

Kandinsky¹, ou la quête obstinée de la beauté libre

Jean-François Riaux

Professeur de Culture Générale, lycée Saint-Michel de Picpus (Paris)



Si l'on se livre à une première approche du chapitre, *Le langage des formes et des couleurs*, extrait *Du spirituel dans l'art*, en se plaçant dans la position d'un lecteur libre de toute prévention à l'endroit de la peinture non figurative, on en tirera probablement l'impression que Kandinsky, loin de céder à la tentation de l'impromptu, mène avec sûreté le néophyte comme "par une douce contrainte allant de soi"² vers la source même de toute beauté plastique.

L'auteur n'ignore pas que, depuis l'antiquité, la fonction de l'art est trop souvent subordonnée à une quête de *mimésis* et se trouve par là même problématisée au regard de son rapport à la **vérité**. Quel portrait des artistes Platon traçait-

il ? Illusionnistes, imitateurs indifférents à la nature des êtres qu'ils représentent et cependant habiles dans la facture de trompe-l'oeil, autant de termes peu flatteurs pour désigner tous ceux dont les oeuvres font l'admiration du vulgaire ; à l'inverse, Kandinsky, en soutenant que tout véritable artiste donne voie à l'expression d'une "nécessité intérieure", cautionnerait volontiers ces propos de Bergson : "Qu'est-ce que l'artiste ? C'est un homme qui voit mieux que les autres, car il regarde la réalité nue et sans voile"³. Où cette *nécessité intérieure* nous porte-t-elle ? En quoi consiste-t-elle ? Qu'est-ce qui, trop communément, nous empêche de l'appréhender et, par là, de capter ce qu'elle nous révèle de l'essence même de la beauté de toute oeuvre d'art ?

A lire ces pages de Kandinsky, on admettra donc d'emblée que *regarder* n'est pas *voir*. Illustrons ce point : au retour d'un voyage à Rome, par exemple, sans doute répondrons-nous à l'un de nos proches qui aura déjà goûté aux agréments de la Ville Éternelle et, plus particulièrement, à ceux de la Fontaine de Trevi : "bien entendu, je l'ai vue" ; si j'ai simplement vu



Fontaine de Trevi
Rome, Italie - DR

- (1) C'est plus particulièrement le chapitre, *Le langage des formes et des couleurs*, de l'ouvrage de Kandinsky, *Du spirituel dans l'art* (éd. Gallimard, coll. Folio essais, pp. 130 et suiv.) qui inspire cet article. Nous en recommandons la lecture.
- (2) George Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, p.164.
- (3) Henri Bergson, *Conférence de Madrid sur l'âme humaine*, in *Mélanges*, éd. PUF.

stricto sensu cette fontaine, je dois avouer que je l'ai perçue à travers un écran bien banal, celui de la vénération stéréotypée (comme on va "voir" la Joconde quand on visite le Louvre pour la première fois), écran ou grille d'une distinction culturelle orchestrée qui nous frustre de la présence authentique de l'oeuvre. Aussi le contact avec quelque oeuvre que ce soit est-il *de facto* subordonné à la pression de multiples conditionnements. Si un retour sur soi, fruit d'un doute instruit, peut contribuer à nous émanciper cette hétéronomie, il nous est plus difficile de faire le procès de la capacité la plus spécifiquement humaine, la capacité à *verbaliser*, en conjecturant qu'elle puisse être l'obstacle même à la transparence de notre rapport à la beauté d'une oeuvre d'art. En nous plaçant devant une toile de Van Gogh ou de Cézanne, que "voyons-nous" ? Là, nous voyons des arums, des iris, des soucis, des chrysanthèmes... ici, des pommes, des oranges... En bref, nous autres êtres de langage, nous sollicitons les mots comme "des signes conventionnels qui nous permettent de reconnaître l'objet et de le distinguer pratiquement d'un autre"⁴. En reconnaissant un objet quel qu'il soit tout en usant du terme qui le désigne, en fait, on le méconnaît ; on ramène un être singulier à du déjà connu : "l'individualité des choses nous échappe toutes les fois qu'il ne nous est pas matériellement utile de l'apercevoir"⁵.

