

## Sur Vassily Kandinsky

### À propos d'une rétrospective au Musée des Beaux-Arts, du 5 au 23 février

Louis aque

Number 35, Summer 1964

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58465ac>

[See table of contents](#)

#### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

#### ISSN

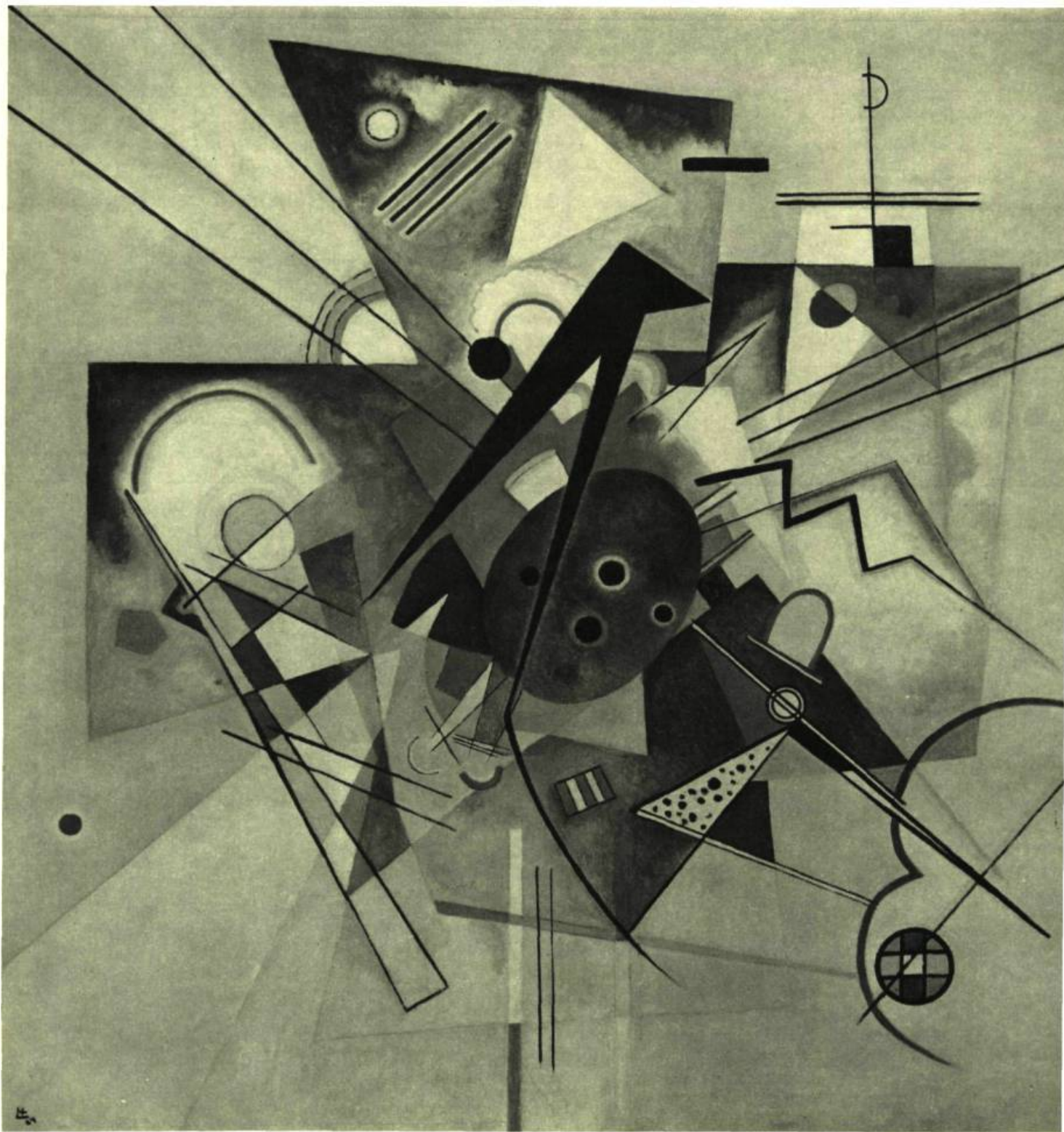
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

#### Cite this review

aque, L. (1964). Review of [Sur Vassily Kandinsky : à propos d'une rétrospective au Musée des Beaux-Arts, du 5 au 23 février]. *Vie des Arts*, (35), 34–39.



