

# (art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Jean **Le Gac**  
 Éric **Rondepierre**  
 Stephen **Dean**  
 Chantal **Petit**  
**Artistes en Bretagne**

**Kandinsky** et l'absolu  
**La Femme à la cafetière**  
**Goethe** : sur **Laocoon**  
 Face à la **guerre d'Algérie**  
**Rubens** contre **Poussin**

M 06192 - 9 - F: 10,00 € - RD



été 2004 • numéro **9**

10 €

Esthétique

## Kandinsky et l'absolu

Entretien entre Philippe Sers et François Barré

**Kandinsky est l'un des inventeurs de l'abstraction, certes ! mais il est aussi un peintre d'icônes, un artiste fasciné par l'art traditionnel extrême-oriental. Un homme en quête d'un "pur éternel artistique" qui est l'un des noms possibles de la transcendance.**

**François Barré :** Dans l'avancée de son œuvre, Kandinsky distingue trois nécessités mystiques constituant le principe de nécessité intérieure : la personnalité du créateur, le langage de l'époque et de la nation (il est au monde, dans un contexte de société) puis l'élément du "pur et éternel artistique". Les deux premiers éléments ont, écrivez-vous, un caractère subjectif, tandis que le troisième a un caractère "objectif". Comment peut-on fonder et affirmer cette improuvable objectivité ? Peut-on établir des "règles" de structuration de relations de la forme et de la couleur, graduer la marche vers la composition et laisser à l'immanence de "la chose en soi" selon Kant la preuve sans preuve de l'atteint ? Ne réclame-t-on pas à ce moment une attente, une confiance, un vide, certes, mais qui n'est plus raison ni même sentiment ?

On a vu que la raison a été congédiée mais le sentiment est l'un des instruments de la pensée kandinskienne. Est-ce qu'on n'arrive pas là à quelque chose qui tout simplement s'appellerait la foi ? Pouvez-vous expliciter "l'évidence psychique" ? Comment, d'une certaine manière, cette évidence psychique, cette vibration de l'âme, ce contact de l'être, cette relation à l'être, peuvent-ils s'inscrire aussi dans une science. Quels sont la nature et le mode d'évaluation de la vibration ?

**Philippe Sers :** Cette question des termes est toujours un peu délicate, parce que dans un domaine d'expérience, les termes sont des notions d'expérience et non pas des concepts. La notion permet de pointer une direction où il y a quelque chose à éprouver, à rencontrer, mais l'expérience ne se résume pas au mot. Une petite parenthèse pour dire : il est clair que lorsque Kandinsky parle de l'objectif, il s'agit de l'élément "pur et éternel artistique", il veut dire que dans l'art il y a trois degrés : le degré de la personne, le degré du lieu et de l'époque, et quand on échappe au degré de la personne et au degré du lieu et de l'époque, on atteint le niveau qui est celui de "l'objectif". Qu'est-ce que cet objectif ? C'est simplement une sorte de niveau absolu, c'est-à-dire un niveau où l'on échappe aux limitations de la subjectivité, de l'espace et du temps.

**François Barré :** On est donc dans la mise en présence, dans la révélation ?

**Philippe Sers :** Voilà. On est dans la rencontre. Parce que je ne sais pas si l'on



Sengai (1582-1659).

*Daruma a toujours été Kannon.*

École zen, encre de Chine sur papier. Collection privée.

doit obligatoirement parler de foi, étant donné que là, Kandinsky est extrêmement proche des artistes chinois pour qui l'art est le lieu de la rencontre de ce qu'on ne définit pas, puisqu'on doit le rencontrer. On ne peut pas lui substituer un discours. Les Chinois appellent cela le "principe dynamique premier" : c'est l'origine des choses. L'art est un moyen d'opérer une rencontre, ou encore le lieu d'une rencontre possible avec l'origine.

