

## Kandinsky et les images

Paul Bernard-Nouraud

---

Wassily Kandinsky (1866-1944) vient de se voir consacrer une exposition à Villeneuve-d'Ascq. En outre, plusieurs livres récemment parus lui sont dédiés. Sans oublier la traduction des *Marches*, que Kandinsky publia en russe en 1918.

| **Exposition « Kandinsky face aux images »**. LaM de Villeneuve-d'Ascq. Jusqu'au 14 juin 2026

**Wassily Kandinsky | Les marches**. Trad. du russe par Catherine Perrel. Verdier, coll. « Slovo », 96 p., 18 €

**Olga Medvedkova | Vassily Kandinsky. Corps et âme**. Flammarion, coll. « Grandes Biographies », 368 p., 24,90 €

**Hélène Trespeuch | Kandinsky et l'image photographique. De la culture visuelle d'un artiste devenu pionnier de l'art abstrait**. Les presses du réel, coll. « Œuvres en société », 398 p., 30 €

*1, allée du Musée, Villeneuve-d'Ascq* – Après un an et demi de travaux, le LaM a rouvert ses portes en février dernier. Ni le bâtiment ni les salles, qui toutes ne sont pas encore accessibles, ne paraissent avoir beaucoup changé, mais l'essentiel était sans doute que le bâtiment demeure tel que l'avait conçu Roland Simounet en 1983 : simple, clair, ouvert comme peut l'être, non loin de là, la villa Cavrois, mais les œuvres en plus et les préciosités mobilières en moins. L'accrochage y est du reste toujours aussi soigné, jusque pour ses pièces les plus brutales, qui ne relèvent pas à proprement parler de l'art brut qui fait la réputation du LaM.

La cohabitation en ses murs de la *Ronde macabre* (1963) de Gérard Zlotykamien et de *L'Amour sauvage* (1984) de Miriam Cahn suffit par exemple à établir un fait – muséal, monumental et mémoriel. La première confronte le visiteur à une petite foule de figures indiscernables dépeintes à l'acrylique noir sur une immense toile libre qui disent l'état de la figure humaine après les camps ; la seconde déploie sur trois parois couvertes de hautes feuilles de papier ajointées des figures analogues dessinées au fusain qui décrivent quant à elles l'état de l'amour après ou pendant la violence. La façon qu'a Zlotykamien de verser sa peinture et Cahn de répandre sa poussière situent leurs figures respectives à

l'intersection exacte de la modernité artistique (celle de Pollock ou de l'art urbain) et de la modernité politique (celle des violences historiques et contemporaines).

De ces violences-là, Vassily Kandinsky s'est quant à lui dépris, et peut-être cette déprise, qu'il ne faut pas confondre avec du détachement, quoiqu'on y incline par moments, explique-t-elle que les visiteurs se pressent plus volontiers sous les cimaises colorées de l'exposition « Kandinsky face aux images » que sous celles du parcours permanent, malgré ou grâce à son propos didactique. Il s'agit en effet d'une exposition documentaire, au sens où les œuvres de l'artiste y sont présentées entourées des documents iconographiques ayant concouru à leur élaboration, le tout muni d'un appareil critique.



« Accent en rose », Vassily Kandinsky (1926) © CC0/Centre Pompidou, MNAM-CCI

Pareil dispositif a pour effet immédiat de nuire à la souveraineté d'une œuvre qui serait advenue de l'esprit et de la main du peintre afin de s'affirmer dans son autonomie totale. Dans le cas de Kandinsky, il a pour effet secondaire de réduire, non pas l'élément poétique de son œuvre, mais l'argument romantique et idéaliste dont l'artiste l'a investie à travers toute une série de textes à la fois théoriques et biographiques, au premier rang desquels *Regards sur le passé*, écrit en allemand en 1913 (traduit en 1946 par Gabriële Buffet-Picabia, réédité chez Hermann en 1990), et dont Kandinsky a livré une version russe cinq ans plus tard, qu'a retraduite l'année

dernière Catherine Perrel aux éditions Verdier sous le titre *Les marches*.

Envisager l'œuvre de Kandinsky sous cet angle permet en somme de relativiser le qualificatif de « génie » qui lui est encore trop souvent accolé, notamment par sa dernière biographe en date, Olga Medvedkova, dans *Vassily Kandinsky. Corps et âme*, paru aux éditions Flammarion en 2025, mais l'artiste lui-même ne l'aurait certainement pas contredite sur ce point. S'il y a du génie chez Kandinsky, rappelle l'exposition, il procède aussi de son ingéniosité, c'est-à-dire de sa capacité à convoquer d'autres images qui fournissent aux siennes leur impulsion initiale.