·Accompagnement jaune, No 269. 1924. Huile sur toile  
39 $\frac{1}{4}$ " x 38 $\frac{3}{8}$ " (100 x 97,5cm)

The Solomon R. Guggenheim Museum.

*La calligraphie intuitive de tableaux antérieurs a cédé la place à une organisation plus froide, plus raisonnée de l'espace; mais le dynamisme éclatant des lignes fuyantes droites, courbes ou brisées, est accru par l'apport de la couleur qui fait se mouvoir les plans en profondeur.*

*Cette puissante orchestration illustre on ne peut mieux les théories chères à l'artiste.*

# sur VASSILY KANDINSKY

à propos d'une rétrospective au Musée des Beaux-Arts, du 5 au 23 février.

*L'importance de cette rétrospective fut atténuée par le voisinage des trésors de Toutankhamon, sans tenir compte du fait que cette dernière devait attirer une foule considérable. Intelligemment montée de façon à pouvoir suivre l'évolution du peintre pour peu qu'il nous soit familier, elle précisait de façon péremptoire la vitalité d'un art qui eut de si nombreux adeptes par la suite.*

*Le spectateur attentif aurait pu lire entre les «lignes» une quasi genèse de l'art actuel tant américain qu'europpéen.*

Un des conflits les plus inconsciemment entretenus en matière d'art, aussi le plus tenace, persiste parce que le public se dissocie de l'oeuvre de l'artiste en empruntant à l'apparence extérieure les points de repère de son appréciation. Hésitant devant la spiritualité intérieure, le public maintient dans la confusion les impératifs par lesquels la vision claire de l'aventure artistique apparaîtrait à sa conscience.

La vacuité des jugements sur l'art abstrait, par exemple, amplifie ce malaise. Certes, un retour à l'imagerie soulagerait les velléités de pensée d'une masse inquiète mais il n'y aurait pas de certitudes dans l'apaisement, si ce n'est l'effritement des acquis esthétiques spirituels.

Le désir de faire participer le spectateur à l'oeuvre d'art, par voie de perception sensible, a toujours été une préoccupation active des créateurs à l'origine des grands mouvements d'art. Ce fut une des marques du début de notre siècle. Le post-impressionnisme et plus particulièrement le cubisme en France, le futurisme en Italie, le rayonnisme et le constructivisme en Russie, et enfin du mouvement *Phalanx* au *Blaue Reiter*, soit une dizaine d'années actives, en Allemagne, démontrent dans l'ensemble la simultanéité des grands mouvements formateurs, leur apparente contradiction quant à leur essence philosophique, mais surtout la prescience de l'ère moderne dans lequel nous vivons actuellement. L'action des grands artistes théoriciens, témoins de leur temps, inscrit l'art dans la grande marche du progrès et plus exactement sa nécessité, là même où les hommes devraient se rejoindre.

Tel était le climat dans lequel devait vivre Vassily Kandinsky lorsque, venant de Russie, il décida de s'établir à Munich vers 1896.

C'est vers 1910 que cet artiste composa son premier tableau abstrait. Il le devait surtout à l'acheminement d'une pensée très inquiète, mûrie par des expériences successives où son intuition artistique agissait parallèlement aux mouvements créateurs de l'époque et non pas à la remorque de ces derniers.