**François Barré** : Comment celui qui a vécu cela peut-il transmettre cet instant, ce moment, cet indicible ?

**Philippe Sers** : Il en laisse la trace. Dans la philosophie chinoise de l'art, la notion de trace est très importante, puisque la peinture n'est jamais que "reste d'encre" et "trace de pinceau". Et il en laisse la trace, c'est-à-dire que quand il a vécu quelque chose, il va constituer, à partir de cet événement, un objet, une œuvre. L'œuvre est le support qui peut permettre au spectateur, au regardeur, à l'auditeur, de revivre, de rencontrer cet événement. Autrement dit, l'œuvre n'est jamais qu'une mire, qu'une indication, le support, le lieu d'accueil d'autre chose qu'elle-même. C'est ainsi que fonctionnent toutes les évidences en art, comme par exemple le point chez Kandinsky, le quadrangle chez Malevitch et le hasard dans Dada. C'est exactement comme ça qu'elles fonctionnent, parce que je ne peux pas remplacer par un discours l'expérience du point, du quadrangle ou du hasard.

**François Barré** : Dans les exemples que vous donnez de l'art chinois, même si la trace est en creux, elle est toujours une figuration, elle n'est pas le "principe dynamique premier". Ce sont les nuages, etc., et même quand la cascade n'apparaît pas, cette présence de l'absence est toujours une figure. Tandis que chez Kandinsky, elle n'est pas une figure.

**Philippe Sers** : Mais le but final n'est pas la figuration dans l'art chinois. Un grand peintre chinois, Ni Zan, s'écrie : "Ah, c'est qu'il est difficile de parvenir à un manque total de ressemblance ! Ce n'est pas à la portée de tout le monde !" L'effort vers la perfection conduit l'artiste en Chine vers toute autre chose que la ressemblance formelle. C'est la ressemblance spirituelle qui l'intéresse. C'est une dynamique qui l'écarte de la stricte figuration du spectacle du monde.

**François Barré** : Kandinsky diverge d'avec Hegel dans la façon dont il congédie la beauté et une culture du goût. Mais il s'en inspire lorsqu'il se réfère au "grand domaine" que forment la religion, la science, l'art et la

philosophie. Quelle est exactement la part de la science pour Kandinsky ? Que recouvre-t-elle ? Est-ce la découverte de la désintégration de l'atome ? Est-ce l'attention accordée à l'expérience et à son caractère vérificateur ? Dans son "plan schématique d'études et de travail pour l'Inkhok", décèle-t-on un socle scientifique ? Peut-on accorder une valeur scientifique à la théorie des couleurs de Kandinsky ou doit-on la prendre comme une règle (discipline) intérieure ? Le blanc est ailleurs symbole de la mort. Soulages considère que le noir vibre et qu'il est la synthèse de toutes les couleurs. Dans sa peinture du temps, Roman Opalka va du noir au blanc (mais c'est sans doute pareil et il rejoint la découverte du temps par Kandinsky chez Rembrandt, par le clair-obscur). Chez Bach, le basson n'est pas symbole de tristesse, mais souvent d'allégresse. Pensez-vous que Kandinsky ait vraiment mis en place une "science de l'art" et la science peut-elle, en une vaste synthèse, atteindre "le lieu de l'humain et du divin" ? Peut-on décrypter l'œuvre entier de Kandinsky à l'aune des règles qu'il a édictées ou doit-on se référer à Vinci qui déclarait : "le maître ne se s'en sert jamais" ? Cette "science de l'art" a-t-elle une descendance aujourd'hui ? Donc, comment expliquer l'évidence mystique et le caractère scientifique de quelque chose qui relève de la fusion, de la rencontre et de la vibration ? Parce que personnellement, pour moi, l'art est d'abord une incertitude et c'est dans cette fragilité-là que je le trouve sublime.

**Philippe Sers** : Je crois que ce qui préoccupe Kandinsky, c'est vérifier que la vibration existe bien dans l'ensemble des consciences, que la résonance →



Kandinsky à Munich, le 24 juillet 1911.  
Photographie de Gabriele Münter.  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



des formes et des couleurs est identique et mener ces expériences qui ne sont pas des expérimentations, mais des sortes de rencontres entre des individus et ce qu'il appelle "les moyens purs" pour parvenir à vérifier la validité intersubjective de ses observations et pour parvenir à conforter un art qui serait une expression du contenu et un moyen de vérification. Au fond, sa science, c'est surtout, pourrait-on dire, un laboratoire de contrôle de ses idées. C'est cela qu'il veut, non pas réduire l'art à une science, mais mettre au service de l'art une investigation scientifique.

