Scène - Icône - Visage

Andrzej Turowski

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2495>

DOI : 10.4000/critiquedart.2495

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 1999

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Andrzej Turowski, « Scène - Icône - Visage », *Critique d'art* [En ligne], 13 | Printemps 1999, mis en ligne le 29 mars 2012, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2495> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2495

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Scène - Icône - Visage

Andrzej Turowski

RÉFÉRENCE

Goldberg, Itzhak. *Jawlensky ou le visage promis*, Paris : L'Harmattan, 1998

Kandinsky : du théâtre. Edition établie et présentée par Jessica Boissel avec la collaboration de Jean-Claude Marcadé. Paris : Adam Biro, 1998

L'Avant-garde russe et la scène 1910-1930 : une sélection de la collection N.D. Lobanov-Rostovsky, Paris : Plume, 1998

Kandinsky-Albers : une correspondance des années trente = ein Briefwechsel aus den dreissiger Jahren. Les Cahiers du Musée national d'art moderne, hors-série/Archive, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1998

- 1 La composition monumentale fut le fondement du programme artistique de la Section de L'Art Monumental de l'Institut de la Culture Artistique (*Inkhoulk*), créée par Kandinsky à Moscou. Elle a trouvé son développement (bien qu'elle ait déjà été esquissée dans les textes écrits à Munich entre 1908-1912) dans une suite de publications, dont la plus importante fut la rédaction russe de l'article *De la composition scénique* (1918), paru dans l'almanach *Der Blaue Reiter*. Le problème de la composition monumentale était intimement lié à la conception du théâtre en tant que spectacle psychosensoriel qui réalise de façon la plus complète l'idée de synesthésie artistique, l'œuvre totale (*Gesamtkunstwerke*). Le théâtre, dépassant les contraintes formelles des arts respectifs, et unissant parole, couleur et son à la forme, au mouvement et à la sonorité, demeurait donc au centre de l'attention de Kandinsky, jusqu'aux années 1930.
- 2 Le volume qui réunit les textes théoriques et les pièces théâtrales de Kandinsky datant des années 1908-1926, publié par les éditions Adam Biro et la Société Kandinsky, concerne donc les questions-clé du programme esthétique et de la création littéraire de l'artiste. L'ouvrage élaboré à partir des manuscrits, des publications originales ou des versions successives minutieusement comparés et complétés par des commentaires critiques, est un nouveau catalogue raisonné de la création théâtrale de Kandinsky, publié à la suite de

l'édition des tomes présentant l'œuvre peinte (1982-1984, H. K. Roethel, J. K. Benjamin) et les aquarelles (1992-1994, V. E. Barnett).

- 3 Le théâtre de Kandinsky peut être considéré dans la perspective d'un processus plus vaste de "théâtralisation de la vie" artistique russe, fait sur lequel plusieurs auteurs analysant la culture contemporaine, ont déjà attiré l'attention (Y. Lotman). Dans ce sens, le catalogue de l'exposition de Bruxelles (musée d'Ixelles) préparé par un chercheur américain, John E. Bowlt, spécialiste de cette problématique, et consacré aux costumes et projets scéniques de l'avant-garde russe des années 1910-1930, de la collection N. D. Lobanov-Rostovsky, constitue une publication qui complète l'édition de l'œuvre théâtrale de Kandinsky. Le premier des deux articles d'introduction, esquisse l'histoire de la collection. Le second rappelle rapidement la chronologie des rapports entre les peintres et le théâtre, débutés par les décors de L. Bakst pour la *Schéhérazade* - et les projets constructivistes de V. Stepanova et des frères Stenberg, épilogue de l'avant-garde russe. A part une riche iconographie des travaux en partie déjà bien connus, le catalogue raisonné des œuvres faisant partie de la collection, constitue une valeur incontestable de cette publication. Les exemplaires manquants des œuvres originales, ont malheureusement été remplacés par des répliques, ce qui est particulièrement choquant dans le cas des projets de Malévitch, représentés par des sérigraphies datant 1973.
- 4 Soulignons ici que Kandinsky avait une bonne connaissance de la production théâtrale de l'avant-garde russe, en co-dirigeant dès avril 1918 la Section de Théâtre du Commissariat pour l'Education (*Narkompros*), dont le programme était fondé sur le principe selon lequel le théâtre est un "guide esthétique du développement des masses prolétariennes". C'est bien de ce cercle que sont également issus les premiers projets de création d'un institut de recherches théâtrales et scénographiques, ainsi que des ateliers expérimentaux. Bien évidemment, Kandinsky était moins intéressé par les spectacles de masse prolétariens, et davantage par la composition scénique monumentale - idée à laquelle il souhaitait subordonner les institutions de l'administration bolchévique. Itzhak Goldberg a rappelé récemment le sens de la stratégie propre à Kandinsky, dans un livre consacré à A. Jawlensky, compagnon russe de l'artiste à l'époque de Munich.
- 5 Goldberg en attirant l'attention sur l'histoire de la *Nouvelle Association* de Munich, et de la création du *Der Blaue Reiter*, a mis en valeur l'importance des stratégies sociales du succès, entreprises par Kandinsky, et qui lui permettaient de se proclamer chef de file de ce groupe radical. Kandinsky, tout en reconnaissant l'importance des institutions artistiques (expositions), la nécessité de la propagation des fondements théoriques de l'activité créatrice (programmes), et enfin - le rôle du fonctionnement public de l'art (éducation), introduisait son art dans un circuit artistique nouveau, qu'il savait contrôler. Si, écrit Goldberg, Kandinsky et Jawlensky fondaient leur art sur une expérience mystique, le premier des deux était le "prophète" qui socialisait sa foi, alors que l'autre est resté l'"ascète", jusqu'à ce jour marginalisé dans les grands discours de l'histoire de l'art contemporain. Autrement dit, Kandinsky avait besoin d'une scène, alors que, pour Jawlensky, l'atelier suffisait.
- 6 Rien d'étonnant donc, à ce que les dix dernières années de création de Kandinsky, après la liquidation de Bauhaus et son émigration en France, furent dures, et sa re-définition dans les circuits artistiques, très difficile. Après un court séjour à Berlin en 1933, Kandinsky s'installe en 1934 à Neuilly-sur-Seine. Publié récemment (suite à un *Cahier* de lettres à Zervos), un tome de correspondances de Kandinsky avec Albers qui, dès l'automne 1933

