

Les écrits de Wassily Kandinsky ou le discours des fondements de la peinture abstraite

Carol Doyon

Volume 17, Number 2, 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073076ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073076ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Doyon, C. (1990). Les écrits de Wassily Kandinsky ou le discours des fondements de la peinture abstraite. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 17(2), 163–170. <https://doi.org/10.7202/1073076ar>

Article abstract

Wassily Kandinsky is considered today one of the most prestigious abstract painters of the twentieth century. Despite his important role as the founder of vanguard movements such as *Die Neue Künstlervereinigung*, *Der Blaue Reiter*, etc. and as the theoretician of modern art through his numerous writings, his main achievement is more often than not centred on the “inventio” of abstraction. A certain art history likes to introduce him as the necessary link in the accomplishment — the “telos” — of modernism which would be highly visible within the stylistic transformations of his works, especially as one looks at them retrospectively. Within this System, it works as if artists never question the pertinence of their art and were oblivious to the status of their own production in art history: they are naturally considered as “prophets of their times” while not in the least concerned with the games of fame and the struggle for power.

It seems that the three main texts of Kandinsky — *Concerning the Spiritual in Art*, *The Blue Rider Almanach*, and *Reminiscences* — written between 1911 and 1914 are not only interesting in regard to the avant-garde movements of the period and the explanations they provide for Kandinsky’s novel painting, but mainly because they are the means of an extraordinary “mise en scène” by the artist himself. A rhetorical analysis of these texts brings into light the construction of Kandinsky’s artistic identity and historical necessity which is still in effect today and on which modernist painting finds its legitimacy.

Les écrits de Wassily Kandinsky ou le discours des fondements de la peinture abstraite

CAROL DOYON

CÉGEP Ahuntsic

ABSTRACT

Wassily Kandinsky is considered today one of the most prestigious abstract painters of the twentieth century. Despite his important role as the founder of vanguard movements such as *Die Neue Künstlervereinigung*, *Der Blaue Reiter*, etc. and as the theoretician of modern art through his numerous writings, his main achievement is more often than not centred on the “inventio” of abstraction. A certain art history likes to introduce him as the necessary link in the accomplishment – the “telos” – of modernism which would be highly visible within the stylistic transformations of his works, especially as one looks at them retrospectively. Within this system, it works as if artists never question the pertinence of their art and were oblivious to the status of their own production in art history: they are naturally consid-

ered as “prophets of their times” while not in the least concerned with the games of fame and the struggle for power.

It seems that the three main texts of Kandinsky – *Concerning the Spiritual in Art*, *The Blue Rider Almanach*, and *Reminiscences* – written between 1911 and 1914 are not only interesting in regard to the avant-garde movements of the period and the explanations they provide for Kandinsky's novel painting, but mainly because they are the means of an extraordinary “mise en scène” by the artist himself. A rhetorical analysis of these texts brings into light the construction of Kandinsky's artistic identity and historical necessity which is still in effect today and on which modernist painting finds its legitimacy.

Wassily Kandinsky est considéré comme l'un des peintres abstraits les plus prestigieux du XX^e siècle. Son importance comme théoricien dans la fondation des mouvements de l'avant-garde allemande, *Die Neue Künstlervereinigung*, *Der Blaue Reiter*, etc. et comme professeur au Bauhaus de Weimar et de Dessau, paraît bien suffisante pour établir son autorité en matière d'art. Mais son titre de gloire indiscutable vient surtout de son travail de pionnier dans l'*inventio* de la peinture abstraite. L'histoire de l'art aime présenter Kandinsky comme un chaînon nécessaire dans l'accomplissement, le *télos*, de la modernité. Elle le fait presque uniquement au niveau de la transformation stylistique qu'elle repère dans la succession des oeuvres et, il semble que ce soit après coup seulement, d'une «façon rétrodictive»¹, comme Paul Veyne identifie cette habitude rétrospective de la discipline historique. Cela nous autorise à penser que, dans un tel système, les artistes ne s'interrogeraient jamais sur la pertinence de leur questionnement et sur la position éventuelle de

leur production dans l'histoire de l'art. L'histoire idéaliste fait son miel d'une image de l'artiste à la fois prophète de son temps mais «noblement» indifférent et peu concerné par les jeux du pouvoir et de la renommée qui bruissent en coulisse².

Les trois textes majeurs de Wassily Kandinsky, écrits entre 1911 et 1914, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, *L'Almanach du Cavalier bleu* et *Regards sur le passé*, me semblent particulièrement intéressants non seulement à cause de leur propre nouveauté dans le milieu de l'avant-garde européenne et celle de la production picturale qu'ils défendent, mais surtout parce que ces «épitextes»³, textes autour et procédant des tableaux, sont, à mon avis, les instruments d'une extraordinaire mise en scène de Kandinsky. En conduisant une analyse rhétorique des rapports entre ces écrits et surtout le dernier, *Rückblicke*, j'aimerais montrer comment Kandinsky se construit une identité artistique qui justifie l'ensemble de son oeuvre et comment il se prépare une pertinence historique dont nous ressentons encore les effets.