**François Barré :** Cette investigation scientifique, il l'a menée sur son propre œuvre, ça n'est évidemment pas une démarche dont il a considéré qu'elle devait s'arrêter au jour de sa disparition. Ça veut donc dire que cette théorie, ce travail de pensée de Kandinsky, cette science de l'art, doivent se poursuivre et vous écrivez

qu'il convient en effet d'avancer sur ce chemin qu'a tracé Kandinsky. Comment peut-on, aujourd'hui, faire avancer cette science de l'art, et de quelle manière se manifeste cette avancée ? Est-ce qu'elle existe ?

**Philippe Sers :** Ce que je pense, c'est qu'il y a un travail à accomplir qui est de l'ordre de la philosophie de l'art. Mais d'une philosophie de l'art qui se préoccuperait des questions du contenu et de l'instrumentation de la vérité, non pas d'une philosophie qui prend l'art pour objet, mais d'une philosophie qui considère l'art comme une démarche de connaissance. À ce moment-là, il y a probablement un nouveau regard à porter sur l'ensemble des œuvres contemporaines, qui est assez différent de celui de l'histoire de l'art, plus axée sur les filiations, les classifications. Ce nouveau regard nous conduit par exemple à réhabiliter certaines œuvres de manière complètement inattendue et à en oublier d'autres qui sont inutiles parce qu'elles sont redondantes, spectaculaires ou pas très fécondes.

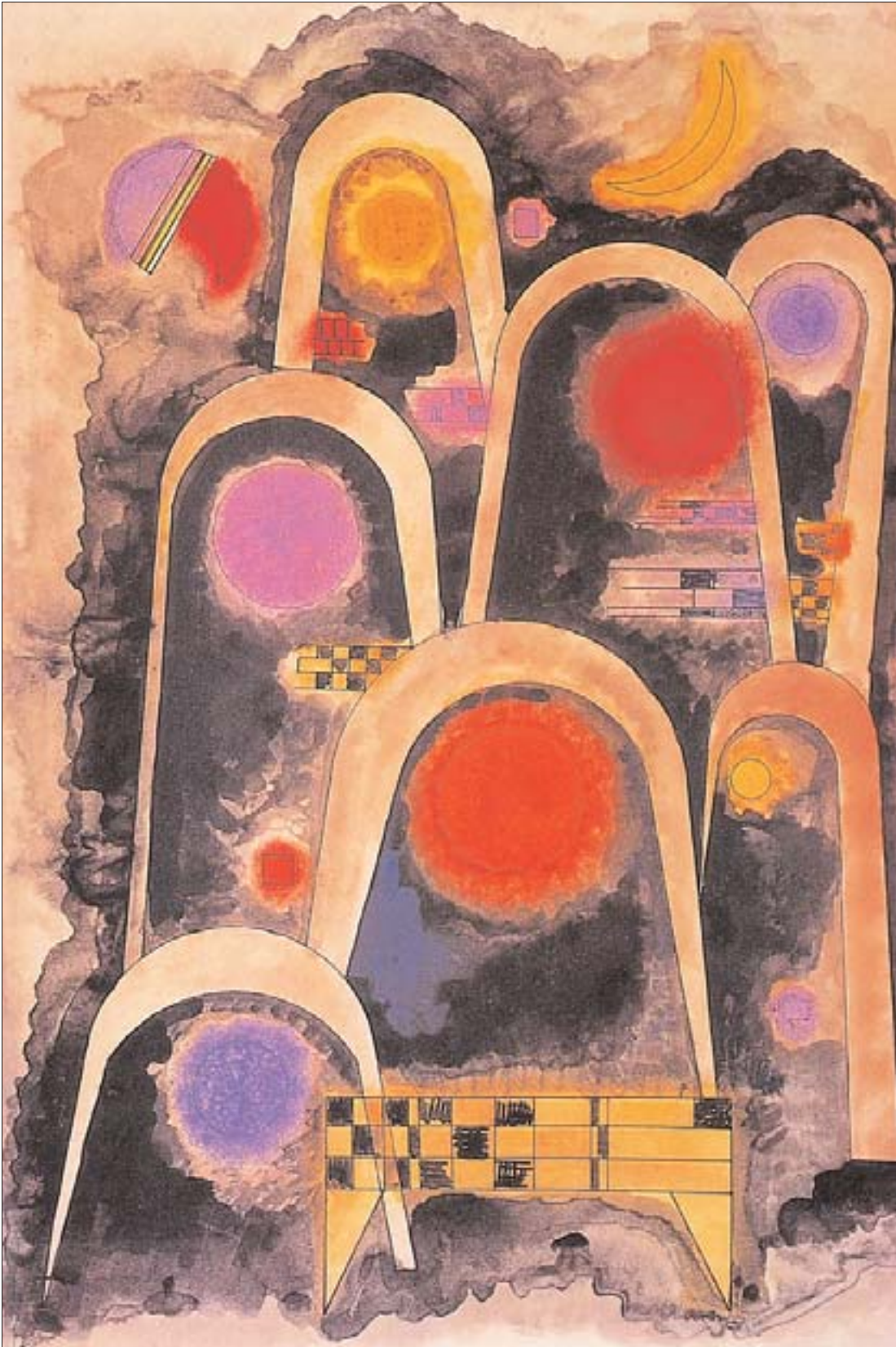
**François Barré :** Il y a une autre question que je me pose, dans cette avancée vers l'évidence. L'avancée vers l'évidence, c'est suivre Kandinsky dans son travail de dissolution de l'objet, et ce travail de dissolution de l'objet se fait notamment à partir d'un certain nombre de figures, de récits apocalyptiques qui, d'une certaine manière, se métamorphosent dans la composition finale. Vous explicitez magnifiquement les sources testamentaires et orientales de la démarche de Kandinsky. Vous identifiez un certain nombre de figures apocalyptiques – le Cavalier, le Jugement dernier, la Montagne, le Déluge, la Cité de Dieu, l'Ange à la trompette (le prophétique passe souvent par la "vision" figurative). On saisit, au travers de l'analyse des *impressions*, des *improvisations* et des *compositions*, comment l'objet se dissout progressivement puis se métamorphose pour aboutir à la composition et à l'abstraction. Cette exégèse éclaire l'œuvre. Donc, l'impression, l'improvisation, nous "donnent à voir", au sens littéral du terme, des figures qui sont des figures connues du Déluge, de la Cité de Dieu, de l'Ange et de sa trompette, etc., etc. Et puis il y a une métamorphose qui donne lieu à une composition qui est une composition abstraite. Mais peut-on se fondre dans le tableau sans cette connaissance préalable ? Faut-il connaître l'avant dissolution pour recevoir l'œuvre abstraite ? Quelle est la relation entre ce cheminement, qui est un savoir, une culture et un processus, et l'évidence mystique ? Est-ce que, à un moment donné, il faut connaître ce qui a été l'ensemble du cheminement ou est-ce qu'on peut, au fond, être dans une rencontre et dans une mise en présence de l'Être sans connaître, →



