

La Couleur

chez Kandinsky :

ses aspects spirituels

et matériels

*Journée d'étude
organisée par
Nadia Podzemskaja
Fondation de l'Allemagne -
Maison Heinrich Heine
vendredi 13 mai 2022*



Dans ses écrits théoriques, Kandinsky suggère que le cheminement de la couleur à la rencontre du point et de la ligne sur la surface plane serait l'aspiration du spirituel vers le matériel. Il semble cependant que, dans la couleur, ce qui est de l'ordre du spirituel et ce qui est de l'ordre du matériel soient mêlés. La couleur apparaît comme teinte ou pigment, mais elle résonne aussi en correspondance avec le timbre en musique. Des historiens des arts, un philosophe et une philologue aborderont ces problématiques avec des restaurateurs, un musicien et une musicologue.

Matthias Haldemann
(Kunsthhaus Zug)

Sur la matérialité des couleurs dans l'art de Kandinsky

Parler de la matérialité de la couleur chez Kandinsky peut apparaître comme une contradiction. Le pionnier de la peinture abstraite et l'auteur de l'influent ouvrage *Du Spirituel dans l'art* s'intéressait pourtant en premier lieu à l'immatériel. Avec la conscience de la mission spirituelle de l'art, il argumente contre le prétendu matérialisme prédominant après 1900.

Le titre *Du Spirituel dans l'art* est en rapport avec cela, mais il mène aussi sur la piste de ce qui est mon sujet. La notion de « spirituel » présuppose en effet une autre notion, non-exprimée : la matérialité dans l'art. Puisque la matérialité de la peinture est évidente, le rapport de sens a sans doute été négligé jusqu'à présent.

La composante « physique » de la couleur se fait remarquer dès le début dans la peinture de Kandinsky. La couleur est souvent appliquée de manière pâteuse, à la spatule. En général, les tableaux abstraits, de 1908 à 1920 environ, semblent relativement bruts, ce qui explique pourquoi les qualifications esthétiques et pratiques de Kandinsky ont été mises en doute non seulement par le public et certains collègues de l'avant-garde, mais aussi par une partie des chercheurs.

Quel est donc le lien entre la pratique de la couleur et la théorie du spirituel dans l'art ? S'agit-il d'une contradiction ? Ma thèse est que sans tenir compte de la matérialité de la couleur, le « spirituel dans l'art » de Kandinsky reste incompréhensible. Sa conception de l'image lui est liée. Kandinsky distingue en effet entre la pensée logique et la « pensée en images ». C'est dans ce contexte que nous allons discuter le rôle de la couleur.

Nadia Podzemskaia
(Institut des textes
et manuscrits modernes,
CNRS-ENS)

**La problématique
et la lexique de la couleur
dans les écrits de Kandinsky
en russe et en allemand**

Tandis qu'en allemand, Kandinsky n'utilise pour la couleur qu'un seul mot *Farbe*, en russe il est plus précis et nuancé. Dans ses premiers textes rédigés en russe, c'est surtout le mot *kraska* qui est utilisée, ce qui signifie plus précisément teinte. Ses choix lexicaux changent pourtant vers les années 1920 quand il préfère à *kraska* le mot plus abstrait, *tsvet*. L'évolution lexicale, de la teinte matérielle (*kraska*) à la couleur abstraite et spirituelle (*tsvet*) semble contredire l'évolution générale de la théorie kandinskienne, qui va du spirituel vers le matériel, ou alors, il faut admettre que la composante matérielle de la couleur reste chez l'artiste une constante.

Au tout début de son parcours pictural dans la Munich de l'année 1900, Kandinsky s'est engagé

dans la lecture des traités sur la couleur de la Renaissance et dans des expérimentations techniques sur les pigments, menées en laboratoire. La couleur en tant que pigment, la couleur dans son aspect matériel est restée son souci permanent, jusque dans les années 1930 à Paris. On retrouve un écho de ces préoccupations dans les différents écrits de Kandinsky tout au long de sa vie.