Entre 1907 et 1914, Kandinsky développe progressivement et soigneusement sa recherche chromatique et formelle dans le champ de la peinture⁴. Il montre les résultats de son travail en participant aux Sécessions, aux Salons d'Automne et des Indépendants et aux expositions montées par les Associations de jeunes artistes ambitieux comme *Die Brücke*, *Die Neue Künstlervereinigung*, etc. L'accueil du milieu de l'art reste très mitigé, voire même hostile, pendant que la presse et le grand public se déchaînent contre lui⁵. Tout semble s'écrouler quand, à la fin de 1911, la nouvelle association des artistes de Munich (NKVM) dont il est le président-fondateur refuse d'exposer sa *Composition v*. Cet événement remet directement en cause la recherche dans laquelle il s'est engagé depuis plus de six ans et marque le début d'une crise profonde qui secoue tout le milieu de l'art allemand jusqu'à la guerre et pose d'une façon aiguë le problème de la validité des expériences picturales contemporaines. L'apex demeure l'«affaire Kandinsky» qui éclate en mars 1913 et dont nous pouvons suivre les étapes dans les revues d'art de l'époque et, en particulier, dans *Der Sturm* de Berlin⁶.

La situation dans laquelle se retrouve Kandinsky comporte tous les éléments qui permettent d'établir, selon les termes de Lloyd Bitzer, une *situation rhétorique*⁷. On y retrouve l'urgence de changer la situation⁸, un auditoire apte à effectuer le changement et une série de contraintes externes et internes, les premières liées à la situation elle-même et les secondes appartenant plutôt à l'organisation discursive⁹, c'est-à-dire au développement d'une certaine logique et d'une certaine pertinence dans les raisons probantes du discours que doit établir l'artiste-rhétoricien. Dans les milieux artistiques allemands, on peut reconnaître les signes d'une crise majeure de l'art au moment où la production contemporaine d'avant-garde cherche à s'imposer : ils émergent en divers points du champ, se répandent et atteignent finalement le grand public. Dans le processus, Kandinsky est attaqué non seulement dans sa production et dans ses idées artistiques, mais aussi dans son intégrité personnelle (*argumenta ad hominem*)¹⁰. Jean-Paul Bouillon, dans l'introduction de *Regards*, relève quelques-unes des injures adressées à l'artiste, il écrit :

[En 1912, dans la revue munichoise *Der Zwiebelisch*], Kandinsky est traité de «raté», de «dilettante», d'«intellectuel au cerveau fêlé» dont la doctrine est «creuse et vide [...]». [Dans un article du *Hamburger Fremdenblatt*, en janvier 1913], il est qualifié de «malheureux monomane», sa peinture de «pseudo-art», on y parle aussi de «l'arrogance avec laquelle M. Kandinsky réclame que l'on prenne au sérieux son bousillage (Pfuscheri)», de son «effronterie antipathique», etc.¹¹

Les adversaires ne font plus la part entre les préoccupations et les recherches de l'artiste et sa «moralité» ou plutôt sa santé mentale. Parce que le conflit dépasse les quelques personnes impliquées au début (les membres actifs de la NKVM) et déborde dans la sphère publique, la résolution devient elle aussi publique. Kandinsky doit répondre à ses détracteurs et il le fait avec tous les moyens dont il dispose : la parole – avant de devenir peintre, il était juriste – et les actes – il peint. Dans les deux cas, il ne peut réagir qu'à travers les possibilités offertes par les traditions rhétorique¹² et artistique dans lesquelles il évolue.

La première réponse est de l'ordre de la visibilité autant de sa personne – avec Franz Marc, il fonde à Munich en octobre 1911, un second groupe, *Der Blaue Reiter*, et donne de nombreuses conférences – que de sa production : il expose ses œuvres le plus souvent possible et dans les villes les plus diverses. Entre 1911 et 1914, Kandinsky participe à treize expositions de groupe et à deux expositions individuelles à travers l'Allemagne et l'Europe¹³. La seconde consiste dans une défense écrite très bien orchestrée. Comme les œuvres n'arrivent pas à s'imposer, Kandinsky développe son *offensive discursive* par la publication de livres et d'articles où il explique ses idées en matière de peinture. On peut dire que chacun de ses ouvrages constitue une étape importante dans les stratégies qui accompagnent ses expositions. La première, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, paraît en janvier 1912. Cet essai, commencé deux années auparavant et considéré comme son premier ouvrage important, développe d'une façon large et métaphorique une réflexion sur les fondements théoriques de son œuvre¹⁴. C'est un exposé logique et rationnel. Kandinsky y expose le résultat de ses observations et de ses réflexions¹⁵ : il désire, d'une part, implanter l'art abstrait dans la culture de son temps et, d'autre part, expliquer ce qu'implique la peinture «non-figurative» pour l'artiste. Ayant choisi des possibilités offertes par les trois formes de discours de la rhétorique traditionnelle, le délibératif, le judiciaire et l'épidictique, Kandinsky utilise dans son premier texte le genre délibératif en développant diverses formes de syllogisme rhétorique comme l'enthymème et l'épichérème. Barthes définit le premier comme «un raisonnement fondé sur un tour de passe-passe»¹⁶ – en fait, il s'agit d'un syllogisme dont une partie reste sous-entendue – et le second comme «un syllogisme développé, chaque prémisses étant accompagnée de sa preuve»¹⁷.