*La Transfiguration du Sauveur.*

icône russe. École de Novgorod, vers 1470-1480, 90 x 58 cm.

Musée d'histoire et d'architecture, Novgorod.



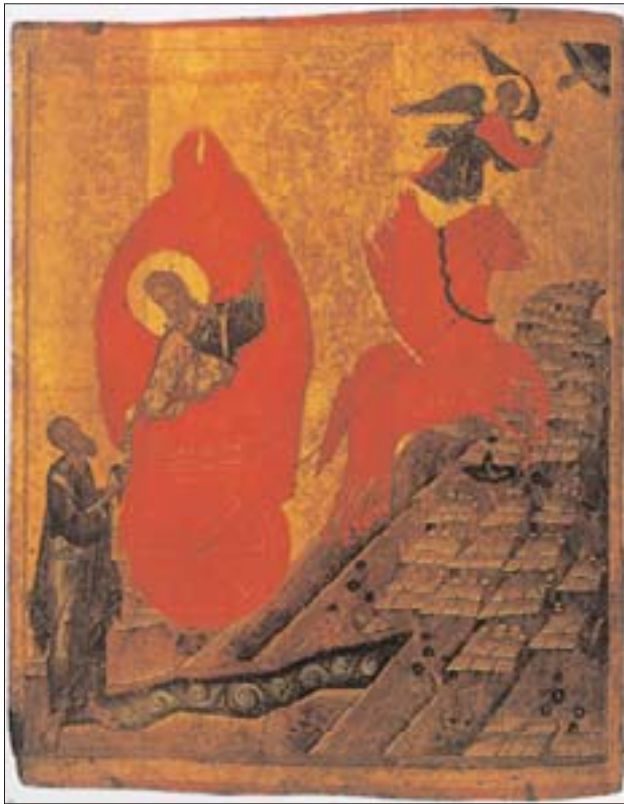
Kandinsky  
*En s'élevant (Hinragend)*.  
Juin 1931. Huile, aquarelle,  
lavis, gouache et encre  
de Chine sur papier,  
46,8 x 32,5 cm.  
Fondation Hilla von Rebay.