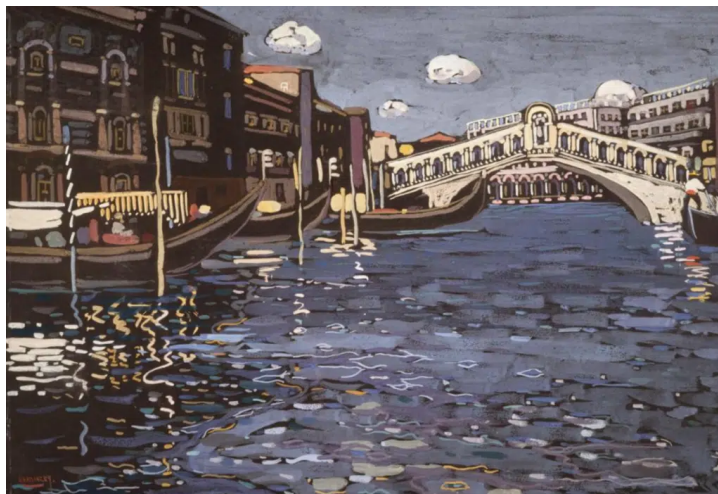
Dans l'étude qu'elle a consacrée à ces sources, *Kandinsky et l'image photographique. De la culture visuelle d'un artiste devenu pionnier de l'art abstrait* (Presses du réel), Hélène Trespeuch, co-commissaire de l'exposition avec Angela Lampe, du Centre Pompidou, écrit ainsi de ces images qu'elles « *jouent tout à la fois le rôle d'ouvrage de curiosité et de fondement du savoir* ». Les deux aspects sont bel et bien indissociables : Kandinsky est curieux et méthodique. Son art est à la fois « *déterminé et créé par des hasards, par le jeu mystérieux de forces étrangères au peintre* », comme il le revendique dans *Les marches*, et déterminé et créé par la maîtrise qu'il entend exercer sur ces hasards une fois ses images sources mises en œuvre. Plus encore, il ambitionne d'ériger cette conception fortuite-maîtrisée en système de création, et celui-ci en modèle pédagogique.

Contribuez à l'indépendance de notre espace critique

L'une des sections de l'exposition les plus inattendues concerne à ce sujet l'« *iconothèque pédagogique* » qu'avait constituée Kandinsky entre 1925 et 1933 à destination de ses étudiants au sein du Bauhaus où il enseigna. L'hétéroclisme y est de rigueur, puisqu'on y trouve, entre autres, trois clichés d'un tatou se mettant en boule à côté de trois dessins stéréotypés d'Amérindiens huichols maquillés pour la cérémonie du peyotl, comme ailleurs une reproduction du *Pays de Cocagne* de Pieter Bruegel l'Ancien (1550, Alte Pinakothek, Munich) est épinglée en regard d'une photographie du « *Fat Men's Club* » de New York.

Si son corpus est manifestement lui aussi aléatoire-raisonné, l'« *iconothèque pédagogique* » ne met cependant pas toutes ces « images » sur le même plan, et cela en dépit du fait que, parmi les œuvres exposées les plus émouvantes, figure une série de gouaches sur papier sans titre dont le format et la matérialité partagent avec les documents d'archive une forme de précarité. Reste qu'aux yeux de Kandinsky, contrairement à ceux de Hannah Höch, par exemple, pionnière du montage photographique dans les années 1910, il s'agit d'un matériau qui doit en partie disparaître sous la peinture une fois celle-ci élaborée.

Or cette disparition est en quelque sorte parachevée par la montée en abstraction qu'il impulse à sa peinture. Tandis que ses *Souvenirs de Venise* (1904, Centre Pompidou) sont encore empreints des photographies qu'il y a prises deux ans plus tôt avec Gabriele Münter, sa compagne de l'époque, ou que son *Improvisation 3* (1909, Centre Pompidou) a clairement puisé son élan dans une vue en partie floue prise par Münter à l'occasion d'une fantasia tunisoise en mars 1905, les compositions postérieures au passage à l'abstraction acté peu avant la Première Guerre mondiale n'autorisent pas de tels rapprochements. « *Face aux œuvres abstraites de Kandinsky, il paraît scientifiquement difficile, sinon imprudent, d'affirmer un hypothétique modèle photographique* », estime en ce sens Trespeuch.