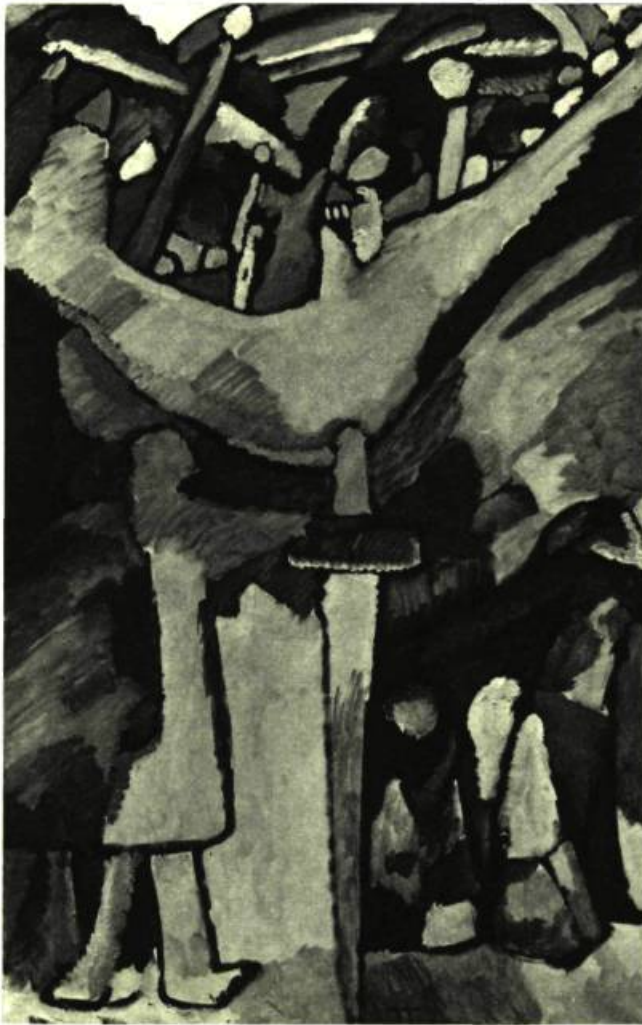
Kandinsky, dont il est nécessaire de se rappeler les origines russe et mongole, passa successivement de l'expressionnisme de la nature en des tableaux qu'il désigna IMPRESSIONS, à la synthèse de celle-ci par réminiscences, tant la mémoire visuelle chez lui était forte, en d'autres tableaux qu'il intitula IMPROVISATIONS et finalement au groupe des COMPOSITIONS où l'artiste précise des méditations théoriques selon l'esprit analytique qui finalement devait le caractériser.

Le foyer intellectuel de l'époque favorisait le créateur. Nombre de penseurs, théoriciens, philosophes, musiciens — parmi les plus audacieux — communiquaient leurs recherches tant par leurs écrits que par leurs réalisations.

Kandinsky voyagea beaucoup. Il était au courant de tout ce qui se passait en Europe, il vit les post-impressionnistes encore attachés aux formes de la nature mais il en retint peu de choses: son esprit spéculatif l'éloignait des démarches de l'esprit latin. L'émancipation du monde extérieur et la prépondérance du moi intérieur comme condition de l'oeuvre picturale le préoccupaient davantage.

Ayant défini que les buts de la nature et de l'art étaient essentiellement différents, il en vint à publier «Du spirituel dans l'art», l'année même de sa première oeuvre abstraite. Le cubisme prenait alors droit de cité en France, les futuristes manifestaient en Italie. En 1911, Kandinsky fonde le *BLAUE REITER* avec son ami Franz Marc.

Cependant, la réaction se faisait sentir. Les innovateurs comme toujours eurent besoin de s'expliquer ou, du moins, de commenter leurs oeuvres au moyen de notions théoriques. Manifestes, polémiques, revues d'art, démonstrations et mouvements naquirent du besoin d'étaler des convictions dont Kandinsky fut à l'origine de plusieurs.



Ci-contre: Improvisation 8, No 99. 1909. Huile sur toile 49 $\frac{1}{4}$ " x 30 $\frac{3}{4}$ " (1251 x 78,1cm) The Solomon R. Guggenheim Museum.

*Kandinsky dans cette Improvisation de 1909 fait appel, non pas à des entités de paysages vus, à des êtres connus, mais à des souvenirs visuels. Il ordonne des volumes et des plans dictés par sa mémoire en vue d'une composition. Dans l'évolution du peintre, l'essentiel de la forme ainsi suggérée par la nature devait se transformer en éléments complets, l'acheminant finalement vers une notion plus abstraite des valeurs retenues.*