Les couleurs sont les principaux héros de ses écrits d'avant la Grande guerre. Dans *Regards sur le passé*, ce sont les couleurs de différents objets dont il a gardé le souvenir depuis son enfance : les couleurs de la maison parentale à Moscou qui n'existe plus, ou bien celles qui marquent ses premières impressions de Florence et de Venise. Ces souvenirs ressuscitent trente ans plus tard, à Munich, conférant à cette ville, dans son imaginaire, une forte dimension émotive, celle d'un conte ou d'un paradis retrouvé. Ce sont aussi les couleurs sur la palette, celles que l'artiste touche et respire et qu'il met sur la toile ou le carton.

Il les perçoit et décrit comme des êtres étranges qui bougent et ont leur existence propre...

Dans les écrits théoriques de l'époque muni-choise, notamment dans *Du spirituel dans l'art*, ces impressions deviennent un objet de réflexion. Kandinsky nous livre un discours sur les couleurs pensées et imaginées et en même temps les analyse en tant que moyens concrets de la peinture. Il les étudie dans leur aspect matériel (facture) et physiologique (objets de perception). Il les observe comme des couleurs isolées mais aussi dans leurs relations réciproques, dans leurs oppositions et dans leurs fusions. Il cherche ainsi à définir leur fonction compositionnelle, leur sémantique et leur symbolisme. Il étudie enfin la couleur comme une composante fondamentale de la peinture en tant qu'art, en relation avec les autres composantes (forme / dessin), ainsi que les composantes fondamentales des autres arts (son, mouvement, etc.).

Dans ses écrits postérieurs, à la période russe postrévolutionnaire et ensuite au Bauhaus, Kandinsky poursuit cette enquête, en analysant les composantes fondamentales de l'art, et notamment la couleur en rapport avec les catégories du temps et de l'espace. Il aborde, entre autres, la question du mouvement spatial de la couleur en tant que phénomène lumineux.

Jean-Pierre Collot
(pianiste à Munich)

**Couleur du son : le timbre
comme espace expérimental**

Dans les arts plastiques comme en musique, forme et fond, structure et contenu, rythme et texture interagissent en permanence et leur équilibre réciproque est d'une importance capitale pour la compréhensibilité et la lisibilité, pour l'expressivité et l'impact émotionnel de l'œuvre.

Mais quelle est la nature de ce « contenu », en quoi consistent pour le peintre, pour le compositeur – pour l'interprète – cette substance, ou plutôt cet espace sensible de l'œuvre et quelle représentation peut-on en donner ? Sont-ils réductibles à la notion de couleur, de nuance et de timbre ?

Jean-Pierre Collot met à profit son expérience de pianiste pour tenter empiriquement d'explorer ces questions à la lumière des avancées les plus radicales et les plus expérimentales du répertoire pianistique.

Cette discussion permettra également de réexaminer les nombreuses références à la musique présentes dans *Du spirituel dans l'art* et dans quelques textes antérieurs de Kandinsky et d'interroger leur importance et leur pertinence pour les artistes aujourd'hui.

Benoît Dagon

(Fondation Louis Vuitton)

**Inventaire des pigments et
couleurs conservées par
Kandinsky à la fin de sa vie dans
l'appartement de Neuilly**

Kandinsky a gardé jusqu'aux derniers jours les traces matérielles de son parcours d'artiste, entre l'émulation sur les problèmes techniques en peinture croisés à Munich et la frugalité de la période de la guerre.

L'artiste meurt à Neuilly le 13 décembre 1944, sa femme Nina laisse l'atelier dans l'état en réorganisant certains éléments. À la mort de cette dernière, l'intégralité est transférée au Musée National d'Art Moderne. C'est en ce moment-là que l'inventaire de l'atelier fut dressé. La liste des objets présents dans l'atelier retrace la vie du peintre, de Munich à Paris, en passant par Dessau, Moscou, Weimar ou Berlin....