On peut facilement retrouver les deux constructions dans *Du spirituel*, mais la seconde cons-

truction me semble plus fréquente. D'entrée de jeu, dans le premier paragraphe de l'introduction, Kandinsky écrit : «Toute oeuvre d'art est l'enfant de son temps et, bien souvent, la mère de nos sentiments.» [Prémisse majeure, et la preuve suit dans la phrase suivante :] «Chaque époque d'une civilisation crée un art qui lui est propre et qu'on ne verra jamais renaître.» [Puis, vient la prémisse mineure :] «Tenter de revivifier les principes d'art des siècles écoulés ne peut que conduire à la production d'oeuvres mort-nées.» [Et preuve de la prémisse mineure :] «De même qu'il est impossible de faire revivre en nous l'esprit et les façons de sentir des anciens Grecs, les efforts tentés pour appliquer leurs principes, – par exemple dans le domaine de la plastique, – n'aboutiront qu'à créer des formes semblables aux formes grecques.» [Enfin, la conclusion :] «L'oeuvre produite ainsi sera toujours sans âme»¹⁸. Le paragraphe se termine par une métaphore conventionnelle qui compare le travail du peintre à celui des singes qu'on doit naturellement lire sur le mode de l'ironie. Le lieu de l'argumentation (*topos*) reste traditionnel, il s'agit du possible ou de l'impossible. Cette construction lourde et peu élégante en français n'appartient pas, comme on aime à le croire, au «génie» de la langue allemande ou russe, donc presque intraduisible dans notre langue, mais constitue un choix conscient et volontaire de la part de l'artiste. Cette forme de syllogisme donne l'impression d'une pensée longuement mûrie, réfléchie et qui ne s'engage pas à la légère. Par ailleurs, elle produit un «effet didactique» très puissant (*rem docere* : persuader en montrant les choses), car elle guide le lecteur dans la compréhension de sa théorie, patiemment et pas à pas. Cette stratégie textuelle permet donc à Kandinsky de faire appel à l'intelligence et à la raison du public tout en montrant la logique et la solidité de sa démarche. Comme l'écrit Barthes : «pendant qu'il parle et déroule le protocole des preuves logiques, l'orateur doit également dire sans cesse : suivez-moi (*phronésis*) [...]»¹⁹.

Il est difficile de savoir avec précision si cette première «attaque» a obtenu les résultats escomptés. Même si *Du Spirituel* connaît trois éditions successives en 1912²⁰, Kandinsky continue à être l'objet d'une critique virulente qui loin de s'apaiser devient vraiment bête et méchante²¹. Il s'engage alors dans la deuxième phase de son offensive et fait paraître en mai de la même année, chez Piper, à Munich, un recueil de textes et d'images, *l'Almanach du cavalier bleu*. Avec Marc, il réunit dix-huit essais sur les arts (les arts plastiques, la poésie, la musique et le théâtre) de quatorze auteurs différents et cent quarante et une

reproductions d'oeuvres visuelles venues d'horizons culturels les plus divers. On y retrouve des textes de Goethe et Delacroix, de peintres contemporains : Franz Marc et Kandinsky lui-même; de musiciens tel Schoenberg; de poètes et de critiques. On peut contempler des oeuvres des avant-garde allemande et française, des images d'art paysan germanique et slave, diverses productions de périodes historiques moins connues et *fashionable* comme l'art byzantin, de civilisations lointaines et exotiques comme celles des cultures africaines et asiatiques, de même que trois partitions musicales contemporaines²². Il s'agit pour l'artiste de montrer des expressions qui n'ont pas été ou ne sont pas encore reconnues par le discours de l'*establishment* artistique. *L'Almanach* fait en même temps l'éloge (genre épédicte) de ces productions et les propose, en quelque sorte, comme de nouveaux modèles.

L'anthologie recrée, de façon métonymique, par la juxtaposition des textes et des images, un contexte contemporain multidisciplinaire qui fait écho aux préoccupations picturales spécifiques de Kandinsky. Si *Du Spirituel* expose son projet par une argumentation syllogistique, c'est-à-dire par un mode de persuasion par déduction, *L'Almanach* met en évidence l'*exemplum* et procède par induction. L'artiste ne fait plus appel à la raison, mais à l'imagination et à l'émotion (*animos impellere*) et comme le dit Barthes : «on trouve de bons *exempla*, si on a le don des analogies»²³. Les textes de Kandinsky n'expliquent pas les images et ces dernières n'illustrent pas les essais, mais les deux renvoient à une conception similaire des formes et des couleurs, née sous le signe de la nécessité intérieure, concept fondamental que Kandinsky développe, au tout début de son premier texte, et qui apparaît comme la clef de voûte de ses interventions ultérieures. En procédant de cette manière, le peintre établit ce que j'appellerai, en transformant légèrement la formule de Hans Robert Jauss, un «horizon d'images»²⁴. Comme la discipline de l'histoire de l'art académique ne peut plus lui servir d'appareil de légitimation, Kandinsky s'en constitue un autre. Il nous propose ce large éventail où toutes les images par le lyrisme de leurs couleurs, par l'éclatement de leurs formes ou par la force imaginative de leurs thèmes deviennent des signes prometteurs d'une nouvelle histoire de l'art.

L'année suivante, en 1913, il récidive, à bout de patience peut-être ou pour augmenter la force de son intervention ou bien les deux? Il délaisse les arguments logiquement construits de ses théories picturales et les nombreux exemples de sa «nouvelle histoire de l'art» et publie, à la fin