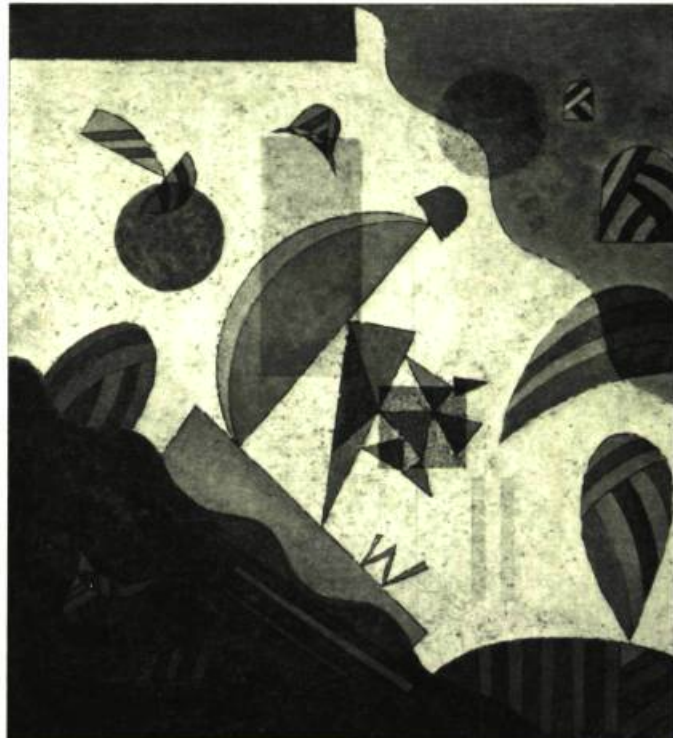
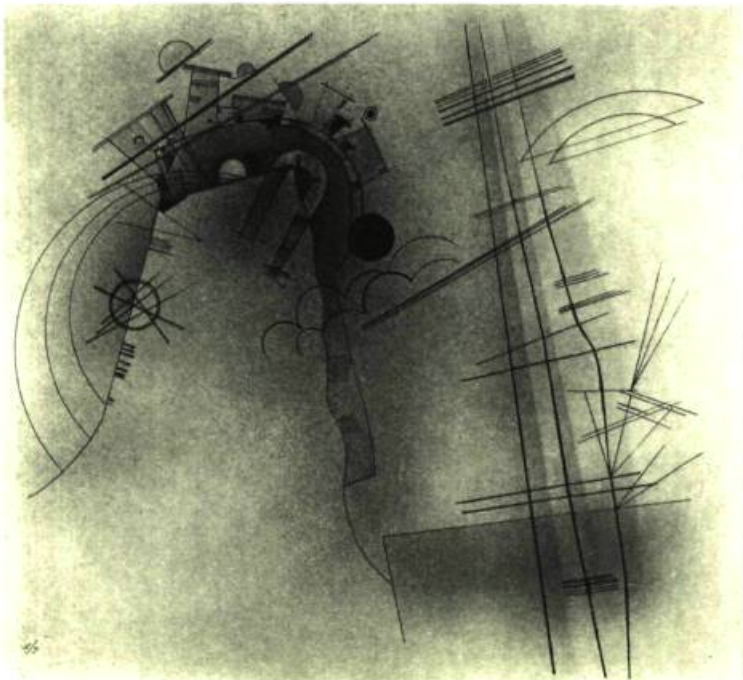
Page ci-contre: Tableau clair, No 188. 1913. Huile sur Toile 30 $\frac{3}{4}$ " x 39 $\frac{1}{2}$ " (78,10 x 100,35cm) The Solomon R. Guggenheim Museum.

*Le peintre prend ici possession de l'espace par des données actives qui rythment la surface et suggèrent une densité lumineuse agissant dans tous les sens. Ce tableau abstrait date de 1913, et avec d'autres de la même année, marque un point de cette période géniale.*

Au-dessous: Aglow, No 327. 1928. Aquarelle et encre 18" x 19 $\frac{1}{4}$ " (45,75 x 48,9cm) The Solomon R. Guggenheim Museum.

*L'intellectuel que fut Kandinsky a expérimenté sans arrêt. Se reconnaissant des affinités avec la musique et la science, il détermina en celles-ci des parallèles à sa propre expression. La densité variable des lignes, les vibrations lumineuses du plan ainsi que les mouvements en équilibre et les volumes en suspens, donnent à cette petite aquarelle de 1928 un avant-goût de l'infini.*

Ci-dessous: Inclination, No 568. 1931. Huile sur toile. 27 $\frac{1}{2}$ " x 27 $\frac{1}{2}$ " (69,85 x 69,85cm) The Solomon R. Guggenheim Museum.