enseignait au Black Mountain College, aux Etats-Unis, témoigne de cette nouvelle vie et des nouvelles stratégies des années 1930.

- 7 Evidemment, à part l'inquiétude pour ses amis restés en Allemagne, dont la situation empire, on trouve dans ces lettres beaucoup d'informations d'ordre personnel (pleines d'enthousiasme de la part d'Albers) concernant la vie quotidienne. Kandinsky y revient rarement sur ses propres problèmes purement artistiques, même s'il souligne à plusieurs reprises sa volonté de continuer la recherche de la spiritualité dans l'art. La question qui prédomine est une analyse générale du champ artistique européen et américain, ainsi qu'une conviction de plus en plus évidente que l'art abstrait se renforce et prend de plus en plus d'importance. L'intérêt que porte Kandinsky aux expositions, revues et groupes, répète ce modèle de vie artistique polarisé ; l'artiste voit dans le Surréalisme et sa figuration une crise de valeurs spirituelles. Lisible dans ses lettres, la stratégie de Kandinsky, privé de son école d'art en tant que tribune de laquelle il pouvait professer ses convictions, devient à présent un jeu de contacts personnels (dont il informe Albers "en secret", en le lui "chuchotant à l'oreille") qui lui assurent une place convenable (pas toujours) dans les expositions et dans les pages des magazines artistiques. Le besoin de surveiller de près l'évolution des événements, empêche Kandinsky de partir outre-Atlantique où Albers l'invite sans cesse. Kandinsky prenant part pour l'art "moderne" contre la vague de la "modernité", se sent pourtant seul. Le conflit qui se dessine avec Zervos, de plus en plus fort à partir de la publication du numéro des *Cahiers d'art* consacré au Surréalisme, en témoigne.
- 8 La solitude moderniste de Kandinsky dans le monde de l'abstraction possède cependant une autre dimension que la solitude nostalgique de Jawlensky. Dans ce contexte, il convient de revenir encore une fois au livre intéressant de Goldberg et de souligner - suite à l'auteur - non seulement sa stratégie différente de celle de Kandinsky, mais aussi la place particulière qu'occupe Jawlensky dans l'art contemporain, celle de « l'artiste qui, en participant à la modernité sans y adhérer, fait l'expérience des frontières : entre l'Expressionnisme et le Fauvisme, entre la figuration et l'abstraction, entre le visage et l'icône ». Kandinsky recherchait la spiritualité dans la synesthésie abstraite de la composition monumentale. Dans le cas de Jawlensky le problème de la spiritualité, et la dialectique de la visibilité/ invisibilité, figuration/abstraction qui y est liée, se concentrent sur la conception du visage-icône. Conception du visage en tant qu'expression de l'absence, expression d'une réalité laissée "derrière, et libéré par sa figuration (comme icône) d'une rivalité mimétique".
- 9 Interrogeons-nous enfin, à la lumière de la conception de "l'image métaphysique", que P. Sers réinterprète dans son livre sur Kandinsky¹ (perspective que Goldberg ne reprend pas), si le modernisme des deux artistes russes, à sa base profondément ancré dans la religiosité orientale, n'est quand même pas ce même modernisme vers lequel revient la problématique de la peinture "pré-renaissante". L'herméneutique icônique – pour rappeler le raisonnement de Sers – n'est point un moyen d'appréhender le monde, une sorte de Logos post-Renaissance, mais bien une appréhension Théo-logique de l'être dans sa distinction.

NOTES

1. Sers, Philippe. *Philosophie de l'abstraction : l'image métaphysique*, Genève : Skira, 1995.