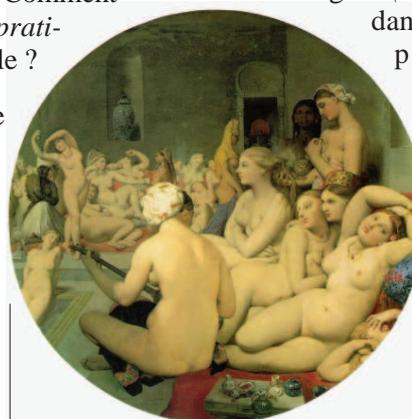
Nous ne voyons pas les choses mêmes, nous utilisons les mots comme des étiquettes que nous collons sur elles ; les mots s'interposent alors entre nous et les choses pour assurer une *commodité* dont l'intérêt est double, produire la communication et satis-

faire nos besoins. Il y a donc de fait une sorte de tyrannie du *vivre* qui, pour naturelle qu'elle soit, majore l'utile dans notre rapport au monde : "la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. Vivre consiste à agir. Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression *utile* pour y répondre par des réactions appropriées"⁶. Ainsi, Kandinsky, comme Bergson, soutiendrait volontiers que le regard que nous posons communément sur le monde se ferme ou s'ouvre à la mesure de ce que nos sens exploitent, pour la satisfaction de nos besoins et l'orientation de nos conduites. C'est d'abord à ce titre que la vie et les mots pour la dire empêchent ou gênent l'émergence du *spirituel dans l'art*. On en déduira qu'une *simplification pratique* est constamment prête à jouer en chacun, au point que notre premier mouvement face à une chose est d'en négliger tout ce qui ne fait pas signe vers son utilité. Comment cette *simplification pratique* se manifeste-t-elle ?

Il importe d'en dire quelques mots, car, les deux premières modalités de ce que Kandinsky nomme la "nécessité intérieure"⁷ déployée par tout artiste ont partie liée à ce processus d'abandon progressif de notre tendance à la *simplification*.

En exprimant "ce qui lui est propre (élément de la personnalité)"⁸, l'artiste, démiurge en quête de beauté, peut donner voie à la quête d'une satisfaction inséparable de sa seule puissance organique ou complexion (*diatèse* ou idiosyncrasie selon Aristote) ; ainsi lorsque Picasso conçoit sa série déclinant les assauts et saillies du Minotaure, il actualise bien sa légendaire appétence sexuelle. La troisième modalité de la *nécessité intérieure* supposera que l'artiste dépasse la première, à moins qu'il ne s'y complaise, auquel cas il court le risque (comme "l'actionniste" viennois Otto Mühl) de se subordonner à une posture exclusive ou dominante dans le processus créateur ; aussi bon nombre d'oeuvres issues du même génie peuvent-elles toutes, (certes, plus ou moins explicitement), manifester la même préoccupation réitérative : réitération à caractère névrotique qui s'affirme dans les scènes saphiques chères à

Ingres (*le bain turc*)⁹ ou dans la composante pédophile des corps représentés par David (*la mort de Bara*)¹⁰ ou par Girodet (*le sommeil d'Endymion*)¹¹ ; dans certains cas, on peut même soutenir qu'un lourd traumatisme hante tragiquement



"Le bain turc"
Huile sur toile (1862), 108 x 110 cm, de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)
Musée du Louvre, Paris - DR

- (4) **ibid.**
- (5) **H. Bergson, Le Rire, chap. III.**
- (6) **ibid.**
- (7) **Kandinsky, du spirituel dans l'art, éd. Folio Essai, p.132.**
- (8) **ibid., p.132.**
- (9) **Musée du Louvre**
- (10) **Musée d'Avignon**
- (11) **Musée du Louvre**