Il écrivit beaucoup et fut très actif dans la formation d'organismes militants dont on peut trouver une équivalence ici-même chez Borduas à partir du *REFUS GLOBAL*. C'est ainsi que l'artiste, autant que le penseur, devint le symbole de l'élan créateur du milieu et finit par s'identifier à la source même d'un mouvement dynamique.

De là à le juger comme théoricien, la tentation fut très forte et on y céda; la vérité cependant est ailleurs.

La nécessité de faire le point dans la prescience et la *simultanéité* des concepts spirituels de l'art impliquait entre autres une nouvelle notion du temps et de l'espace en ce sens que l'artiste qui s'exprime est le plus souvent tributaire d'une préconception ambivalente qui invite à l'analyse des sensations vécues.

La maturité spirituelle de Kandinsky, son acuité analytique, lui permirent d'ordonner un ensemble de phénomènes indispensables à la création artistique dont il dégagait les théories essentielles éclairant ses tableaux. Il n'est pas certain, cependant, qu'il n'éprouvât pas quelque difficulté à résumer en celles-ci la transcendance persuasive de ses tableaux.

C'est dans l'oeuvre peinte toutefois que Kandinsky fut efficace. Il aura toujours particulièrement souhaité que le spectateur fut dans son tableau et non pas en face d'une limite descriptive de la nature conventionnelle. L'artiste se rendait parfaitement compte que les théories ne sont valables que dans la mesure où elles permettent l'éclosion d'un art vivant.

L'activité cérébrale du peintre, servie par une pensée mathématique, s'étendait aux sciences comme à la musique dont il sonde quelques parallèles avec la peinture. Il crut, par exemple, à l'espace harmonique, aux sonorités des couleurs. La science aiguïsa en lui, par des sources intuitives, le monde paranaturel ignoré jusqu'alors; l'intention créatrice devait se situer quelque part entre celles-ci et la raison artistique chez Kandinsky.

À partir de l'émancipation de l'objet au cours des années expérimentales jusqu'à la domination froide de l'espace de la période de Weimar, les forces évolutives du peintre l'amènèrent à une interprétation très large et libre de ses conceptions esthétiques devenues par ailleurs fort précises.

La notion de l'espace et du temps, transcrite en notion de la forme et de la couleur essentielles à la composition de ses tableaux, se juge également en raison de données actives et passives. Les valeurs réelles au diapason de l'univers spirituel du peintre devaient s'établir dans la nature des contrastes et des oppositions systématiques: le rapprochement et l'éloignement par la couleur des divers plans ou des masses par rapport aux lignes, les tons froids par rapport aux tons chauds, l'angle par rapport au cercle et ce dernier comme valeur intrinsèque.

Kandinsky publie en 1926 *Point et Ligne par rapport à la Surface*, un an après la parution du *Carnet d'esquisses pédagogiques* de Klee. Il y a 60 ans.

Sa présence devenait de plus en plus forte par son action positive; ainsi le théoricien devint pédagogue. Appelé à enseigner au *Bauhaus* que Walter Gropius avait fondé en 1919, il s'y trouva en compagnie d'autres maîtres tels que Klee, Feininger, Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Josef Albers et autres, qui jouèrent un très grand rôle dans la formation esthétique de l'époque entre les deux guerres.