sans avoir acquis ce savoir ? Le savoir est-il une clef indispensable pour arriver à l'évidence mystique ou peut-on atteindre l'évidence mystique sans ce soubassement des figures apocalyptiques et d'une culture ?

**Philippe Sers :** J'aime bien cette question parce qu'elle démontre que le travail de Kandinsky n'est pas achevé. Si l'on prend ses deux grandes références, que ce soit

devant la *Composition VI* puisque nous parlions d'elle, ou devant la *Cascade* de Wang Wei ou devant l'icône de Roublev pour la Trinité-Saint-Serge, il n'aura qu'un plaisir des formes et un intérêt poli et puis l'on passera très vite. C'est frappant de le voir d'ailleurs dans le musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg : la *Composition VI* est dans une grande salle où les gens passent à toute allure, quasiment apeurés.



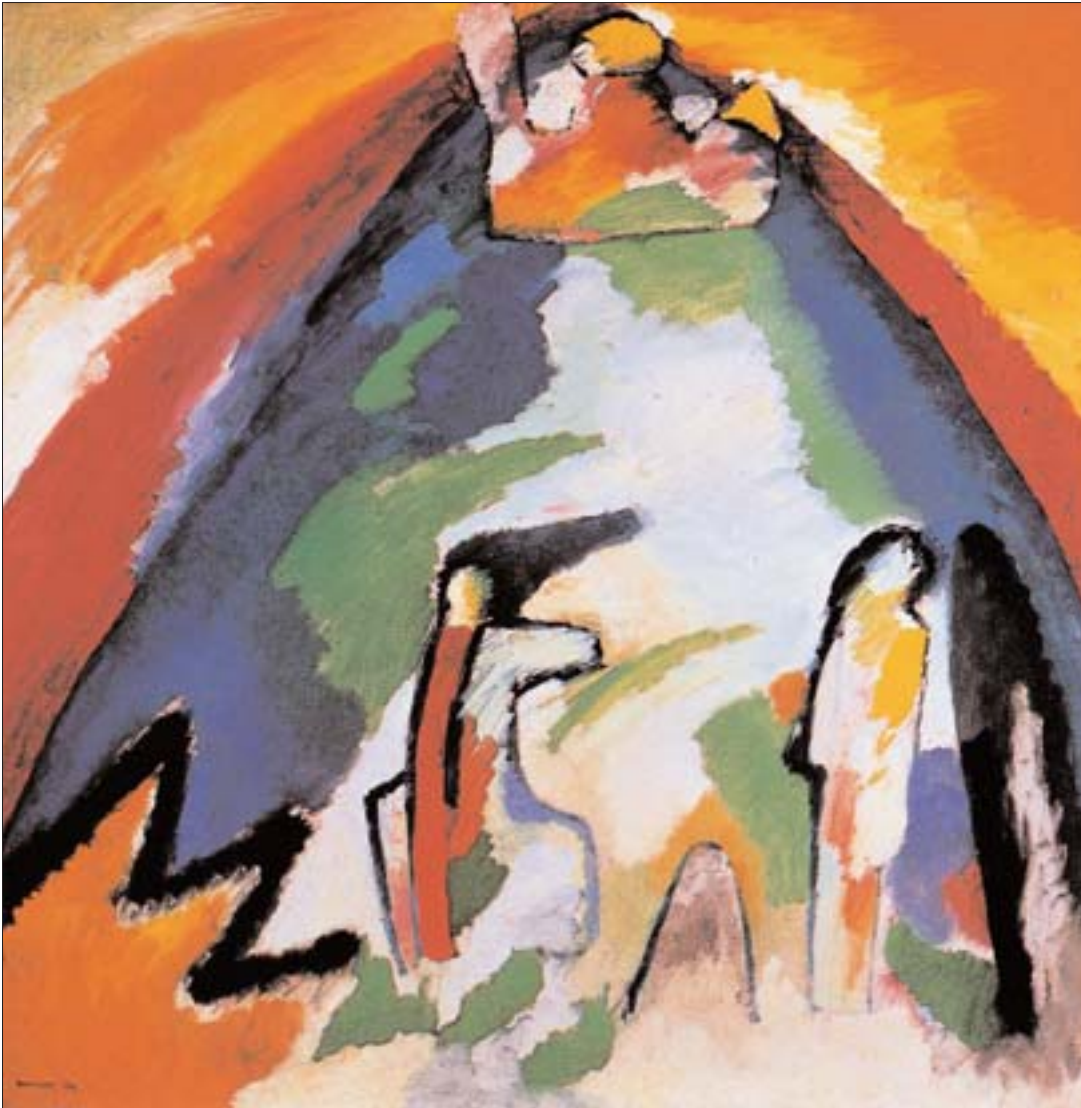
*L'Ascension du saint prophète Élie dans un char de feu.*  
Icône russe, école de Pskov, début du XVI<sup>e</sup> siècle, 128,5 x 103 cm,  
provenant de l'église Saint-Élie (Élie-le-Sec) du couvent des femmes  
Saint-Élie à Pskov, actuellement musée historique à Pskov.



