censures*. J'évoquerais ici Victor Klemperer, remarquable philologue allemand qui nous a appris¹⁶ à quel point la force de la censure consiste à se cacher dans l'inconscient du langage, à l'intérieur des catégories sémantiques qui nous gouvernent, à quel point les termes que nous utilisons *nous parlent* à notre insu. Le cas de l'interprétation kandinskienne, exemple significatif parmi tant d'autres, nous conduit à prendre conscience combien toute étude stylistique devrait se prémunir avant tout d'un indispensable *nettoyage linguistique*, prophylaxie conceptuelle qui nous aiderait à éviter bien des écueils interprétatifs.

Un dernier élément important qui a également motivé, dans une plus modeste mesure, mon intérêt pour cette œuvre fut le sentiment de malaise qui chez l'artiste entourait au départ le souvenir de sa réalisation, ces oublis répétés de Kandinsky par

rapport à son existence, comme s'il s'agissait d'un enfant illégitime dont on dissimule, et pour cause, l'existence¹⁷. Et l'histoire nous a bien appris à quel point certains de ces enfants illégitimes deviennent des hommes à poigne, des êtres d'exception. Pour moi, il y avait dans le cas de *Tableau avec cercle* un mystère, un secret, secret personnel, secret intime auquel son auteur fut le premier à avoir des difficultés d'accès, et comme il s'agissait d'une œuvre dont la place était indiscutablement exceptionnelle, il me semblait excitant de percer au moins une partie du mystère entourant cette *première* peinture abstraite, aussi bien pour son auteur que pour nous.

Voici les raisons qui m'ont motivé à reprendre la brève étude de 2011, à l'étoffer par une recherche documentaire aussi complète que possible aujourd'hui et à essayer d'expliquer la naissance de cette première œuvre abstraite de Kandinsky. À la fin de mon étude, cet énigmatique *Tableau avec cercle* m'est apparu tel un phare éclairant une grande partie de la création de l'artiste, en attendant de pouvoir le situer dans le contexte plus largement esthétique de l'art occidental dans son ensemble.

J'ai rédigé une première ébauche de cette étude à la fin de l'été 2011. Acculé par des impératifs matériels liés à l'ouverture de l'exposition expressionniste de la Pinacothèque de Paris, à la

¹⁶ Cf. Victor Klemperer, *LTI (Notizbuch eines Philologen)* 1947, trad. française *LTI. La Langue du III^e Reich*, Paris, Albin Michel, 1996. Cet ouvrage auquel Miłosz se réfère de façon explicite précède de peu 1984 de Orwell ; lecture également indispensable pour l'approche de l'art moderne.

¹⁷ Je fus interrogé à ce sujet par Georgi Dimitrov, peintre abstrait bulgare, qui, ayant lu mon article de 2011, m'a écrit au sujet de ce tableau : « Comment Kandinsky a-t-il pu oublier une œuvre de cette importance ? » Je le remercie ici d'avoir de cette façon ravivé, lui aussi, ma réflexion.

réalisation de laquelle j'allais également contribuer, j'en fis rapidement une rédaction quelque peu précipitée qui parut dans le catalogue de l'exposition¹⁸.

Au cours des années qui ont suivi la publication de cette première étude, je fis plusieurs tentatives pour consulter les archives Kandinsky, conservées à la Münter-Eichner Stiftung de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, le musée de Munich. Étant donné le peu de bonne volonté des responsables de ces archives (pour se limiter à un euphémisme), mon travail n'a pu aboutir qu'à des résultats qui, je le crains, sont loin d'être exhaustifs. Cette situation que déplorent aussi certains collègues ayant entrepris des recherches dans ces archives munichoises laisse espérer de nouvelles découvertes documentaires, en particulier celles concernant les séjours berlinois (1907-1908) de Kandinsky, moment certainement important pour la constitution du système plastique de l'artiste mais qui, à ce jour, reste gravement méconnu, de même que ses rapports avec la Russie. Cette dernière partie des archives est encore peu explorée pour des raisons tout simplement linguistiques, car, à ce jour, de nombreux documents en cyrillique ne semblent même pas avoir été répertoriés. Raison pour laquelle l'étude présentée ici permet d'espérer dans un avenir, que l'on ne voudrait pas trop lointain, des compléments que l'on espère significatifs. Comme toujours le temps reste le meilleur médecin de la vérité.

Je remercie vivement madame Olga Barkovskaïa de la bibliothèque Maxim Gorkij d'Odessa qui, depuis l'été 2011, m'a généreusement secouru avec des informations factuelles, comptes rendus locaux et autres concernant l'exposition de 1914. Quant aux innombrables documents de la presse russe dans son ensemble, mon assistante moscovite Macha Ivanova

m'a été comme toujours d'un grand secours. Mes connaissances de la culture ésotérique du symbolisme et de ses suites (P. D. Ouspenski, Gourdjieff, René Guénon, Rudolf Steiner) doivent beaucoup aux conversations chaleureuses et à l'attention amicale que m'a consacrée depuis de longues années mon cher ami Bruno de Panafieu, connaisseur et auteur grandement apprécié dans ce domaine.

Le Dr. Sitzmann-Georgiewa m'a fidèlement secouru au départ dans mes recherches bibliographiques allemandes de même qu'au cours de mon travail dans les archives de la Lenbachhaus. Qu'elle trouve ici l'expression de ma gratitude pour son attention et pour son efficacité. Que madame Gisela Kleine, spécialiste de l'œuvre kandinskienne et plus encore de celle de Gabriele Münter, soit aussi remerciée ici pour l'encouragement très sympathique et pour l'aide amicale qu'elle a apportée ponctuellement à mes recherches.

Mon travail sur Kandinsky doit beaucoup aux conversations avec feu Werner Hofmann, ami affectueux et interlocuteur inspiré dont je ne pourrais jamais trop vénérer la mémoire.

¹⁸ cf. Nakov, A., *Le Premier Tableau abstrait de Kandinsky : au-delà des légendes*, in *Expressionismus & Expressionismi, Berlin-München 1905-1920*.

Der Blaue Reiter vs Brücke, catalogue d'exposition, Pinacothèque de Paris, Paris, 2011, p. 45-61.