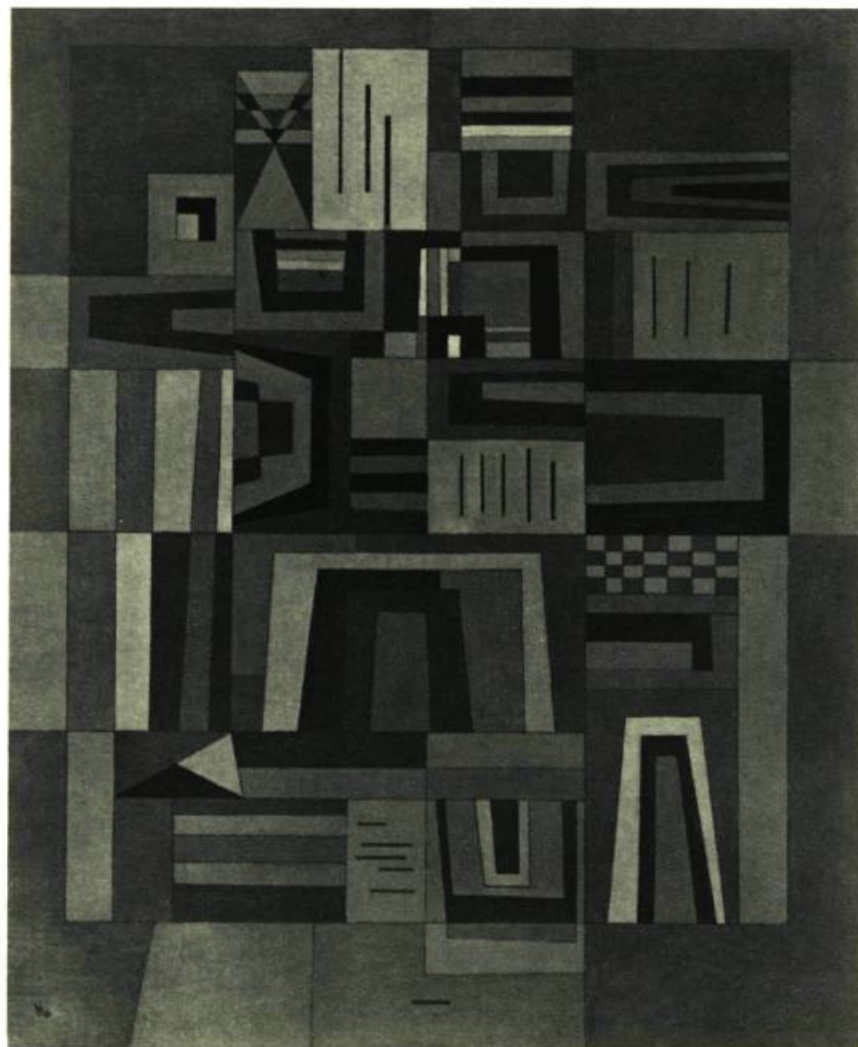
Kandinsky s'avéra un excellent pédagogue d'autant plus que ses idées cadraient magnifiquement avec l'esprit du groupe. Il y propagea ses principes fondamentaux.

On sait ce que fut réellement le Bauhaus: l'enseignement était plutôt une participation des élèves et des professeurs à une liaison de toutes les activités de l'art, de toutes les disciplines artisanales, selon son manifeste inaugural; la réalisation de l'*OEUVRE* où ne persistera aucune distinction entre l'art monumental et l'art décoratif. Idée généreuse et vitale qui en fit la première école d'esthétique industrielle dont le rayonnement fut considérable et d'une portée internationale. Les conséquences de cette action se font activement sentir aujourd'hui en Amérique du Nord autant par les idées que par les hommes qui y passèrent.

Ces activités furent jugées subversives par les nazis qui en démembrement le foyer en 1933 après qu'il eût été transporté de Weimar à Dessau en 1925 et de Dessau à Berlin en 1932.

A ce moment, Kandinsky passe en France où il était déjà connu grâce aux *Cahiers d'Art* de Christian Zervos et tient deux expositions importantes à Paris en 1929 et 1930. Il devait mourir à Neuilly-sur-Seine en décembre 1944.

LOUIS JAQUE



*Ci-contre: Compensation rose, No 583. 1933. Huile sur toile. 36 $\frac{1}{4}$ " x 28 $\frac{7}{8}$ " (92,1 x 73,35cm) The Solomon R. Guggenheim Museum.*

*Ci-contre:* Deux cercles, No 614. 1935. Huile sur toile 28 $\frac{3}{4}$ " x 36 $\frac{1}{4}$ " (73 x 92,1cm) The Solomon R. Guggenheim Museum.



*Ci-dessous:* Une figure entre autres, No 665. 1939. Huile sur toile 35 $\frac{1}{4}$ " x 45 $\frac{3}{4}$ " (89,55 x 116,2cm) The Solomon R. Guggenheim Museum.