Vassily Kandinsky, « *Souvenir de Venise 4* » (1904) © CC0/Centre Pompidou, MNAM-CCI

Son exposition démontre le rôle pivot qu'a joué dans cette évolution l'élaboration de l'*Almanach du Cavalier Bleu* publié à Munich en 1912. Comme pour les œuvres antérieures, la scénographie réunit une série d'ensembles systématiquement composés de la maquette de l'*Almanach* conçue par Kandinsky, de sa version imprimée et d'une ou plusieurs œuvres dont la reproduction photographique figure dans les deux documents. Ainsi, la double page qu'a consacrée August Macke pour l'*Almanach* aux masques reproduit un *Moai kavakava* (avant 1825) polynésien prêté par le musée des Cinq Continents de Munich pour l'occasion, lequel s'est également temporairement séparé d'un formidable *Masque Maha-Kola* (avant 1890) sri-lankais. Ailleurs, le Musée d'État bavarois a quant à lui prêté une figure de théâtre d'ombres égyptien sur parchemin montrant un cheval et un palefrenier d'une délicatesse de découpe stupéfiante, que la reproduction photographique ne saurait rendre ni l'entrelacs abstrait égaler tout à fait.

Face à ce type d'œuvres, il conviendrait par conséquent de retourner la vision commune qu'à la suite d'artistes comme Kandinsky l'histoire de l'art moderne s'est forgée de ce qu'on appelle le primitivisme. Que les modernistes et les avant-gardistes

aient décelé dans les arts dits « primitifs » une forme d'étrangeté propre à enfiévrer l'imagination et vu dans leurs formes prétendument naïves un moyen de dérégler les canons traditionnels de la création artistique occidentale a suffisamment été démontré. Il est cependant un point sur lequel ont insisté aussi bien Carl Einstein dès 1915 dans *La Sculpture nègre* (L'Harmattan, 2012) que Jean Laude en 1968 dans *La Peinture française et « l'art nègre »* (Klinksieck), mais qui n'a sans doute pas été suffisamment pris en compte, c'est l'extrême maîtrise formelle dont témoignent les œuvres dites « primitives ». Dans ces conditions, on pourrait formuler – peut-être imprudemment, cette fois – l'hypothèse selon laquelle Kandinsky, pour sa part, a entrevu dans ces œuvres non seulement la puissance heuristique du hasard, mais la confirmation du pouvoir technique de la maîtrise.

Tous les mercredis, notre newsletter vous informe de l'actualité en littérature, en arts et en sciences humaines.

Sous ce rapport, on pourrait dire de son *Tableau à la tache rouge* (1914, Centre Pompidou) qu'il est encore marqué par l'exemple « spiritiste » et potentiellement déréglant des *Formes-pensées* qu'avaient répertoriées Annie Besant et Charles Webster Leadbeater en 1908. L'exemplaire de leur livre de théosophie est précisément ouvert sous une vitrine de l'exposition à la page où deux taches rouges sont reproduites sur fond noir. Lorsque, en revanche, ce motif décliné en rose forme onze ans plus tard le centre attentionnel d'*Accent en rose* (1926, Centre Pompidou), il se trouve intégré à une composition nettement plus rigoureuse, avant qu'il ne le cerne de nouveau dans *Léger* en 1930 (Centre Pompidou). C'est ce processus de « régulation » des motifs abstraits au sein de compositions qui le demeurent tout autant qui pourrait probablement être analysé avec profit en parallèle du primitivisme assumé dès ses débuts par Kandinsky.

Cette ligne permettrait peut-être de saisir que ses œuvres conjuguent aussi ingénieusement le chaos et le cosmos, pour le dire en termes romantiques. Dans ceux de Kandinsky lui-même, plus modestes à la fin de sa vie, cette conjugaison prendrait pour emblème sa dernière œuvre, *L'Élan tempéré* (1944, Centre Pompidou), une petite huile sur carton où les motifs primitivisants s'intègrent à la composition biomorphe en aplats caractéristique de sa manière des années 1930-1940. Dans cette peinture pas plus qu'en aucune autre, n'était l'usage du carton ou ailleurs du ripolin faute de pigments de qualité [sous l'Occupation](#), comme le souligne opportunément Olga Medvedkova, rien ne transparaît de la situation dans laquelle se trouve son auteur parmi d'autres à cette date. Jusqu'à la fin, Kandinsky semble avoir appliqué jusqu'à ses dernières conséquences la leçon inaugurale qu'il tira d'une *Meule de foin* de Claude Monet qu'il vit à Moscou dans sa jeunesse : « l'objet en tant qu'élément indispensable d'un tableau était discrédité », explique-t-il dans *Les marches*. L'histoire, en tant que

telle, devait par conséquent demeurer sans objet dans son œuvre,  
et celle-ci lui survivre en se classicisant.

**Saison Méditerranée 2026** - Les éditions Motifs d'Alger publient  
deux revues bilingues, aussi importantes l'une que l'autre : *Fassl* et  
*La Place*. Quant à la revue *Kometa*, elle donne pour titre à son