Les objets contenus dans le fonds d'atelier ont été classés comme suit : I. Les pigments, II. Les tubes et couleurs du commerce, III. Médiams

graphiques, IV. Documentations commerciales, V. Résines, cires, solvants et vernis, VI. Matériel pour broyer et mélanger, VII. Les supports et plaques de gravure, VIII. Accumulations diverses, IX. Les pinceaux, X. Outils divers, XI. Matériel de pédagogie, XII. Liste des catalogues techniques et carnets manuscrits conservés dans le fond.

« À part des icônes il ne voulait rien d'autre sur les murs et surtout pas ses propres créations ; rien ne devait le distraire de son travail ; les murs nus étaient les garants de son travail », spécifie Nina dans ses Mémoires. Cependant seule une armoire, contenant la grande part des objets inventoriés, reste comme un reliquaire adossé au mur de l'atelier-appartement de Neuilly. Dans cet espace restreint, la présence des pigments placés frontalement et, dans leur majorité, visibles dans leurs contenants transparents, révèle à quel point ils peuvent être considérés comme une collection, une trace visible de souvenirs et de plaisirs de contemplation de la matière couleur. Les pigments n'ont semble-t-il pas été, dans la dernière phase de sa vie, d'une utilisation soutenue, malgré la difficulté d'approvision-

nement pendant cette période de guerre. Les ensembles sont restés presque intouchés malgré quelques modifications des étiquettes des contenants.

La description précise de ces éléments techniques peut éclairer une pensée, une intimité du processus créatif.

Identité pigmentaire et espace chromatique.
Pour situer l'apport de Kandinsky

Pour comprendre la théorie et l'usage des couleurs chez Kandinsky, il convient de les placer dans le contexte historique un peu plus large. Ce contexte est l'objet d'une histoire des systèmes chromatiques, nouvelle approche qui s'appuie sur l'analyse déictico-fonctionnelle des œuvres.

Deux étapes fondamentales précèdent l'apparition des problématiques qui situent l'apport de Kandinsky dans l'histoire des systèmes chromatiques : D'abord, l'apparition du principe de couleur « primaire » autour de 1600, puis l'apparition progressive de ce que nous appelons l'identité pigmentaire à partir des années 1660. Ces deux étapes jouent un rôle également dans la genèse de la notion de mélange chromatique. Du moment que la couleur est identifiée à l'identité pigmentaire (cf. déjà l'optique de Newton), les couleurs peuvent être identifiées à partir d'une métrique du mélange pigmentaire. Cette métrique est formulée de façon satisfaisante par Johann Heinrich Lambert pour la première fois

(1772). Elle est à la base de toutes les reformulations postérieures, et notamment celle du peintre Philipp Otto Runge, sur lequel Goethe lui-même semble parfois s'appuyer.

L'apparition de l'identité pigmentaire sur le plan scientifique va de pair avec des développements dans la peinture qui concernent la création d'un espace chromatique. À partir du moment que le monde des couleurs est perçu comme constitué d'identités pigmentaires, la perception des espaces chromatiques change profondément, changement dont les étapes peuvent être retracées jusqu'au XVIII^e siècle. La théorie élaborée par Kandinsky s'inscrit parfaitement dans cette tradition (couleurs primaires, secondaires, différence entre les couleurs « achromatiques » et « chromatiques », mélange etc.) ; son originalité se limite à quelques appréciations plutôt « subjectives » (caractéristique des couleurs un peu à la façon de Goethe). Mais on n'y comprend rien à s'arrêter à cette apprécia-

tion superficielle. Pour saisir la spécificité de cette recherche, il importe de comprendre le rapport entre identité pigmentaire et espace chromatique.