d'octobre 1913, à Berlin, un album intitulé *Kandinsky 1901-1913* qui comprend un poème, une soixantaine de photos de ses tableaux, trois commentaires d'oeuvres et un texte relativement court, *Regards sur le passé*²⁵, où l'artiste se met lui-même en scène. Comme dans le déroulement possible d'un véritable procès (genre judiciaire), l'accusé Kandinsky agit aussi comme l'avocat de la défense. Une fois qu'il a présenté ses preuves artistiques (*pisteis entechnai*), celles qu'il a organisées à l'intérieur même du tissu discursif – on reconnaît *Du Spirituel* et, d'une certaine façon, l'*Almanach* – il expose ses «preuves extrinsèques» (*pisteis atechnai*), lesquelles prennent en considération des «fragments de réel qui passent directement dans la *dispositio*, par un simple faire-valoir, non par transformation [...]»²⁶. Il se produit lui-même comme principal témoin. Le choix de la forme autobiographique me semble particulièrement appropriée: comme l'analyse justement Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*: «tout récit à la première personne implique que le personnage, même si on raconte de lui des aventures lointaines, est aussi la *personne actuelle* qui produit la narration: le sujet de l'énoncé est double en ce qu'il est inséparable du sujet de l'énonciation [...]»²⁷. Cette dernière stratégie discursive produit effectivement un grand effet de présence²⁸. Dans le cas de Kandinsky, elle s'accompagne d'un «jeu de la vérité», car sa mise en scène lui permet de déclarer au grand jour, le double «engagement moral», le très important *ethical bond* de Lawrence Alloway²⁹, qui lie l'artiste à la fois à sa production et, dans notre dispositif, à ses juges, le public averti.

Regards sur le passé est une *narratio* beaucoup plus élaborée que le simple exposé des faits de la narration rhétorique. Le texte comprend deux parties d'une dizaine de séquences variant d'une demi-page à près de cinq pages. En utilisant les catégories que Barthes développe dans *L'Analyse structurale des récits*, on voit ces dernières s'organiser autour de deux événements fondateurs ou noyaux narratifs³⁰ de sa «vie d'artiste». La première partie se concentre sur ses souvenirs d'enfant, d'adolescent et d'étudiant lesquels sont liés naturellement à ses premières expériences picturales (découverte de la couleur, de l'art de Monet et de Rembrandt) et source de ses réflexions actuelles sur l'art. Il écrit:

Les premières couleurs qui aient fait sur moi une grande impression étaient du vert clair et plein de sève, du blanc, du rouge carmin, du noir et de l'ocre jaune. Ces souvenirs remontent à la troisième année. J'ai vu ces couleurs sur différents objets que je ne me représente pas aujourd'hui aussi clairement que les couleurs elles-mêmes³¹.

Il enchaîne: «Comme tous les enfants je désirais passionnément monter à cheval» et il continue en décrivant les couleurs du cheval que le cocher lui confectionnait à partir de minces bâtons. Le texte reste plutôt faible au niveau des noyaux narratifs mais prend de l'ampleur au niveau de la structure indicielle³². Kandinsky inscrit son récit dans l'ordre de l'impression et du désir. Il crée une atmosphère avec deux de ses thèmes de prédilection: la couleur et le cheval qui lui serviront régulièrement de déclencheur: du désir de monter à cheval aux chevaux de plomb, du cheval pie des rues de Schwabing à la capitale bavaroise elle-même et au *Cavalier Bleu*, etc.: Le cheval «faisait revivre en moi le petit cheval de plomb et rattachait Munich à des souvenirs d'enfance»³³. Une image en suscite toujours une autre.

La deuxième partie du texte comprend la période professionnelle de l'artiste et s'articule autour de sa «vision». Kandinsky écrit:

Beaucoup plus tard, déjà à Munich, dans mon atelier je restais sous le charme d'une vision inattendue. C'était l'heure du crépuscule naissant. [...] Je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégnée d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible. Je trouvai aussitôt le mot de l'énigme: c'était un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté³⁴.

Cet événement central dans le texte l'est aussi dans l'expérience picturale de l'artiste. Il ressemble au premier événement parce qu'il fonde le lieu d'apparition de la peinture abstraite dans l'expérience du peintre comme l'autre établissait dans l'enfant-artiste, l'origine du pouvoir créateur, les deux cautionnés par l'extraordinaire mémoire de Kandinsky.

Une première lecture peut laisser l'impression que le texte est avant tout poétique. La puissance du «style» de Kandinsky, son maniement adroit des figures et sa force tropique: le parallélisme, la métaphore et la métaphore filée, l'hypotypose, la période, etc. ouvrent la voie à une telle interprétation. Jean-Paul Bouillon a analysé le texte en le comparant aux romans de Marcel Proust. Il note de grandes affinités entre les deux: la construction phrastique très élaborée et métaphorique, toute en nuance et en émotion et «la qualité de la vision de la réalité»³⁵. Pourtant en replaçant le texte dans le dispositif «judiciaire» mentionné précédemment et en le considérant dans l'ensemble de la production de Kandinsky, il ne peut plus apparaître comme le libre déploiement de la «littérarité». Au contraire, ce texte me semble éminemment «rhétorique» dans le sens où Kandinsky, à travers sa propre his-

toire, ses antécédents et son expérience de peintre, veut convaincre ses lecteurs de l'authenticité et de la légitimité de sa recherche picturale. John Lucaites et Celeste Condit dans un article, «Reconstructing Narrative Theory: A Functional Perspective», ont bien montré l'importance persuasive du récit, ils considèrent qu'«un récit rhétorique est une intrigue qui sert de lunette interprétative à travers laquelle on demande à l'auditoire de voir et de comprendre la vraisemblance de la proposition et de la preuve»³⁶. La «lunette interprétative» fait ressortir l'engagement de Kandinsky dans la couleur (la nécessité intérieure) de deux façons: au sens propre du travail chromatique dans les tableaux et au sens figuré de la figure métaphorique comme couleur de la langue et de l'hypotypose, c'est-à-dire la description vive et animée qui produit un effet de tableau³⁷ dans le texte.