toute l'oeuvre d'un peintre (comme E. Münch, dont le célèbre *cri* n'est qu'une traduction iconographique – parmi d'autres – d'une inextinguible blessure faite à l'enfant qu'il fut). Quant à la seconde modalité de la *nécessité intérieure*, modalité selon laquelle l'artiste "doit exprimer ce qui est propre à (son) époque" ¹², elle l'expose à emprunter le masque d'une posture idéologique si la tension vers le troisième échelon de cette nécessité s'affaiblit ou s'éteint ; en liant sa pratique à un tel dessein, le créateur entre dans le concert des instances militantes et peut aller jusqu'à prendre le relais d'acteurs insuffisamment reconnus pour exprimer des revendications de caractère nationaliste, comme ce fut le cas à la charnière des XIX^e et XX^e siècles dans toute l'Europe. Il suffit d'évoquer la Hongrie ou la Pologne où l'on s'efforçait de secouer le joug de la tutelle autrichienne ou russe : produire une *belle* oeuvre, c'est se vouer à assumer le rôle de médium visant à empêcher tout risque d'acculturation (à titre d'illustration, qu'on songe au rôle qu'entend jouer en Finlande un peintre comme Akseli Gallen-Kallela à travers une toile comme *La Malédiction de Kullervo*¹³).



La Malédiction de Kullervo (1899)
Toile d'Akseli Gallen-Kallela (1865-1931)
Musée National de Finlande - Finlandia Hall

On pressent que si l'artiste se réfugie dans l'une de ces strates ou, pour employer les termes mêmes de notre auteur, s'il n'en rompt point la clôture comme on doit briser "une sorte de cosse relativement opaque" ¹⁴, c'est un processus qui se fige, celui d'une création qui ne s'accomplira pas dans le dévoilement de "l'élément de l'art pur et éternel" ¹⁵. On doit noter que tout le processus obéit à ce que Kandinsky nomme "trois raisons mystiques" ¹⁶. L'épithète "mystique" peut surprendre ; en vérité, l'adjectif est employé moins dans un sens exclusivement religieux que dans son acception première : "mystique" renvoie vraisemblablement au mot grec "myste" qui signifie "l'initié". L'auteur veut sans doute dire par là que toute pratique artistique authentique se confond avec

un cheminement initiatique, c'est-à-dire tendu vers une fin spirituelle ; et, sans qu'on puisse aisément la définir, cette fin implique cependant que, pour celui qui en serait *oublié* (comme le philosophe platonicien qui, au cours de l'étape de la dialectique ascendante, oublierait qu'il est en route vers la vérité), la pratique artistique s'expose ou à l'affaiblissement d'une oeuvre close sur sa propre subjectivité complaisamment interrogée, ou à faire le jeu de la promotion d'idéaux asservis à la contingence de l'histoire des nations.

Ainsi, pour aller à l'élément spirituel, il faut donc ne pas céder, comme le soutient Bergson, à la simplification pratique (de "praxis" au sens grec), c'est-à-dire à la réduction de toute production de l'art ou à la seule expression d'une ac-

tion ou d'un travail sur un élément clé de sa personnalité (blessure narcissique, libido véhémence...) ou à la seule affirmation d'une appartenance nationale, d'un engagement idéologique ; il s'ensuit que cet élément est par-delà toute quête ordinaire d'utilité (comme l'affirme Kant, pour lequel le Beau ne sert ni l'instinct ni une fin morale ou politique) : il est étranger à ce que Kant a nommé notre "nature pathologique", ou il ne saurait relever du champ de l'ordre social désirable que toute idéologie est censée promouvoir.

Ce n'est évidemment pas facile d'échapper à cette "gravitation de l'utile". Même si l'on cautionne l'hypothèse de l'initiation selon Kandinsky, peut-on aisément la mettre en oeuvre ? Nous restons des êtres de langage ; or, quoi qu'il en soit de cette prérogative prodigieuse, la verbalisation elle-même nous expose à ne pas saisir ce que Kandinsky attend de notre confrontation à l'oeuvre d'art. Quelque paradoxe qu'on imagine, les mots s'interposent entre nous et le monde, entre nous et la beauté contemplée ou à faire ; on ne saurait les considérer comme des étiquettes nues ; on n'ignore pas qu'une définition reste sous-jacente à leur emploi et que cette définition, même maladroite, est, à sa façon, présente à l'esprit. Un individu peu enclin à manier le langage, en supposant qu'il confonde les mots "chaise" et "tabouret", dira cependant qu'il s'agit d'un "truc pour s'asseoir" et par là accède bien à ce qu'on appelle le "concept de l'objet" ; en l'occurrence, la définition ou concept de l'objet se réduit à une formule qui porte sur sa fonction, ce qui, là encore, est révélateur d'une commune propension à la simplification pratique. Aussi, quand la beauté s'étale sur la toile d'un Van Gogh en tant que *Souliers avec lacets* (1886), et eu égard à ce que nous avons spontanément en tête lorsque nous pensons "chaussures" en apercevant une telle toile, som-