Cela nous amène à aborder l'histoire de l'usage fonctionnel des « identités pigmentaires » dans la peinture des XIXe et XXe siècles, vaste champ malgré tout finalement très peu connu ou étudié à ce jour. J'introduirai à une méthode basée sur l'usage d'une palette de quatre fois trois couleurs (le « constructe ») qui permet de distinguer des familles chromatiques dont le contraste quadri-partite produit la spatialité chromatique propre à la peinture même sans perspective (exemples). Dans le constructe, les couleurs reçoivent une fonction (les unes par rapport aux autres) qui provoque l'apparition des « caractères » chromatiques décrits par Kandinsky dans le *Spirituel*. Leur étude approfondie n'est possible qu'en présence des originaux.

Hélène Trespeuch
(Université Paul Valéry
Montpellier 3)

Du noir et blanc chez Kandinsky

Si Kandinsky développe de manière approfondie ses théories des couleurs dans *Du Spirituel dans l'art*, il n'en oublie pas pour autant le blanc et le noir – qu'il nomme également des couleurs. Il associe la première à la clarté, et symboliquement à la naissance, la seconde à l'obscurité, et donc à la mort. Dans quelle mesure cette réflexion s'est-elle appuyée sur son œuvre ? Son utilisation artistique du noir et du blanc ne fut-elle pas davantage conditionnée par des observations et des contraintes matérielles ?

Notre étude s'appuiera essentiellement sur ses gravures et dessins des années 1900, dans lesquels le noir et le blanc prédominent. En effet, si ses bois gravés ont pu donner lieu à des variations chromatiques – comme en témoignent, par exemple, les versions colorées de *Die Nacht* (1903) –, la couleur n'a jamais déterminé la conception de l'estampe, fondée principalement sur

des éléments graphiques. Ses temperas sur fond noir – ses « dessins coloriés » – reposent également sur un contraste fort entre le noir et le blanc. Kandinsky note en 1904 dans son manuscrit *Die Farbensprache* que les couleurs sont plus expressives lorsqu'elles apparaissent sur un fond noir. Enfin, les premiers livres d'artiste que publie Kandinsky sont des recueils graphiques, où les estampes reproduites sont presque exclusivement en noir et blanc : *Stichi bez slov* (1903), *Xylographies* (1909) et *Klänge* (1913).

Nous nous demanderons dans quelle mesure ce choix fut dicté par des contraintes d'impression, la gravure en noir et blanc lui ayant vraisemblablement permis de diffuser largement son œuvre, à des coûts raisonnables.

Caroline Marié
(Université de Heidelberg)

**De la peinture en noir et blanc.
Enjeux de la reproduction photographique
dans la diffusion de l'œuvre
de Wassily Kandinsky**

Au cours de sa vie, Wassily Kandinsky a pris de nombreuses photographies et en a également collectionné en grand nombre. L'artiste a ainsi créé des archives photographiques lui permettant d'échanger des idées avec des galeristes, des critiques, des collectionneurs et d'autres artistes, d'avoir une vue d'ensemble de sa propre évolution et d'intégrer des images de ses travaux dans des publications.

À partir de ce corpus, notre intervention se focalisera sur les enjeux que sont, pour Kandinsky, la reproduction en noir et blanc des couleurs de ses œuvres peintes. Nous nous intéresserons donc à la tension entre la photographie, perçue depuis son origine comme une reproduction fidèle de la réalité, et son incapacité, durant la période considérée, à reproduire un élément central de l'œuvre peinte et théorique de Kandinsky, la couleur.

Les exemples choisis nous permettront d'évoquer les contraintes matérielles et les questions fondamentales liées à l'usage par Kandinsky de la photographie. Dans quel contexte et comment Kandinsky a-t-il utilisé ces reproductions d'œuvres dépourvues de couleurs ? Quelle valeur leur a-t-il attribuée pour diffuser son art ? En tant qu'ancien directeur artistique de l'imprimerie Kouchnerov à Moscou, quelles attentes qualitatives avait-il, en matière de reproduction, face au médium photographique qu'il pratiquait par ailleurs en amateur ? Enfin, quels échanges entre le peintre et son entourage accompagnent ces images, eu égard à leurs habitudes visuelles de la photographie en noir et blanc ?