L'autobiographie intègre aussi sous forme narrative les arguments et les exemples des deux premiers textes. Kandinsky n'hésite pas à réutiliser presque mot à mot de longs passages *Du Spirituel* et la forme même de l'écriture de *Rückblicke* imite *l'Almanach*. Le texte autobiographique fonctionne comme un tableau: il renvoie aux oeuvres, par la similitude des thèmes, les couleurs du style, la force de l'image textuelle, comme la «sonorité chromatique» des tableaux pointait l'écrit en exerçant la même attraction que les rapports image-texte de *l'Almanach*.

La méthode dramatisante (*Dramatism*³⁸) développée par Kenneth Burke dans *A Grammar of Motives* met bien en évidence l'importance fondamentale du chromatisme de Kandinsky. Les cinq éléments de la pentade burkienne (*the dramatic pentad*) sont les suivants: le lieu de l'action (*the Scene*); l'action (*the Act*); l'agent (*the Agent*); l'instrument (*the Agency*); l'intention (*the Purpose*³⁹) et surtout le rapport (*the Ratio*⁴⁰) qui les régit et permet leur interaction. Dans l'autobiographie de l'artiste russe, le rapport dominant réside dans l'expressivité de la couleur sous le signe de la nécessité intérieure comme intentionalité artistique (*Purpose*). Tous les autres éléments de la pentade fonctionneront donc par rapport à ce dernier. En effet, certains paysages «magiques et féériques» de Moscou, de Munich ou de Rothenburg, les intérieurs paysans de la Vologda à certaines heures privilégiées recréent la scène. L'action consiste à les peindre en utilisant des couleurs vives, à les «fondre dans le tableau»⁴¹, à vivre dans la peinture et de peinture. De la même façon, la couleur parle à l'imagination et à la sensibilité de l'artiste et suscite le mouvement de l'âme qui dirige la main (le pinceau). Enfin, la couleur constitue le moyen par lequel, avec ses

nombreux jeux de tons, de teintes, de valeurs et même de texture, le tableau/la vision de l'artiste se forme et prend vie.

Le récit construit Kandinsky comme artiste et le réalise dans le sens étymologique du terme «de rendre réel» en trois étapes qui ne sont pas sans rappeler les trois topiques freudiennes des instances du moi⁴². L'autobiographie situe le lieu, à la fois site et origine, de la nature artistique (le talent ou le don) de Kandinsky dans les profondeurs du psychisme. Dans ses souvenirs, à l'âge de trois ans, se lisent les résidus d'un temps antérieur qui correspondrait chez Freud au début de la phase constitutive du «moi», à la limite de la conscience et de l'inconscient. Dans le temps, à cet âge, et dans l'espace pulsionnel de l'artiste-enfant, par l'ébranlement inexplicable de la couleur, Kandinsky était déjà depuis l'origine, peintre.

La couleur le constitue aussi comme artiste professionnel, car grâce à elle, il peut affirmer sans problème: «Moi, je suis peintre» et le penser dans tous les sens du terme, la spécificité profonde de la peinture étant toujours liée à la couleur. Elle est à l'origine de toutes ses recherches et donne le sens à toute sa production depuis qu'il est à Munich (la ville d'art où il exerce son métier de peintre depuis 1896). Déjà, dans ses premiers essais, il travaille la couleur et la couleur le travaille. Kandinsky écrit: «[Franz] Stuck s'opposa énergiquement, dès mon premier travail à l'Académie, à mes "extravagances" de couleur et me conseilla de commencer par peindre en noir et blanc afin de n'étudier que la forme»⁴³.

Enfin, pour que Kandinsky existe vraiment comme peintre, il faut que son oeuvre soit reçue et acceptée dans le milieu de l'art. C'est le regard de l'autre sur sa production qui permet à l'artiste d'exister non seulement dans son désir de peinture, mais aussi et surtout dans la réalité. *Rückblicke* encore plus que les deux premiers textes exige ouvertement cette reconnaissance. Si Kandinsky ne doute jamais de sa propre identité d'artiste, il ne peut devenir le peintre qu'il est que s'il est socialement reconnu comme tel. L'autobiographie de Kandinsky n'a plus rien à voir avec une reconstitution historique de sa vie – elle s'avère à cet égard d'une pauvreté désolante –, mais elle demeure le dernier argument et le plus percutant de ses stratégies discursives: si les raisonnements ne convainquent pas, les exemples laissent indifférents, il faut que la profonde identité qui existe entre «sa vie d'artiste» et son oeuvre éveille la sympathie des lecteurs et leur acquiescement.

Pour obtenir la reconnaissance si importante du public, Kandinsky joue sa dernière carte: l'identification comme moyen de persuasion. Mais les lecteurs ne peuvent s'identifier à ses propos que dans la mesure où l'artiste peut les rejoindre à travers leurs valeurs, leurs croyances, leurs propres expériences et leur histoire⁴⁴. A première vue, on pourrait croire que la quête de Kandinsky ne pourra trouver aucun terrain d'entente: la peinture sans objet n'existe ni dans la tradition historique de la peinture occidentale, ni dans les pratiques culturelles du milieu artistique germanique. Pourtant, en regardant de plus près la configuration idéologique de sa mise en scène, elle rejoint un grand nombre d'éléments présents dans leurs horizons culturels.