- (12) Kandinsky, opus cité, p.132.
- (13) 1899, Helsinki, Ateneum, collection Antel
- (14) Kandinsky, op.cité, p.134.
- (15) *ibid.*, p.133.
- (16) *Ibid.* P.132.

mes-nous véritablement en mesure de **voir** cette paire unique dans la singularité radicale de son être-là ? Avons-nous la capacité de nous soustraire à la puissance taxinomique du concept de “chaussure” qui, lui, convient à toutes les chaussures dans le monde, c’est-à-dire à tout objet que l’on se met au pied, fait d’une semelle recouverte d’une matière maintenue par des clous ou cousue... ? Quel contact avons-nous donc avec cette présence originale, faite de l’unicité de la texture picturale produite sous le pinceau du peintre ? Les mots sont comme notre boîte à outils trop immédiatement ouverte pour tout rapport au monde et, lorsqu’il conviendrait d’en suspendre le cliquetis pour enfin “voir”, ils nous hantent encore.

Sans abuser du paradoxe, ne s’engage-t-on pas dans la bonne voie en soutenant que la peinture *abstraite* visera à nous *abstraire* du concept même, pour nous rendre à la singularité indicible d’une présence unique, quel qu’en soit le statut du point de vue du savoir. Selon Kandinsky, l’artiste, s’il est véritablement mû par le dynamisme de ce qu’il nomme *la nécessité intérieure*, doit passer outre l’emploi commun des outils discursifs ; alors, il portera sur le monde un regard libre de la pesanteur de l’utile (consommation, idéologie) ou affranchi de toute exigence rationnelle (académisme), il sera *désintéressé* et pourra exprimer “l’élément de l’art pur et éternel”¹⁷, c’est-à-dire ce que chaque être, dans sa plénitude propre, donne à voir de son mystère. Et ce que l’authentique artiste exprime vaut pour toute réalité, naturelle (comme les *Tournesols* de Van Gogh) ou technique (*Champ de Mars, la tour rouge*¹⁸ de Delaunay), voire purement psychique. Quand un peintre offre à voir sur une toile une “nature morte”, un poisson éviscéré (*La raie* de Chardin) ou des fruits (*Pommes et oranges* de Cézanne), il néglige tout ce que ces

êtres inanimés peuvent éveiller au sein du *consommateur* que je suis, c’est à l’épaisseur ou à l’énigme de leur présence qu’il nous hausse. A ce propos, Kant a souligné qu’une nature morte suscite un détachement “ironique” à l’endroit de ce que l’instinct habituellement réclame : ce n’est pas une envie de pommes et d’oranges qui m’incite à contempler la toile de Cézanne. Le pur attrait de la beauté a tari les élans de l’intérêt.

L’artiste invite donc à un **voir** dont l’acuité est significative d’une émancipation susceptible de nous soustraire à ce que les besoins organiques, les objectifs moraux ou politiques ou la rationalité en général exigent de la réalité. L’art,

dans son accomplissement, est dépassement de *l’usage pratique et des commodités de la vie* ; en cela, il est bien une sorte d’anabase, une conversion de l’âme laissant espérer un saut qualitatif d’une intensité inédite dans notre rapport à l’Être.

J.-F. R.

- (17) **Ibid. p. 133.**
 (18) **ou la Tour Eiffel.**



La raie (vers 1728)
 Peinture de Jean-Baptiste Chardin (1699-1779)
 Musée du Louvre, Paris - DR



Pommes et oranges
 Huile sur toile (d’environ 1895 à 1900) de Paul Cézanne (1839-1906), 93 x 74 cm
 Musée d’Orsay, Paris - DR