Kandinsky.  
*Rouge.*  
1924. Huile sur carton, 72 x 42 cm.  
Bâle, collection privée.

la référence chinoise ou la référence de l'icône, chaque fois, l'œuvre est accompagnée. Elle est accompagnée en Chine d'une calligraphie, elle est accompagnée, en ce qui concerne l'icône, d'une inscription et d'une hymnographie. Et c'est très souvent à travers la calligraphie et l'hymnographie qu'est pointée l'expérience à accomplir. Je veux dire que l'hymnographie ou la calligraphie ne remplacent pas l'œuvre, mais indiquent la direction dans laquelle il faut chercher parce qu'évidemment, si l'on met quelqu'un brutalement

**François Barré :** Il y a dans la synthèse des arts, dans la scénographie, dans l'art monumental, chez Kandinsky, des proximités avec la *Gesamtkunstwerk*, mais il n'utilise pas, me semble-t-il, cette expression et je voudrais savoir si c'est parce qu'il a une conception différente de l'art total. Kandinsky relate dans *Regards sur le passé* une bouleversante expérience wagnérienne qui participe bien sûr de la découverte de l'art total et de la synthèse des arts. Il ne fait d'ailleurs pas davantage allusion à la Gestalt. J'ai



Kandinsky.  
*Montagne (Berg)*.  
1909. Huile sur toile, 109 x 109 cm.  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

l'impression qu'il récuse en elle une logique que j'aimerais vous entendre expliciter.

**Philippe Sers** : Il n'y a pas un mot de Kandinsky sur la *Gestalt*, probablement pour différentes raisons, mais la plus importante, c'est que la *Gestalt* considère la forme constituée. Or, la forme constituée peut égarer la connaissance exacte des résonances dans la mesure où le contrôle de la valeur propre de la résonance d'un élément chez Kandinsky dépend de sa place dans l'en-

chaînement des formes (le vert, mélange du bleu et du jaune ou le triangle, adjonction englobante de trois angles aigus, etc.). Alors que la *Gestalt* orienterait plutôt l'interprétation vers l'associationnisme ou vers le symbolisme. La force de Kandinsky, comme celle de Malevitch d'ailleurs – parce qu'il faut reconnaître que chez Malevitch l'"élément formant" est quelque chose de très important – la force de Kandinsky est de constituer une interprétation, un contrôle, une explicitation de la résonance des formes à partir de leur genèse, →



c'est-à-dire à partir des enchaînements qui les constituent. Ce qui n'est pas la préoccupation de la *Gestalt*.

**François Barré :** On arrive cependant à des effets proches. Dans les résonances qu'étudie et met en œuvre Kandinsky, la synthèse laisse leur autonomie aux disciplines en même temps qu'une unité se forme en une sommation supérieure.