En premier lieu, il faut noter la circularité des éléments du récit autobiographique. Quel que soit l'angle sous lequel *Regards* est considéré, le texte ramène toujours au rapport exceptionnel et tautologique de l'artiste et de son oeuvre. Le genre biographique dont on connaît le développement et l'importance dans l'historiographie de la discipline favorise cet effet. Il élimine toute «contamination» sociale, politique et économique qui pourrait distraire du rapport privilégié. C'est donc dans la relation entre l'oeuvre et la vie que l'art se manifeste. Kandinsky, en s'appropriant du genre biographique qu'il transforme pour ses besoins en autobiographie, circonscrit dans «sa vie d'artiste» le lieu de l'émergence de l'art. Il reprend donc l'un des vieux mythes fondateurs de la création artistique, encore vivace dans le milieu où il peint et où il expose.

De plus, en insistant sur la nécessité intérieure, Kandinsky utilise une conception de la création artistique dont les origines remontent à Platon et que Vasari a reconduit pour les peintres et les sculpteurs au XVI^e siècle⁴⁵. L'inspiration et la vision intérieure, dont l'artiste semble le dépositaire malgré lui et qui vient d'ailleurs, lui confère une grande autorité. Thomas Lessl a analysé dans un article intitulé «The Priestly Voice» les effets irrésistibles d'une telle fonction sur les discours scientifiques. Mais elle oeuvre aussi dans les discours constitutifs de toutes les disciplines. Pour le rhétoricien, «la voix sacerdotale, en quelque sorte surhumaine, origine toujours d'un fond élitiste de la société et présente une vue du réel qu'un auditoire ne pourra espérer approcher que superficiellement»⁴⁶. La relation entre l'artiste et son oeuvre, la nécessité intérieure de Kandinsky sont des expériences auxquelles le public n'aura jamais un accès direct et qu'il ne pourra expérimenter que par la médiation des oeuvres ou par le biais de ses textes. Elles entrent dans l'ordre de l'inaccessible, du mystérieux et du secret.

Enfin, la structure narrative de *Regards* reste, en quelque sorte, mythique⁴⁷: elle se développe à partir d'une figure centrale héroïque dont la fonction est de restaurer un ordre initial détruit. Pour Kandinsky, le monde de l'art – et même le monde – sont bouleversés par les forces du matérialisme (art figuratif). L'artiste est donc appelé à rétablir l'ordre. Bien que les images ne reproduisent jamais les traits de l'auteur, il demeure incontestable que les représentations obsessionnelles du cheval et du cavalier (Figs 92-93) qui ponctuent les étapes importantes de la vie d'artiste de Kandinsky nous dessinent, par déplacement, le portrait de l'artiste lui-même.

Dans la culture occidentale, l'iconographie du chevalier est ancienne et prégnante. Elle reste d'abord liée à la chevalerie médiévale dont la mission première est d'être au service du bien en protégeant à la fois suzerain, veuve et orphelin. Parmi ses représentations les plus connues, on doit rappeler celles de Saint Georges pourfendant allègrement le dragon. Malgré une grande variété dans la représentation du thème du cavalier⁴⁸ dans l'*Almanach*, le motif de saint Georges comme force guerrière reste, à mon avis, celui qui les réunit tous. Il constitue aussi l'un des motifs importants de l'oeuvre peinte de Kandinsky à cette période. On le retrouve très clairement représenté dans la production⁴⁹ de cette période. De même, il apparaît aussi morcelé, transformé ou presque entièrement voilé⁵⁰ par la matière colorée. Par contamination sémantique, il peut emprunter des éléments appartenant aux motifs connexes de Saint Martin, de l'archange Saint Michel terrassant le démon et pesant les âmes lors du Jugement Dernier, des quatre cavaliers de l'Apocalypse, ou se confondre avec des chevaliers de contes de fée brandissant épée ou tirant des flèches, ou avec de simples cavaliers, messagers à cheval, galopant à fond de train⁵¹ vers des destinations inconnues. Derrière ce motif iconographique éclaté se cache la figure rédemptrice du Christ, le Modèle, par excellence, de celui qui change définitivement la face de monde. Le motif du Cavalier Bleu (*der blaue Reiter*) prend ici tout son sens (Fig. 94). Il représente le nouveau héraut/héros des forces du bien (de la couleur) et condense dans cette figure rêvée (désirée) les ambitions de l'artiste comme peintre: vaincre par la force de la couleur le matérialisme de l'art mimétique et renouer par là, avec la vraie signification de l'art. Kandinsky devient, grâce à la puissance métaphorique de la figure christologique, celui par qui la peinture nouvelle, sans objet, peut advenir. Il rejoint ainsi la tradition des vies des grands artistes novateurs qui hantent l'histoire de l'art depuis la Renaissance.

Comme en témoignent les trois citations suivantes, on peut donc conclure que Kandinsky a effectivement réussi à imposer sa conception de la peinture et à occuper dans l'histoire le créneau qu'il convoitait.

Quatorze ans après sa mort et presque cinquante ans après son premier tableau abstrait, Kandinsky est devenu dans le monde entier un nom, un concept. Le peintre italien Prampolini l'appelle le Giotto de notre temps et il entend ainsi: le renouvellement de la peinture par Kandinsky.

(Will Grohmann, 1958)

[...] ce n'est que rétrospectivement que [le] rôle [de Kandinsky] dans l'histoire de la peinture moderne prend toute sa signification. En tant que peintre, en tant que génie créateur, il peut apparaître plus limité que Picasso; mais il fut plus qu'un peintre—il fut un philosophe et un visionnaire.

(Herbert Read, 1960)

Imagine-t-on la peinture, sans Kandinsky?