**Philippe Sers :** Ce qui l'intéresse, c'est de faire intervenir les différents arts dans des lignes de cohérence qui vont être soit harmoniques soit disharmoniques. C'est-à-dire que la composition d'ensemble va intégrer des renforcements de résonance ou des écarts. Dans les écarts, naturellement, il se passe beaucoup de choses, donc sa pensée le conduit à formuler cela en termes de synthèse des arts, c'est-à-dire d'une rencontre autonome où chaque élément va jouer son rôle et où la rencontre se

produit avec les étincelles et avec tout ce qui peut advenir. C'est une idée assez folle qui conduit à obtenir dans la synthèse quelque chose de complètement inattendu, et non pas quelque chose de totalement prévu. Peut-être est-ce là qu'il faut voir une des raisons de cette grande divergence entre deux des "fils" de Wagner qui sont tous les deux partis de *Lohengrin*, c'est-à-dire Kandinsky et Hitler. À Schwabing, en 1912, Kandinsky et Hitler ont le même enthousiasme artistique. Hitler part de *Lohengrin*, mais pour en tirer exactement ce que Nietzsche reproche à Wagner de faire, c'est-à-dire un système incantatoire et hallucinatoire, un système hypnotique, c'est-à-dire un système qui est destiné à générer l'hypovigilance, l'endormissement, l'asservissement. Cela débouche naturellement sur la persuasion totalitaire. Kandinsky, quant à lui, est frappé par *Lohengrin* parce que l'art peut avoir des moyens complets qui sont une rencontre entre le visuel et le sonore. Mais il



Kandinsky.  
*Jugement dernier.*  
1912. Fixé sous verre, 34 x 45 cm.



veut se servir de cela comme d'un instrument de vérité. Et c'est là que cela annonce, je pense, le Richter du film *Rêves à vendre* ou le Eisenstein de *Ivan le Terrible*. Chez Eisenstein, il y a des moments où l'art est instrument de vérité, comme chez Richter. Ils ont accompli une recherche d'évidence fondée sur cette composition synthétique.

**François Barré :** Est-ce que l'office religieux n'a pas déjà réussi cette synthèse des arts ? Est-ce qu'il n'existe pas d'ores et déjà dans le sacré une polysensorialité faisant appel à la totalité de nos capacités de réception et d'activation et qui, d'une certaine manière, relève des deux versions que vous venez de dire de *Lohengrin*, à la fois de l'hypovigilance et en même temps de l'éveil ?

**Philippe Sers :** Je ne sais pas si Kandinsky avait une connaissance approfondie de la liturgie romaine, mais l'office religieux orthodoxe est sa grande référence synthétique. L'office religieux orthodoxe est-il destiné à endormir les consciences ? On pourrait dire plaisamment par sa longueur, peut-être !

**François Barré :** Il est destiné à délivrer une vérité...

**Philippe Sers :** Oui, mais si dans l'office religieux orthodoxe, ce qu'on va explorer sont des choses établies, connues – le témoignage par les textes et les images, transmis aussi bien par les icônes et l'iconostase, l'hymnographie, les chants, les parfums, les gestes, toute la liturgie – la scénographie abstraite est, quant à elle, destinée à explorer l'inconnu. Elle est une interpellation du sens dans des lieux où il n'est pas déjà exploré.

**François Barré :** Tout à fait.

**Philippe Sers :** Et c'est pour cela que Dada ou Eisenstein sont très forts, parce qu'ils sortent de ce qui est connu, éprouvé, pour affronter ce qui est complètement inattendu. Par exemple, le totalitarisme est quelque chose qui était complètement inattendu pour la pensée occidentale. Tout le monde a été surpris. La preuve en est que les gens de la meilleure foi ont commencé par être extrêmement laxistes et peut-être le sont restés jusqu'au bout. Il fallait donc là des armes particulières. Et ces armes, observons que tous les avant-gardistes les avaient, puisqu'ils ont immédiatement flairé et identifié le danger. Ainsi Schwitters, dont tout l'œuvre est un monument anti-totalitaire, un décryptage minutieux du totalitarisme, comme si on en

étalait toutes les pièces pour en constater l'horreur. Eisenstein, quant à lui, opère cela au cœur même du totalitarisme avec *Ivan le Terrible*.