(Michel Conil-Lacoste, 1979)

NOTES

- 1 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (Paris, 1979), 20.
- 2 Jean-Jacques Goux, cité par Michel Thévoz, *L'Académie et ses fantômes* (Paris, 1983), 17 et suivantes.
- 3 «Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitexte est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre [...]» (Gérard Genette, *Seuils* [Paris, 1985], 316).
- 4 Peg Weiss, *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years* (Princeton, N.J., 1979) et Will Grohmann, *Wassily Kandinsky, sa vie, son oeuvre* (Paris, 1958).
- 5 «Les *Munchner Neuesten Nachrichten* écrivaient: "il faut admettre ou bien que la majorité des membres et des invités de l'association est incurablement démente, ou bien que l'on a affaire à d'infâmes bluffeurs qui n'ignorent pas la soif de sensations de notre époque et qui cherchent à tirer profit des circonstances"» (Grohmann, *Wassily Kandinsky*, 65).
- 6 Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, présentation et notes de Jean-Paul Bouillon (Paris, 1974), 17, n. 11.
- 7 «Prior to the creation and presentation of discourse, there are three constituents of any rhetorical situation: the first is the *exigence*; the second and third are elements of the complex, namely the *audience* to be constrained in decision and action, and the *constraints* which influence the rhetor and can be brought to bear upon the audience» (Lloyd F. Bitzer, «The Rhetorical Situation», *Philosophy and Rhetoric*, 1, 1 [1968], 6).
- 8 «Any *exigence* is an imperfection marked by urgency; it is a defect, an obstacle, something waiting to be done, a thing which is other than it should be» (Bitzer, «The Rhetorical Situation», 6).
- 9 «Besides *exigence* and *audience*, every rhetorical situation contains a set of *constraints* made up of persons, events, objects, and relations which are parts of the situation because they have the power to constrain decision and action needed to modify the *exigence*. [...] [W]hen the orator enters the situation, his discourse not only harnesses constraints given by situation but provides additional im-

- portant constraints—for example his personal character, his logical proof, and his style» (Bitzer, «The Rhetorical Situation», 8).
- 10 Grohmann, *Wassily Kandinsky*, 69-70, et Kandinsky, *Regards sur le passé*, 34, n. 62, 35, n. 65, et 263-66, n. 61.
 - 11 Kandinsky, *Regards sur le passé*, 264, n. 61.
 - 12 Même si la rhétorique perd de sa prépondérance dans la culture littéraire du XIX^e siècle, elle s'attarde pendant encore longtemps dans l'enseignement secondaire. Kandinsky, comme tant d'autres avant et après lui, a dû être familiarisé avec elle par le biais des auteurs classiques latins et grecs, car comme l'écrit Gérard Genette, dans son article, «Rhétorique et enseignement», in *Figures II: «Les grands textes de la littérature grecque, latine [...] n'étaient donc pas seulement des objets d'étude, mais aussi de la manière la plus directe, des modèles à imiter»* ([Paris, 1969], 26).
 - 13 Kandinsky, *Regards sur le passé*, 77-78. Ce qui représente pas moins de 10 villes et 7 pays différents. Les expositions en solo ont lieu et à Berlin et à Munich.
 - 14 L'épithète théorique appliqué au *Spirituel* me semble plus métaphorique que réel et devrait être investigué, critiqué plus longuement. Pour les besoins de la cause, je ne fais que reprendre la conception usuelle du texte dans l'histoire de l'art moderne (cf. Kandinsky, *Regards sur le passé*, 26).
 - 15 Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (Paris, 1969), Préface de la première édition de 1912, 25.
 - 16 Roland Barthes, «L'Ancienne Rhétorique, aide-mémoire», *Communications*, xvi (1970), 202.
 - 17 Barthes, «L'Ancienne Rhétorique», 202.
 - 18 Kandinsky, *Du spirituel*, 25.
 - 19 Kandinsky, *Du spirituel*, 212.
 - 20 Grohmann écrit: «Si *Du Spirituel* a eu trois éditions dans l'espace d'une année, soit de Noël 1911 à l'automne 1912, il faut croire que ses idées et conceptions touchaient à des notions qui n'étaient pas jugées absurdes en matière d'art comme aussi sur d'autres terrains» (*Wassily Kandinsky*, 83). Cette réserve ne fait pas du texte un succès réel pour autant.
 - 21 Grohmann, *Wassily Kandinsky*, 65 et 69-70, et Kandinsky, *Regards sur le passé*, 34, n. 62, 35, n. 65, et 263-66, n. 61.
 - 22 Wassily Kandinsky et Franz Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter*, présentation et notes de Klaus Langheit, coll. «L'Esprit et les formes» (Paris, 1981), 301-14, 314-42, 287-300.
 - 23 Barthes, «L'Ancienne Rhétorique», 200.
 - 24 Voir la notion d'«horizon d'attente», chez Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris, 1979), 49-55.
 - 25 Grohmann, *Wassily Kandinsky*, 87-132; le texte comprend 10,500 mots environ.
 - 26 Barthes, «L'Ancienne Rhétorique», 200 et 199.
 - 27 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Paris, 1975), 39.
 - 28 C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique* (Bruxelles, 1970), 117-18.
 - 29 Lawrence Alloway, «The Uses and Limits of Art Criticism», in *Topics in American Art Since 1945* (New York, 1975), 266.
 - 30 «Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclut une incertitude [...]» (Roland Barthes, «L'analyse structurale des récits», *Communications*, xviii [1966], 9).
 - 31 Kandinsky, *Regards sur le passé*, 87.
 - 32 «On peut cependant y distinguer des *indices* proprement dits, renvoyant à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère (par exemple de suspicion), à une philosophie, et des *informations*, qui servent à identifier, à situer dans le