**François Barré :** Peut-on dire qu'il y a une morale de l'œuvre et qu'elle est le salut de l'humanité ? Est-ce là une mission de l'art et de l'artiste ? C'était une préoccupation de Kandinsky. N'y aurait-il pas là quelque chose qui relèverait non pas d'un totalitarisme, mais d'une totalité presque démiurgique ? L'artiste est-il en charge du salut de l'humanité ?

**Philippe Sers :** Ce que j'aime bien chez Nietzsche, c'est qu'il y a un moment où il arrive à cette formulation (il cherche à comprendre pourquoi il s'est enthousiasmé pour Wagner et pourquoi il se sépare de Wagner) : "que la musique ne devienne pas un art de mentir". Je trouve cette formulation extraordinaire, parce que cela signifie à la fois que la musique implique une relation de l'artiste à la morale et en même temps que la musique a une mission de vérité. →



*L'Ange à la quatrième trompette.*  
Miniature de l'Apocalypse de Saint-Sever,  
XIe siècle, folio 141.



Wang Wei (701-761)  
*Cascade.*  
Chishaku-in, Kyôto.



Kandinsky. *Saint Georges I.*  
1911. Fixé sous verre, 19 x 19,7 cm.  
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

**François Barré :** Je ne suis pas sûr de cela, parce qu'il a dit, si je ne me trompe pas, que l'art était fait pour ne pas mourir de la vérité.

**Philippe Sers :** Cela, c'est le point de départ de Nietzsche, c'est *la Naissance de la tragédie*. Mais là, quand il a écrit "que la musique ne devienne pas un art de mentir" on est beaucoup plus tard, dans la *Lettre de Turin*. Il se sépare alors visiblement de cette idée que l'art est là pour conforter l'illusion consolatrice ; ici, il pointe vraiment la relation entre l'art et la vérité, entre l'artiste et la morale. L'artiste a une mission, il ne doit pas mentir, et la musique qui est l'œuvre de l'artiste est là pour la vérité. C'est assez fantastique, parce que cela conforte tout l'effort des modernes. Tout cet effort est axé autour de cela, parce qu'historiquement d'ailleurs ils sont confrontés à des situations de mensonge, particulièrement à la guerre de 14 et puis ensuite aux totalitarismes qui étaient absolument irréductibles à tout raisonnement de vérité et donc la pratique de l'art est devenue...

**François Barré :** ... La musique entre-t-elle dans cette logique ? N'est-elle pas justement l'art qui n'a pas de sujet, un art sans récit ? Là, c'est plutôt le récit et la légende de Lohengrin que la musique elle-même.

**Philippe Sers :** L'objection est recevable, mais si l'on creuse la question, il y a une manière pour la musique de nous renvoyer au spirituel et une manière pour la musique de nous ramener à des préoccupations qui sont des préoccupations d'endormissement de la vigilance. Cela, c'est clair, et rejoint ce que dit Schopenhauer quand il parle de la musique comme d'un langage de l'âme.

**François Barré :** Oui, mais Nietzsche dit aussi : "La musique offre aux passions le moyen de jouir d'elles-mêmes."

**Philippe Sers :** Oui.

**François Barré :** Donc elle est un récit sans récit.

**Philippe Sers :** C'est cela. C'est un récit sans récit. Et à ce moment-là, il y a tout de même une manière de la détourner. En elle-même. Naturellement, lorsqu'elle est associée au récit et à la représentation, elle peut devenir falsificatrice. Et c'est cette falsification qu'a si bien repérée Hitler et dont il s'est servi admirablement quand justement Kandinsky et son entourage, sa descendance, sa famille de pensée exploraient à l'opposé les fonctions de vérification, de discernement de l'art. ■

**Philippe Sers :** Philosophe, spécialiste de l'art. Ses ouvrages sont traduits en plusieurs langues. Derniers ouvrages parus. 2002 : *Les avant-gardes entre métaphysique et histoire ; Résonance intérieure, dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en Occident* ; 2003 : *Kandinsky*.

**François Barré :** Ancien délégué aux arts plastiques et président du Centre Georges-Pompidou. Actuellement conseil auprès de François Pinault pour la création de la Fondation pour l'art contemporain sur l'île Seguin.





Kandinsky.

*Saint Georges II.*

1911. Huile sur toile, 109 x 95 cm. Musée russe, Saint-Pétersbourg.