- temps et dans l'espace» (Barthes, «L'analyse structurale des récits», 10).
- 33 Kandinsky, *Regards sur le passé*, 89.
- 34 Kandinsky, *Regards sur le passé*, 109.
- 35 Kandinsky, *Regards sur le passé*, 60.
- 36 «[...] a rhetorical narrative is a story that serves as an interpretative lens through which the audience is asked to view and understand the verisimilitude of the propositions and the proof before it» (J. Lucaites et M. Condit, «Reconstructing Narrative Theory: A Functional Perspective», *Journal of Communication*, xxxv, 4 [1985], 94).
- 37 Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires (Dictionnaire)* (Paris, 1980), 240-41.
- 38 «The titular word for our own method is "dramatism," since it invites one to consider the matter of motives in a perspective that, being developed from the analysis of drama, treats language and thought primarily as modes of action» (Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* [Berkeley, 1969], xxii).
- 39 «We shall use five terms as generating principle of our investigation. They are: Act, Scene, Agent, Agency, Purpose. In a rounded statement about motives, you must have some word that names the *act* (names what took place, in thought or deed), and another that names the *scene* (the background of the act, the situation in which it occurred); also, you must indicate what person or kind of person (*agent*) performed the act, what means or instrument he used (*agency*), and the *purpose*. [...] But be that as it may, any complete statement about motives will offer some kind of answers to these five questions: what was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency), and why (purpose)» (Burke, *A Grammar of Motives*, xv).
- 40 «The ratios are principles of determination» (Burke, *A Grammar of Motives*, 15).
- 41 Grohmann, *Wassily Kandinsky*, 109.
- 42 J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 9e éd. (Paris, 1988), 56-58, 241-55 et 471-74.
- 43 Grohmann, *Wassily Kandinsky*, 122.
- 44 Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives* (Berkeley, 1969), 55-65.
- 45 E. Kris et O. Kurz, *L'Image de l'artiste, légende, mythe et magie, un essai historique* (Paris, 1979), 78-81.
- 46 Thomas L. Lessl, «The Priestley Voice», *The Quarterly Journal of Speech*, LXXV (May 1989), 197. Il écrit: «[...] the voice of the priest, being in some sense extra-human, always originates within a certain élite substratum of society and represents a reality that the audience can only superficially hope to approach».
- 47 Voir Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (Paris, 1965), pour une définition des fonctions narratives.
- 48 Près d'une vingtaine.
- 49 *Saint Georges I*, 1910 (coll. part., Zurich); *Saint Georges III*, 1911 (Städtische Galerie, Munich); *Étude de Saint Georges*, 1917 (Galerie Trétiakov, Moscou), etc.
- 50 *Toussaint II*, 1911 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich); *Étude pour l'Almanach du Cavalier Bleu*, 1911, reproduite à la page 65 de l'*Almanach* présentée par Klaus Langkheit (Paris, 1981); *Lyrique*, reproduite à la page 92 de l'*Almanach*; *Les Cosaques (Bataille-Fragment pour Composition IV)*, 1910-1911 (Tate Gallery, Londres); *Arabes III (avec cruche)*, 1911 (Galerie de peintures d'Arménie, Erivan); *Improvisation n° 20 (Deux chevaux)* (Musée des Arts plastiques Pouchkine, Moscou), etc.
- 51 À titre d'exemples, cavaliers et chevaux: *Le Cavalier bleu*, 1903 (coll. E. G. Bührle, Zurich); *La Montagne bleue*, 1908-1909 (S. R. Guggenheim, New York); *Improvisation 2 (Marche funèbre)*, 1909; *Improvisation 3*, 1909 (Musée National d'art moderne, Paris); *Esquisse (Cavalier)*, 1909; *Improvisation 4*, 1909; *Tableau avec archer*, 1909 (Museum of Modern Art, New York); *Étude pour Composition I*, 1910 (S. R. Guggenheim, New York); *Composition II*, 1910; *Improvisation 12 (Cavaliers)*, 1910; *Improvisation 14*, 1910 (Musée national d'art moderne, Paris); *Improvisation 16*, 1910; *Paysage romantique*, 1911; *Lyrique*, 1911 (Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam); *Toussaint*, 1911 (Städtische Galerie, Munich); *Tableau avec Troïka*, 1911; *Arabes II*, 1911; *Impression IV (Gendarme)*, 1911; *Improvisation 20*, 1911; *Improvisation 21 (Avec cheval jaune)*, 1911, etc.; fin du monde, catastrophes: *Le Jugement dernier*, 1912 (Musée national d'art moderne, Paris); *Composition IV*, 1911 (Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf); *Improvisation 22*, 1911; *Improvisation 23*, 1911; *Esquisse pour Déluge*, 1912; *Improvisation 31 (Bataille navale)*, 1913, etc.



FIGURE 92. W. Kandinsky, *Lyrisches*, 1911. Gravure sur bois, 14,5 × 21,7 cm. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Photo: Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich).



FIGURE 93. W. Kandinsky, *Allerheiligen 1*, 1911. Huile sur carton, 50 × 64,5 cm. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Photo: Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich).



FIGURE 94. W. Kandinsky, *Almanach des Blaue Reiter*, 1912. Gravure sur bois 27,9 × 21 cm. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus (Photo: Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich).