

Diese Eigenschaften — innere Spannungen — kommen eine nach der anderen aus der Tiefe seines Wesens heraus und strahlen ihre Kräfte aus. Und ihre Wirkungen und Einflüsse auf den Menschen überwinden immer leichter die Hemmungen. Kurz — der tote Punkt wird zum lebenden Wesen.

Unter vielen Möglichkeiten sollen zwei typische Fälle erwähnt werden:

1. Der Punkt wird aus dem praktisch zweckmäßigen Zustand in einen unzweckmäßigen, also in einen alogischen versetzt. **Erster Fall**

Heute gehe ich ins Kino.
Heute gehe ich. Ins Kino
Heute gehe. Ich ins Kino

Es ist klar, daß es im zweiten Satz noch möglich ist, die Versetzung des Punktes als eine zweckmäßige aufzufassen — Unterstreichen des Ziels, Nachdruck der Absicht, Posaunenklang.

Im dritten Satz ist die reine Gestalt des Alogischen in Tätigkeit, was aber als Druckfehler erklärt werden kann — der innere Wert des Punktes blitzt einen Augenblick heraus und wird sofort gelöscht.

2. Der Punkt wird dadurch aus seinem praktisch zweckmäßigen Zustand versetzt, so daß er außerhalb der Reihenkette des laufenden Satzes zu stehen kommt. **Zweiter Fall**

Heute gehe ich ins Kino



In diesem Falle muß der Punkt eine größere freie Umgebung um sich herum haben, damit sein Klang eine Resonanz erhält. Trotzdem bleibt aber dieser Klang zart, bescheiden und wird von der ihn umgebenden Schrift übertönt.

Bei Vergrößerung der freien Umgebung und der Größe des Punktes selbst vermindert sich der Klang der Schrift und der Klang des Punktes gewinnt an Deutlichkeit und Kraft (Fig. 1).

**Weitere
Befreiung
21**

1 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* [*Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*], 1926, variations autour de la phrase modèle «Aujourd'hui je vais au cinéma» pour illustrer sa réflexion sur l'élément géométrique point

Wassily Kandinsky et les images en mouvement. Un spectateur participatif du cinéma expérimental à Hollywood

Caroline Marié

Heute gehe ich ins Kino.
Heute gehe ich. Ins Kino
Heute gehe. Ich ins Kino¹

C'est par ces variations autour d'une phrase modèle « Aujourd'hui je vais au cinéma », que l'artiste russe Wassily Kandinsky illustre sa réflexion sur l'élément géométrique *point*, dans son ouvrage de 1926 *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* [*Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*]² (fig. 1).

Au premier abord, le choix d'une référence à une activité commune peut surprendre de la part d'un intellectuel, qui articule ici sa théorie picturale. L'exemple « Aujourd'hui je vais au cinéma » permet alors à l'artiste d'expliquer comment le point, en se détachant progressivement de la phrase, peut être libéré des conventions et des usages, pour pénétrer le monde de la peinture, où il se libère de sa subordination et se transforme en un être autonome³. Or, si la phrase « Aujourd'hui je vais au cinéma » sert ici à Kandinsky d'exemple pour relater l'éloignement du quotidien vers un monde intérieur, elle résonne en même temps comme l'intrusion du quotidien de l'artiste. En tant que nouveau médium, le cinéma a profondément modifié la culture visuelle au début du xx^e siècle. Comme la photographie, que Kandinsky pratiquait en amateur et qu'il utilisait fréquemment pour promouvoir son art⁴, le cinéma suscita en son

1 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Munich, 1926 (Bauhausbücher 9), p. 21.

2 Une discussion des écrits théoriques de Kandinsky dépasserait le cadre de cet article. Voir à ce sujet Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, 2 vol., Berlin, 2002.

3 Kandinsky, 1926 (note 1), p. 21-22.

4 Voir à ce sujet notamment Helmut Friedel, « Kandinsky und die Photographie - Die Wunder der Photographie », dans *Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky: Photographien 1902-1914*, éd. par Helmut Friedel, cat.

temps de nombreux débats sur ses rapports avec les beaux-arts, et plus particulièrement avec la peinture. Ces discussions s'intensifièrent au cours des années 1920⁵. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, le critique Bernhard Diebold s'interrogea en septembre 1920, dans le *Frankfurter Zeitung*, quant à la possibilité du film de s'émanciper de la reproduction servile de la nature, pour s'élever et devenir une « peinture en mouvement⁶ ». Diebold en appelait alors au peintre pour qu'il « peigne des films⁷ ». À cet égard, de nombreux artistes, tels Walther Ruttmann, Viking Eggeling ou Hans Richter, s'intéressèrent à la même époque au médium cinématographique, en l'orientant vers l'expérimentation abstraite⁸.

Par opposition avec sa pratique photographique, Wassily Kandinsky semble n'avoir jamais eu en mains une caméra ni n'avoir effectué des essais de peinture sur pellicule. S'il n'est donc pas possible de le qualifier de « cinéaste amateur »⁹, il fut néanmoins un « cinéphile ». Sa curiosité s'étend sur une large gamme d'expressions et de genres cinématographiques, au point de suggérer une forme de participation à l'aventure du médium. En dépit du grand nombre de travaux sur l'œuvre et la vie de Kandinsky, une étude approfondie de sa relation avec le cinéma reste à écrire¹⁰. Son goût peut être notamment décrit à travers trois épisodes de rencontre avec le médium cinématographique, qui eurent lieu dans les années 1920 et 1930, et dévoilent son attitude face à trois genres distincts de films: le cinéma d'avant-garde de l'époque du Bauhaus, et notamment le film abstrait animé et le *Lichtspiel* [jeu de réflexions lumineuses]¹¹, le tournage d'un documentaire consacré à son travail, et l'introduction de son œuvre dans le monde hollywoodien. À travers ces épisodes successifs, la relation de Kandinsky au médium se relève avoir été sans doute plus participative que ne le laisse supposer son état de spectateur, pratiquant le cinéma en cinéphile.

exp. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 2007, p. 45-54. Nous analysons la relation que Kandinsky entretenait au médium photographique ainsi que son emploi de la photographie pour promouvoir son art dans le cadre de notre thèse en préparation, intitulée *Photographie et film: les préférences et stratégies médiatiques de Wassily Kandinsky*, sous la direction du Professeur Henry Keazor à l'université de Heidelberg.

5 À ce sujet voir Christian Kiening et Heinrich Adolf (éd.), *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912-1936)*, Zurich, 2012 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 25), p. 419-500, et notamment p. 429-433.

6 Bernhard Diebold, « Film und Kunst. Ein Memento an die Filmkulturträger », dans *Frankfurter Zeitung* 660, 7.9.1920, cité après Kiening/Adolf, 2012 (note 5), p. 58-62, ici p. 60. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

7 *Ibid.*

8 À ce sujet, voir par exemple *Film als Film, 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger Jahre zum Filmenvironment der siebziger Jahre*, éd. par Birgit Hein et Wulf Herzogenrath, cat. exp. Cologne, Kölnischer Kunstverein, Cologne, 1978.

9 Sur cette distinction, voir Laurence Allard, « L'amateur: une figure de la modernité esthétique », dans *Communications*, 68, 1999, p. 9-31. Je remercie Hadrien Viraben de m'avoir signalé cet article.

10 Nous traitons ces questions dans le cadre de notre thèse en préparation (note 4).

11 Au sujet du *Lichtspiel*, voir Anne Hoormann, *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*, Munich, 2003.

Kandinsky au Bauhaus, un regard sur le film abstrait

Des témoignages de Wassily Kandinsky et de sa seconde épouse Nina, née Andreievskaja, suggèrent que le peintre avait une affection particulière pour le cinéma et qu'il s'y rendait régulièrement. Ainsi, Nina Kandinsky se souvient en 1976 que lors d'un séjour de six mois à Berlin, avant que Kandinsky ne prenne possession de son poste de professeur au Bauhaus en juin 1922, « nous nous sommes abondamment livrés à notre passion d'aller au cinéma¹². » En juillet 1926, peu après son emménagement dans sa maison de maître au Bauhaus de Dessau, le peintre écrivit à son ami l'historien de l'art Will Grohmann :

Et malgré tout, c'est merveilleux ici : nous vivons à la campagne, loin de la ville, on entend des poulets, des oiseaux, des chiens, nous sentons des odeurs de foin, des fleurs de tilleul, des parfums de forêt. En quelques jours, nous sommes devenus des personnes différentes ici. Même le cinéma ne nous attire pas, et ça en dit beaucoup, vraiment beaucoup¹³.

Ce témoignage confirme que le cinéma avait pris une place importante dans le quotidien de Kandinsky avant son arrivée à Dessau ; et la pause cinématographique mentionnée dans ce courrier ne dura sans doute pas longtemps. Nina Kandinsky note en effet en 1976, dans un chapitre dédié à la personnalité de son mari, qu'aller au cinéma était pour lui un moyen de se distraire, après son travail journalier : « Après le travail, il se détendait avec de la musique, en lisant ou encore en allant au cinéma¹⁴. » Le cinéma faisait donc indirectement partie du processus créatif de Kandinsky, en tant que césure distractive. L'artiste semble avoir conservé cette habitude lors de sa période parisienne, de 1933 à 1944. Dans une lettre à son ancien élève Hans Thiemann en 1937, le peintre s'excuse du retard de sa réponse en invoquant son travail et ses loisirs, parmi lesquels il cite :

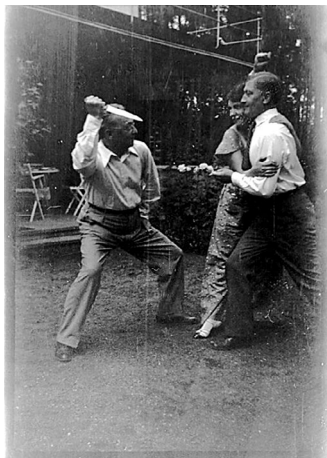
J'écris déjà depuis presque huit jours cette lettre, qui est encore et encore interrompue. Je suis dérangé par ma propre peinture (je travaille en ce moment à une nouvelle œuvre qui m'éprouve beaucoup), mais aussi par d'autres choses – des visites, des « sorties » (concerts, réceptions, cinéma, etc.)¹⁵.

12 Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich*, Munich, 1976, p. 96.

13 Wassily Kandinsky à Will Grohmann, Dessau, 4 juillet 1926, cité après Barbara Wörwag (éd.), *Wassily Kandinsky. Briefe an Will Grohmann, 1923-1943*, Munich, 2015, p. 107.

14 Kandinsky, 1976 (note 12), p. 236.

15 Wassily Kandinsky à Hans Thiemann, sans lieu, 8-14 décembre 1937, cité après Christian Beutler, « Zwölf Briefe von Wassily Kandinsky an Hans Thiemann 1933-1939 », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 38, 1976, p. 155-166, ici p. 164.



2 Anonyme : *Josef Albers, Nina et Vassily Kandinsky dans le jardin du Bauhaus à Dessau*, Dessau, 1931, tirage aux sels d'argent, 8,2 x 5,9 cm, tirage d'époque et négatif original, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Vassily Kandinsky, n° inventaire : 660

En dehors de ces moments de détente, Kandinsky se confronta à un autre genre de cinéma, présenté au Bauhaus même. Durant les années où il y enseigna, de 1922 à 1933¹⁶, et malgré les souhaits formulés durant cette période par le professeur László Moholy-Nagy, aucun cours de film ou lieu d'expérimentation filmique ne furent organisés, faute de moyens¹⁷. Le médium cinématographique joua cependant un rôle important au sein du Bauhaus, et suscita de nombreuses références dans la pratique photographique de ses membres. En témoigne une photographie qui montre Josef Albers et le couple Kandinsky posant pour un tableau vivant composé d'après un film¹⁸ (fig. 2).

Les nombreux écrits et la correspondance abondante de Kandinsky ne permettent cependant pas d'établir précisément la liste des films que le peintre a pu voir, au sein du Bauhaus et en dehors. L'historiographie actuelle considère qu'il a assisté à trois soirées cinéma organisées dans l'école à Dessau en juin 1930. Lors de ces manifestations artistiques, Hans Richter, intervenant au Bauhaus, présenta entre autres ses films abstraits *Rhythmus 21*¹⁹ et *Rhythmus 23*²⁰. La *Symphonie diagonale* de Viking Eggeling, mort cinq ans plus tôt, fut également projetée à l'occasion de ces événements²¹.

L'historien du cinéma Klaus Lippert rapporte en outre en 1981, mais sans citer de source, qu'après avoir vu le film d'Eggeling, Kandinsky se serait exclamé : « Cela, il l'a copié sur moi²². »

Comme mentionné en introduction, à cette même époque, Kandinsky intègre le cinéma et les expérimentations qui l'entourent à ses réflexions écrites sur l'art.

16 Kandinsky prit, le 1er juillet 1922, ses fonctions de professeur, un poste qu'il occupa au cours des installations successives du Bauhaus à Weimar, Dessau et Berlin, jusqu'en 1933. Voir Magdalena Droste, « Wassily Kandinsky: Der programmatische Professor am Bauhaus 1922-1933 – Lehralltag unter drei Direktoren », dans *Wassily Kandinsky – Lehrer am Bauhaus*, éd. par Magdalena Droste, cat. exp. Berlin, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin, 2014, p. 32-91.

17 Voir Thomas Tode « bauhaus & film: Mesalliance oder verpasstes Rendezvous? », dans *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 56/1-2, 2011 [2012], p. 7-16, ici p. 7.

18 Sur les références cinématographiques dans la photographie du Bauhaus, voir par exemple Thomas Tode « Schule des Sehens. Über einige interdisziplinäre Aspekte des Films am Bauhaus », dans *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 56/1-2, 2011 [2012], p. 17-46.

19 Hans Richter, *Rhythmus 21*, DE 1921/1923, éd. par Stiftung Bauhaus Dessau, 2009.

20 Hans Richter, *Rhythmus 23*, DE 1923/1925, éd. par Stiftung Bauhaus Dessau, 2009.

21 Viking Eggeling, *Symphonie diagonale*, DE 1921-1924/25, éd. par Stiftung Bauhaus Dessau, 2009. De nouvelles recherches sur ce film ont été présentées dans la cadre de l'exposition *bauhaus.film.expanded* au ZKM Karlsruhe, Peter Weibel et Markus Heltschl, « Symphonie Diagonale Revisited », le 26 avril 2020, URL: <https://zkm.de/de/veranstaltung/2020/04/symphonie-diagonale-revisited> [dernier accès: 28/09/2020]. Concernant cette projection voir Tode, « Schule des Sehens », 2012 (note 18), p. 42-43.

22 Klaus Lippert, « Bauhaus und Kinematographie. Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), ein Pionier des Films », dans *Prisma. Kino- und Fernseh-Almanach* 12, 1981, p. 241-254, ici p. 244.

En 1927, répondant à un article du critique Ernst Kállai portant sur la relation entre peinture et photographie²³, Kandinsky élargit ainsi la discussion aux relations entre peinture et film²⁴. Malgré le rythme accéléré des transformations technologiques contemporaines, l'artiste s'interroge sur la pertinence de l'opposition entre peinture et film, entre statique et cinétique. Il évoque en ce sens l'existence d'une dimension temporelle dans la peinture de chevalet, notamment à travers l'expérience dans la durée qu'en a le spectateur. Défendant l'égalité entre la peinture et le cinéma, Kandinsky n'envisage pas que ce dernier en vienne à remplacer la première. Toute partialité serait à ce titre dangereuse, et, selon l'image qu'il emploie, sauter sur une même jambe entraînerait inévitablement la paralysie de l'autre. Dans un second article nommé « UND. Einiges über synthetische Kunst », également paru en 1927, il affirme en outre que les frontières entre les arts du XIX^e siècle ont été progressivement abolies depuis, rendant désormais possible l'avènement d'un art synthétique²⁵. Il cite à ce propos les spectacles d'orgues de couleurs [*Farbenorgel*] qui ont eu lieu en Angleterre, en Allemagne et aux États-Unis. Il mentionne également, pour l'Allemagne, les jeux de lumières colorées sur fond musical [*Lichtspiele*], ainsi que, pour la France et l'Allemagne, les débuts du cinéma abstrait accompagnés en musique, mais sans citer d'exemples précis²⁶. Dans cet article, Kandinsky apparaît donc en spectateur intéressé et informé des récents développements et des expérimentations cinématographiques, qu'il relie à sa propre pratique artistique en mentionnant dans une note sa pièce de théâtre expérimental *Gelber Klang* [*Sonorité jaune*], publiée pour la première fois en 1912 dans l'*Almanach du Cavalier bleu*²⁷.

La connaissance de Kandinsky des *Lichtspiele* [jeux de réflexions lumineuses] suggère qu'il a assisté à la projection des *Reflektorische Farblichtspiele* de Kurt Schwerdtfeger, élève du Bauhaus²⁸. Ces formes géométriques abstraites créées à l'aide de lumières colorées semblent avoir été montrées pour la première fois lors d'une fête privée organisée par Kandinsky en février 1922²⁹. Ludwig Hirschfeld-Mack, un autre élève du Bauhaus, en développa le principe

23 Ernst Kállai, « Malerei und Photographie », dans *io Internationale Revue* 1/4, 1927, p. 148-157.

24 Outre celle de Kandinsky, d'autres réponses de plusieurs artistes et critiques figurent dans : Wassily Kandinsky et al. « Diskussion über Ernst Kallai's Artikel 'Malerei und Fotografie' », dans *io Internationale Revue*, 1/6, 1927, p. 227-236, ici p. 230-231.

25 Wassily Kandinsky, « UND. Einiges über synthetische Kunst », dans *io Internationale Revue*, 1/1, 1927, p. 4-11, ici p. 7.

26 *Ibid.*, p. 7 avec note 4, p. 10.

27 Wassily Kandinsky, « Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition », dans Wassily Kandinsky et Franz Marc (éd.), *Der Blaue Reiter*, Munich, 1912, p. 115-131.

28 Schwerdtfeger explique son approche dans l'article : Kurt Schwerdtfeger, « Reflektorisches Lichtspiel », dans *Der Sturm* 15/1, 1924, p. 46. Reconstitution : Kurt Schwerdtfeger, *Reflektorische Farblichtspiele*, DE 1922/1967, éd. par Stiftung Bauhaus Dessau, 2009.

29 Stefan Schwerdtfeger et Michael Stoeber, « Talking Backgrounds », dans Kurt Schwerdtfeger (*Bauhaus Weimar*). *Reflektorische Farblichtspiele (1922/1968)*, éd. par Red Avocado Film, 2010 et Melissa Venator, « Kurt Schwerdtfegers reflektorische Lichtspiele, 1922 », dans *bauhaus imaginista. Die globale Rezeption bis heute*, éd. par Marion von Osten et Grant Watson, cat. exp. Berlin, Haus der Kulturen der Welt, Bern, Zentrum Paul Klee, Nottingham, Nottingham Contemporary, Zurich 2019, p. 256-259, ici p. 256.

avec ses *Farbenlichtspiele* à partir de 1923³⁰. Ces dernières furent entre autres présentées à la suite d'une conférence de Kandinsky en février 1925 à Leipzig³¹.

Le 4 avril 1928, Kandinsky se rapprocha lui-même de ces expérimentations en mettant en scène les *Bilder einer Ausstellung* [Tableaux d'une exposition] du compositeur russe Modest Mussorgsky, au Friedrich-Theater de Dessau, à l'invitation de son directeur Georg Hartmann³². Dans l'écriture de cette suite pour piano, Mussorgsky s'était inspiré en 1897 des dessins de voyage de son ami, le peintre et architecte, Viktor Hartmann. Kandinsky retraduit à son tour visuellement l'impression provoquée en lui par l'écoute de cette musique³³.

L'ensemble composé de seize images essentiellement abstraites faisait usage de la lumière colorée en suivant les écrits théoriques de l'artiste sur le théâtre et la perception des couleurs, lui permettant de réaliser sa vision d'une synthèse scénique³⁴. Par exemple, dans le tableau sept nommé *Bydlo*, plusieurs formes géométriques traversent la scène de droite à gauche, soit suspendues par des fils de fer, soit déplacées par des employés invisibles, cachés par une paroi noire, comme le note Kandinsky dans le manuscrit de la pièce³⁵. Sur une aquarelle intitulée *Tableau VII, Bydlo*, il ajouta des indications concernant les couleurs de ces formes et leur éclairage, tout en précisant que la mise en scène de ce tableau n'était possible qu'avec un bon projecteur de lumière, ce qui témoigne de ses exigences techniques³⁶ (fig. 3). Dans un article consacré à sa mise en scène, Kandinsky souligna le rôle de ces différents éléments picturaux employés : les formes elles-mêmes, leurs colorations, celles des projections lumineuses, donnant l'effet de peintures en profondeur, le jeu autonome de la lumière colorée, le

30 Reconstitution : Ludwig Hirschfeld-Mack, *Kreuzspiel*, DE 1964-1965, éd. par Stiftung Bauhaus Dessau, 2014.

31 Hirschfeld-Mack inclut des recensions critiques de cette manifestation dans sa publication dédiée aux *Lichtspiele* : Ludwig Hirschfeld-Mack, *Farben Licht-Spiele. Wesen Ziele Kritiken*, Weimar, 1925 publié dans Kiening/Adolf, 2012 (note 5), p. 127-138 ; voir aussi Peter Stasny, « Die Farbenlichtspiele », dans *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhüsler und Visionär*, éd. par Andreas Hapkemeyer et Peter Stasny, cat. exp. Bozen, MUSEION - Museum für Moderne Kunst, Wien, Jüdisches Museum, Francfort-sur-le-Main, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main, Ostfildern 2000, p. 94-112, ici p. 100.

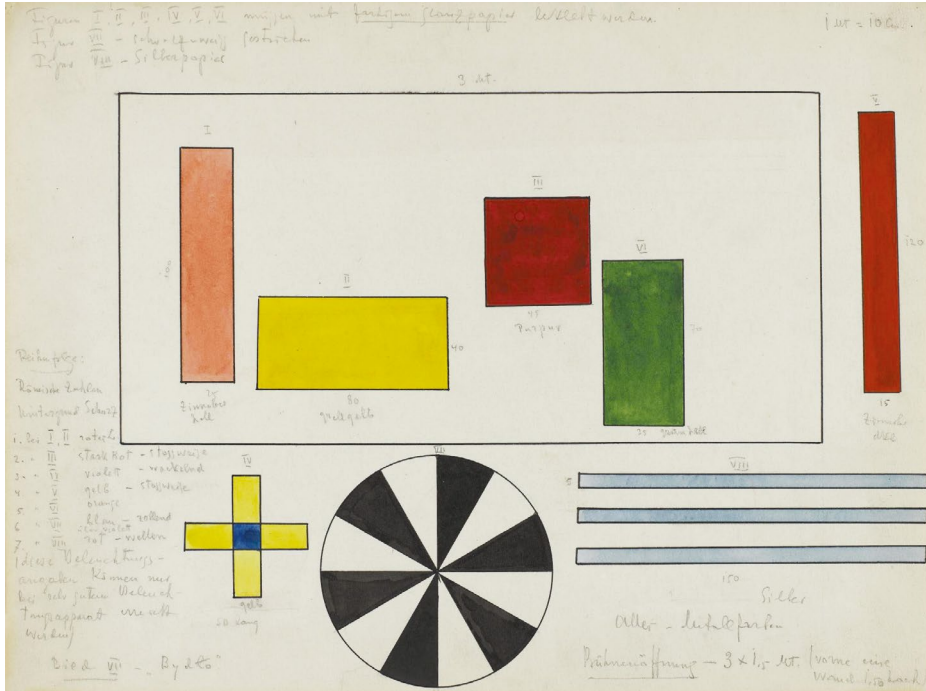
32 Reconstitution : Wassily Kandinsky, *Bilder einer Ausstellung*, DE 1984, éd. par Stiftung Bauhaus Dessau, 2014.

33 Wassily Kandinsky, « Modeste Mussorgsky : "Bilder einer Ausstellung" », dans *Das Kunstblatt* 14, 1930, p. 246.

34 Il s'agit de la seule mise en scène réalisée d'une pièce de théâtre de Kandinsky. *Kandinsky : œuvres de Wassily Kandinsky, 1866-1944*, éd. par Christian Derouet et Jessica Boissel, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1984, p. 232-233 et p. 308-317, ici p. 232 et Gerhard Köhler, « "Das Bild war in ständiger Bewegung" Zu Kandinskys Bilder einer Ausstellung », dans Erik Stephan (éd.), *Punkte und Linie zu Fläche. Kandinsky am Bauhaus*, cat. exp. Jena, Kunstsammlung Jena, Jena, 2009, p. 148-161, ici p. 149.

35 Jessica Boissel, « Mussorgsky : Bilder einer Ausstellung », dans Jessica Boissel (éd.), *Wassily Kandinsky. Über das Theater. Du théâtre. O Teatpe*, Cologne, 1998, p. 291-313, ici p. 298. Voir aussi Marcel Bongni, *Wassily Kandinskys Synthese der Künste. Eine Analyse von « Bilder einer Ausstellung »*, thèse Zurich, 1998, Zurich 2000, p. 143-152.

36 Wassily Kandinsky, *Tableau VII, Bydlo*, 1928, encre de chine et aquarelle, 30 x 40 cm, inscrit à la mine de plomb, Centre Pompidou/MNAM-CCI, Paris. Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle*, t. 2, 1922-1944, Munich, 1994, n° 816, p. 178.



3 Wassily Kandinsky, *Tableau VII, Bydlo*, 1928, encre de chine et aquarelle, 30 × 40 cm, inscrit à la mine de plomb ; numérotation des pièces et indications en allemand concernant des couleurs.

En haut à gauche : « Figuren I, II, III, IV, V, VI müssen mit farbigem Glanzpapier beklebt werden / Figur VII - schwarz-weiß gestrichen / Figur VIII - Silberpapier »

En bas à gauche : « Reihenfolge: / Römische Zahlen / Hintergrund schwarz / 1. bei I, II rotes Licht / 2. III stark Rot - stossweise / 3. IV violett - wackelnd / 4. V gelb - stossweise / 5. VI orange / 6. VII blau-rollend / 7. VIII über violett rot - Wellen / (diese Beleuchtung- / angaben können nur / bei sehr gutem Beleuch- / tungsapparat erreicht / werden) »

Et à droite : « Silber / Alles Metallfarben/Bühnenöffnung - 3 × 1,5 Mt (vorne eine / Wand, 1,50 hoch) »

Centre Pompidou, Paris, n° inventaire : AM 1981-65-126

montage et le démontage des tableaux en accord avec la musique³⁷. L'historien de l'art Ludwig Grote considéra dans un article sur cette pièce que Kandinsky aurait ici dépassé les expérimentations de Moholy-Nagy et Hirschfeld-Mack. Grote décrit l'effet de cette mise en scène en la rapprochant de la pratique picturale de l'artiste : « Les formes n'apparaissent que comme des surfaces, la scène semblait complètement irréaliste en raison du fond noir et de l'éclairage, comme l'espace dans les peintures de Kandinsky³⁸. » Cette peinture de lumière, à la suite des *Lichtspiele* du Bauhaus, mettait en jeu la temporalité de

37 Kandinsky, 1930 (note 33), p. 246.

38 Ludwig Grote, « Bühnenkompositionen von Kandinsky », dans *i 10 Internationale Revue* 2/13, 1928, p. 4-5, ici p. 5.

l'expérience picturale. Par cette synthèse des arts, combinant théâtre, lumière, peinture et musique, Kandinsky s'inscrivait dans une émulation directe avec les expérimentations cinématographiques contemporaines présentées au Bauhaus.

Wassily Kandinsky dans les films *Schaffende Hände* [Mains créatrices] de Hans Cürlis

La relation de Kandinsky au cinéma ne saurait cependant être limitée à ses expériences plastiques liées au Bauhaus, au film abstrait et plus généralement à la *Lichtkunst* [art de la lumière]. En 1926, il eut notamment l'occasion de se trouver cette fois devant une caméra.

La série de films *Schaffende Hände*³⁹, dont les premières prises de vue eurent lieu entre 1922 et 1923⁴⁰, contribua à fonder la réputation internationale de son réalisateur Hans Cürlis, également docteur en histoire de l'art⁴¹. Cürlis fonda, le 11 juillet 1919, l'Institut für Kulturforschung, avec lequel il produisit cette série de films jusque dans les années 1960⁴². Successivement, il s'intéressa aux peintres, dont Wassily Kandinsky, puis aux sculpteurs, et enfin aux métiers de l'artisanat et aux techniques artistiques⁴³. À ce titre, Cürlis est considéré aujourd'hui comme un pionnier du *Kulturfilm* [film culturel]⁴⁴. Lui-même donnait de ce genre la signification suivante: «*Kulturfilm* est un terme générique désignant tous les films qui visent à transmettre des connaissances⁴⁵.»

Les séquences montrant Wassily Kandinsky furent donc intégrées à la partie originale des *Schaffende Hände* dédiée aux peintres, qui fut présentée, en

39 *Schaffende Hände* est souvent qualifié de «cycle» de films. En raison du matériel hétérogène et des différentes combinaisons des séquences filmiques, Burcu Dogramaci a proposé en 2017 d'utiliser le terme «série», ou encore l'expression «Filmgruppe [groupe de film]» employée par Cürlis lui-même. Burcu Dogramaci, «Künstlerfilme von Hans Cürlis. Von schaffenden Händen und sich erschaffenden Werken», dans Oliver Jahraus (éd.) et al., *Sache/Ding. Eine ästhetische Leitdifferenz in der Medienkultur der Weimarer Republik*, Munich 2017, p. 278-291, ici p. 279.

40 Reiner Ziegler date les premières prises de vue de *Schaffende Hände* en 1922 suivant la datation rétrospective de Cürlis, Reiner Ziegler, *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945*, thèse Stuttgart, 2002, Constance, 2003, (Close up Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 17), p. 47. Hans Cürlis, «Erfahrungen aus der Kunstfilm-Arbeit», dans Deutsche UNESCO-Kommission (éd.), *Film im Museum*, Cologne, 1967, p. 84-85, ici p. 85. Ulrich Döge estime quant à lui que la série débute en 1923, date mentionnée dans la publication accompagnant le film. Ulrich Döge, *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis 1889-1982*, Berlin, 2005 (Filmblatt-Schriften, 4), p. 27 et Hans Cürlis, *Schaffende Hände I. Die Maler, zu dem Filmwerk «Schaffende Hände» des Instituts für Kulturforschung, Berlin*, Berlin, 1926, (Veröffentlichungen des Kunstarchivs 24), p. 12 et 29.

41 Döge, 2005 (note 40), p. 9.

42 *Ibid.*, p. 18-21 et Reiner Ziegler, «Schaffende Hände. Die Kulturfilme von Hans Cürlis», dans Klaus Kreimeier (éd.) et al., *Geschichte des dokumentarischen Films*, t. 2, *Weimarer Republik 1918-1933*, Stuttgart, 2005, p. 219-227, ici p. 219.

43 Döge, 2005 (note 40), p. 81-82 et p. 85.

44 *Ibid.*, p. 13.

45 Hans Cürlis, «Zwei bedeutsame Reden auf dem Werbefilmkongress», dans *Film-Kurier* 193, 15.08.1929, cité après Döge, 2005 (note 40), p. 13, note 16.

cinq actes réunissant une dizaine d'artistes, en 1926⁴⁶. Elles ne figurent cependant pas dans le livre qui accompagna la réalisation de ce premier film⁴⁷. Dans cette publication, Cürlis expliquait son approche documentaire, caractérisée par sa focalisation sur la main créatrice, limitant les apparitions des visages des artistes à de courts plans, afin de mettre en valeur l'exécution manuelle⁴⁸.

Dans l'introduction de son texte, Cürlis s'interrogeait dès lors sur l'apport du médium cinématographique à l'histoire de l'art, et sur sa contribution à une recherche scientifique⁴⁹. Il expliquait ensuite les avantages de cette approche par ces termes :

Il ne s'agissait pas de démontrer « comment une œuvre d'art est créée ». Cela va sans dire que l'acte de création proprement dit ne peut pas être saisi par le film, puisqu'il se situe en dehors du manuel et du visible. Mais ce qui se passe au niveau manuel, ce que je peux voir en suivant la main, « ce que fait la main », la caméra le voit aussi [...]. Le film veut montrer la main comme instrument le plus noble de l'artiste [...]. Il [l'appareil] est complètement objectif et ne connaît pas de fatigue ou de négligence. [...] Le film ne peut être vu qu'une seule fois; comme le processus lui-même, on peut le voir cent fois et, si on le souhaite, des centaines de fois. Et les événements se déroulent toujours avec une identité absolue, comme la première fois. Ce ne sont pas une ou deux personnes qui voient ce qui se passe, comme dans le meilleur des cas dans l'atelier du peintre. Un nombre illimité de spectateurs peut voir le même extrait de film, aussi souvent qu'il le souhaite. Et quelle manière de voir! Sans être sous l'influence de l'atelier et du maître, mais dans un gigantesque agrandissement qui ne peut rien cacher. [...] Il [le spectateur] voit alors de près la main en action, dans une intimité que l'artiste ne tolérerait

46 Hans Cürlis, *Schaffende Hände. Die Maler*, DE 1926, caméra: Walter Türck, production: Institut für Kulturforschung, 35 mm, muet, 1711 m., autorisation: 01.11.1926. Les prises de vues montrent les artistes suivants: Lovis Corinth, George Grosz, Wassily Kandinsky, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Max Oppenheimer (Mopp), Emil Orlik, Max Pechstein, Max Slevogt, Lesser Ury et Heinrich Zille. Voir Ziegler, 2003 (note 40), p. 47 et Döge, 2005 (note 40), p. 80.

47 Cette absence dans la publication s'explique sans doute par le fait que Kandinsky fut filmé peu avant sa parution. L'existence dans sa bibliothèque d'un exemplaire de l'ouvrage dédié à l'artisanat démontre cependant l'intérêt qu'il portait à cette série de films, Hans Cürlis, *Schaffende Hände. Kunsthandwerk. Bronzeguss, Gold- und Silberschmiedearbeiten, Mosaik, Porzellan, aus dem Filmzyklus "Schaffende Hände" des Instituts für Kulturforschung*, Berlin, 1928, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Wassily Kandinsky, n° inventaire: L 137. Dans l'ouvrage de 1926 dédié aux peintres figuraient les artistes suivants: Lovis Corinth, Otto Dix, Dietz Edzard, George Grosz, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Max Oppenheimer (Mopp), Emil Orlik, Max Pechstein, Joachim Ringelnatz, Christian Rohlf's, Matthäus Schiestl, Max Slevogt, Lesser Ury et Heinrich Zille. Cürlis, 1926 (note 40).

48 À ce sujet voir Dogramaci, 2017 (note 39), p. 282.

49 Cürlis, 1926 (note 40), p. 3-4. Sur la réception et l'utilisation du film en histoire de l'art de 1910 à 1940, voir Barbara Schrödl, « Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien. Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin », dans Anja Zimmermann (éd.), *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hambourg, 2005, p. 151-168.

pas pendant son travail. Par l'intermédiaire de la caméra, le spectateur devient le témoin d'événements qui lui sont autrement inaccessibles. Cette vérifiabilité sans restriction confère au film les propriétés du matériau scientifique le plus précieux [...] ⁵⁰.

Malgré la mise en œuvre par Cürlis de son souhait de vérifiabilité, d'objectivité, d'authenticité et de visionnement répété, il était conscient que les artistes n'étaient pas habitués à être filmés, du risque de les voir prendre des expressions figées et artificielles, nuisant ainsi à l'authenticité souhaitée⁵¹. Au final, Cürlis tenait à prévenir le malentendu qui pourrait laisser croire au spectateur que l'œuvre avait été peinte ou dessinée à son intention. Le spectacle de la main devait ainsi garder le sens d'une observation discrète par un spectateur privilégié⁵².

Kandinsky accepta visiblement de participer au projet de Cürlis, donnant ainsi, de façon indirecte, son approbation aux intentions du cinéaste. À la différence de nombreuses images de peintres filmées pendant leur travail par Cürlis, les prises de vue de Kandinsky ne furent pas tournées dans son atelier, ni même chez lui, mais dans la galerie Neumann-Nierendorf de Berlin. Le tournage eut en effet lieu à l'occasion de l'exposition itinérante célébrant le soixantième anniversaire du peintre et qui fit étape à Berlin du 14 novembre au 15 décembre 1926⁵³. Durant les préparatifs de cette manifestation, Kandinsky avait annoncé à Will Grohmann dès 1925 qu'il prévoyait de tirer parti de toutes les possibilités offertes par ce jubilé⁵⁴. Cette intention pourrait expliquer le choix du lieu, qui a pu être également déterminé par des motifs financiers. En effet, Cürlis, en se gardant de tout jugement de valeur, justifia, dans son ouvrage, sa sélection de peintres en invoquant ses restrictions budgétaires, qui le contraignirent à réaliser la plupart des prises de vues à Berlin⁵⁵. Il semble donc que cette exposition ait représenté une opportunité de part et d'autre : Cürlis y trouvant l'occasion d'élargir sa galerie d'artistes, et Kandinsky celle de promouvoir son art de façon exceptionnelle.

En raison de sa disponibilité, nous nous référons ici au film documentaire *Aus den Ateliers der zwanziger Jahre. Der Filmpionier Hans Cürlis und seine Malerporträts* de Josef Kirchmayer, produit en 1989, qui incorpore de nombreuses séquences de *Schaffende Hände*⁵⁶. De fait, aucune version originale

⁵⁰ Cürlis, 1926 (note 40), p. 5-6.

⁵¹ Cürlis, 1926, (note 40) p. 12 et Karl Stamm « Der Künstler im Dokumentarfilm. Aspekte der Authentizität », dans Helmut Korte et Johannes Zahlten (éd.), *Kunst und Künstler im Film*, Hameln 1990 (Art in Science - Science in Art 1), p. 63-68, ici p. 65.

⁵² Cürlis, 1926 (note 40), p. 11.

⁵³ Georgia Illetschko et Katharina Katz, « Kandinsky Exhibitions », dans Vivien Endicott Barnett, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle*, t. 1, 1900-1921, Munich, 1992, p. 493-525, ici p. 510.

⁵⁴ Wassily Kandinsky à Will Grohmann, Dessau, 29 septembre 1925, cité après Wörwag, 2015 (note 13), p. 85.

⁵⁵ Cürlis, 1926 (note 40), p. 9-10.

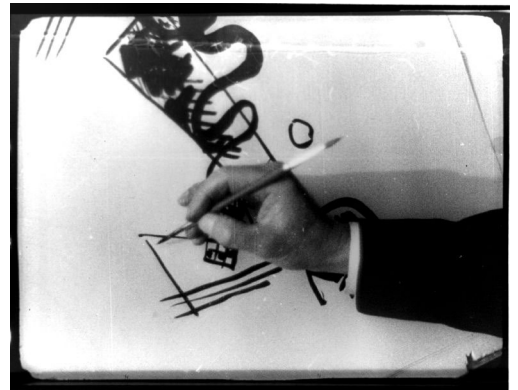
⁵⁶ Josef Kirchmayer, *Aus den Ateliers der zwanziger Jahre. Der Filmpionier Hans Cürlis und seine Malerporträts*,

de la série ne subsiste aujourd'hui. Seuls des fragments sont conservés dans différentes archives cinématographiques, toute reconstitution restant par ailleurs incertaine du fait des nombreux montages successifs que Cürlis lui-même produisit au fil des décennies⁵⁷. Cet état de conservation reflète l'intention de Cürlis de ne pas donner de fin à son œuvre, qu'il considérait comme des archives ouvertes⁵⁸. Selon lui, le contenu pourrait être prélevé et arrangé par les enseignants, travaillant dans des musées ou des écoles d'art, selon leurs souhaits, à la manière de diapositives. Son projet cinématographique n'avait dès lors pas eu de prétention à exister sous une forme définitive⁵⁹. Ces explications soulignent également à quel public Cürlis destinait en partie son œuvre : le milieu de l'enseignement – et en particulier celui de l'art et de son histoire.

La séquence consacrée par Cürlis à Kandinsky suit un scénario commun aux autres. Dans la version considérée ici, le spectateur voit d'abord la main droite de l'artiste écrivant son nom⁶⁰. La signature, présentée d'ordinaire à la fin du processus créateur⁶¹, introduit ici la séquence à la façon d'un titre et annonce l'identité du peintre qui s'apprête à être montré. La main de Kandinsky entreprend ensuite un dessin abstrait à l'encre, brièvement interrompu par un plan montrant le visage de l'artiste (fig. 4). Le peintre est vêtu d'un costume et d'un nœud papillon ; il baisse les yeux et regarde avec attention son travail, semblant resté immobile durant les quelques secondes de cette prise de vue. La caméra



4 Anonyme : *Vassily Kandinsky dans son atelier* [Filmstill *Schaffende Hände* de Hans Cürlis], vers 1930 [1926], tirage aux sels d'argent, 3,5 x 4 cm, tirage moderne après négatif original, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Vassily Kandinsky, n° inventaire : 1863



5 Anonyme : *Vassily Kandinsky travaillant à un dessin à l'encre* [Filmstill *Schaffende Hände* de Hans Cürlis], vers 1930 [1926], tirage aux sels d'argent, 3,5 x 7,5 cm, tirage moderne après négatif original, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Vassily Kandinsky, n° inventaire : 1864

DE 1989, produit par le Hessischer Rundfunk.

57 Reiner Ziegler, 2003 (note 40), p. 47-48, Döge, 2005 (note 40), p. 28 et Dogramaci, 2017 (note 39), p. 279.

58 Cürlis, 1926 (note 40), p. 9.

59 *Ibid.*, p. 8-9.

60 Dans la version de Kirchmayer qui inclut une séquence retrouvée en 1989, Kandinsky est visible aux minutes suivantes : la signature (30:13 à 30:21) ; la séquence de dessin (30:22 à 34:57), le portrait (30:57 à 31:02) ; la deuxième séquence de dessin (31:02 à 34:10) ; le dessin achevé (34:11 à 34:24), Kirchmayer, 1989 (note 56).

61 Voir à ce sujet Pierre-Henry Frangne (éd.) et. al., *Filmer l'acte de création*, Rennes, 2009 (Spectaculaire Cinéma).

revient ensuite sur la main de l'artiste pour montrer l'achèvement du dessin (fig. 5). Dans un plan supplémentaire, Kirchmayer ajoute une vue en couleur de l'œuvre achevée. *Schaffende Hände* montre à plusieurs reprises l'exécution d'esquisses, comme celle dessinée par Kandinsky. Ceci peut s'expliquer, d'une part, en raison de leur rapidité d'exécution, et ainsi du moindre coût de leur enregistrement. D'autre part, Cürlis privilégiait l'esquisse au tableau achevé, considérant la première comme une forme d'expression artistique plus libre⁶².

Le tournage de *Schaffende Hände* fut donc l'occasion pour Kandinsky de faire une expérience nouvelle et intime avec le médium cinématographique. Quoiqu'introduit au sein même d'un tournage en tant que protagoniste, il ne fût pas libre dans son mode de représentation, mais suivit le protocole établi par Cürlis, tout en choisissant lui-même l'œuvre présentée⁶³.

En faisant la promotion de l'art abstrait auprès du grand public, la séquence était aussi la démonstration de sa virtuosité manuelle. N'apercevant que brièvement le visage du peintre, le regard du spectateur était porté bien plus longuement sur les mains au travail, au point que ce cadrage lui faisait prendre la position de la caméra comme l'explique Cürlis⁶⁴, peut-être même celle de l'artiste en lui donnant le sentiment de participer à la genèse de l'œuvre⁶⁵.

Cependant, Hans Cürlis ne s'adressait avec *Schaffende Hände* pas seulement à un public éduqué et proche du milieu artistique, mais visait également un public de masse qu'il souhaitait sensibiliser à l'art. Les courts métrages, présentés en introduction des séances de cinéma, lui semblaient à ce titre un moyen privilégié pour atteindre son but⁶⁶. Dès lors, le cinéma documentaire de Cürlis se place dans une position intermédiaire entre le film expérimental d'avant-garde et l'industrie cinématographique. En 1955, il s'exprima à propos du film sur l'art et des films mettant en scène des œuvres d'art : « Le but devra toujours être de conduire les gens vers l'art. Le film ne doit être qu'un moyen. C'est la différence avec le long métrage, qui devrait être une création artistique indépendante et non un renvoi vers la littérature, le livre ou une pièce de théâtre⁶⁷. » Si Kandinsky parvint, par l'intermédiaire du film sur l'art, à s'introduire dans l'écran des salles de cinéma, reste à évoquer sa relation avec les longs métrages mentionnés par Cürlis, ceux produits notamment par Hollywood pour les masses.

62 Cürlis, 1926 (note 40), p. 5.

63 Cürlis précisait dans sa publication que le choix de l'œuvre revenait aux peintres filmés. Cürlis, 1926, (note 40), p. 12.

64 *Ibid.*, p. 6.

65 Voir Barbara Schrödl, « Ein filmischer Atelierbesuch und ein Maler im Filmstudio. Zeitlichkeiten zwischen Produktions- und Rezeptionsprozessen », dans Karin Gludovatz et Martin Peschken (éd.), *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin, 2004, p. 91-100.

66 Ziegler, 2003 (note 40), p. 45-46.

67 Hans Cürlis, « Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film », dans Georg Rohde (éd.), *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe*, Berlin, 1955, p. 172-187, ici p. 187.

Kandinsky et Hollywood – promouvoir l'art abstrait par le film

Hors des frontières allemandes, le médium cinématographique joua également un rôle, notamment aux États-Unis, dans la promotion de l'œuvre de Kandinsky et dans celle de l'art abstrait en général. Après la fermeture du Bauhaus par le parti national-socialiste en 1933, Kandinsky s'installa en décembre de la même année à Neuilly-sur-Seine, où il y demeurera jusqu'à la fin de sa vie en 1944. Bien qu'il ait plusieurs fois envisagé de voyager ou d'émigrer aux États-Unis, il ne vit jamais de ses propres yeux le nouveau continent⁶⁸. Le galeriste berlinois Karl Nierendorf, chez qui Cürlis avait tourné sa séquence, quitta l'Allemagne en 1936 pour s'installer à New York⁶⁹. La même année, il relata à Kandinsky l'installation de leur compatriote Oskar Fischinger, pionnier du cinéma abstrait :

Au dernier moment, la Paramount l'a [Oskar Fischinger] fait venir à Hollywood dans des conditions favorables. Il a réalisé des films en couleurs dont tout le monde dit: «Ce sont des Kandinsky en mouvement.», même s'il a créé un univers formel complètement différent et très personnel. Toutefois, certaines images de ses films ressemblent à des photographies de vos travaux. [...] Ces films, largement promus par Hollywood, vont vous faire connaître ainsi que l'art abstrait dans les cercles les plus larges, et rendre de précieux services⁷⁰!!

Depuis le début des années 1920, Fischinger avait expérimenté le cinéma abstrait, et pris connaissance des écrits de Kandinsky⁷¹. En 1935, il rencontra un grand succès avec sa *Komposition in Blau* [*Composition en bleu*], montré à la Biennale de Venise et au festival du film de Bruxelles⁷². Grâce à l'intervention du réalisateur allemand Ernst Lubitsch, Fischinger fut embauché, comme mentionné par Nierendorf, par la Paramount en février 1936, et il travailla dans leurs studios d'Hollywood pendant six mois⁷³. Son émigration fut l'occasion pour lui

68 Annegret Hoberg, « Biographie », dans *Kandinsky*, éd. par Christian Derouet, cat. exp. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Paris, Centre Pompidou, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Paris, 2009, p. 20-46, ici p. 42-46.

69 Anja Walter-Ris, *Die Geschichte der Galerie Nierendorf. Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne. Berlin/ New York 1920-1995*, thèse Berlin, 2000, p. 216, URL: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/2107> [dernier accès 28.11.2020].

70 Karl Nierendorf à Wassily Kandinsky, New York, 19 mai 1936. Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Vassily Kandinsky, VK 254.

71 Voir William Moritz, « Oskar Fischinger », dans *Optische Poesie. Oskar Fischinger – Leben und Werk*, éd. par Hilmar Hoffmann, cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Deutsches Filmmuseum, Francfort-sur-le-Main, 1993, p. 7-90, ici p. 9 et p. 48 et Esther Leslie, « Oskar Fischinger / Wassily Kandinsky. Where Abstraction and Comics Collide », dans *Oskar Fischinger 1900-1967. Experiments in Cinematic Abstraction*, éd. par Cindy Keefer et Jaap Guldemond, cat. exp. Amsterdam, EYE Filmmuseum, London, 2012, p. 89-92, ici p. 89.

72 Jeanpaul Goergen, « Oskar Fischinger in Germany 1900 to 1936 », dans cat. exp. Amsterdam, 2012 (note 71), p. 42-49, ici p. 48-49, Moritz, 1993 (note 71), p. 42-43. Oskar Fischinger, *Komposition in Blau*, DE 1935, éd. par Center for Visual Music, 2017.

73 Moritz, 1993 (note 71), p. 45-46 et p. 50.

d'emporter sur le territoire états-unien des copies de ses films, mais également des tableaux de plusieurs artistes pour le compte du galeriste Karl Nierendorf. Parmi ceux-ci figurait une vingtaine de toiles de Kandinsky⁷⁴, dont l'œuvre entraînait en résonance, aux yeux des contemporains avec les films mêmes de Fischinger.

Au-delà du travail d'Oskar Fischinger, que Kandinsky suivait depuis l'Europe⁷⁵, le monde hollywoodien intéressait l'artiste à plus d'un titre. L'industrie cinématographique, dont il appréciait déjà les produits durant ses moments de distraction, se présentait à lui comme une clientèle potentielle, fascinante en elle-même.

La figure centrale dans l'introduction de Kandinsky au sein du monde étincelant d'Hollywood fut Galka Scheyer. Celle-ci était depuis 1924 la représentante aux États-Unis des *Blaue Vier*, qui réunissait Lyonel Feininger, Alexej von Jawlensky, Paul Klee et Wassily Kandinsky. Dans un contrat conclu le 31 mars 1924, Scheyer s'engageait à promouvoir leurs idées artistiques, notamment par le biais de conférences et d'expositions⁷⁶. Ayant séjourné à New York puis à San Francisco, elle s'installa en 1929 à Los Angeles⁷⁷. Durant l'été 1933, elle acheta un terrain sur les Hollywood Hills pour y construire une maison-galerie, conçue par l'architecte Richard Josef Neutra. Ce fut dans ce cadre moderne qu'elle entreprit de présenter les œuvres des *Blaue Vier*. Sa maison et le personnage de Galka Scheyer devinrent une attraction à Hollywood⁷⁸. Parmi les célébrités qui furent ses hôtes, citons les actrices et acteurs Marlene Dietrich, Greta Garbo, Billie Burke et Edward G. Robinson, ainsi que la réalisatrice et les réalisateurs Dorothy Arzner, Fritz Lang et Josef von Sternberg⁷⁹. Ce dernier, également collectionneur, apporta son soutien au groupe des *Blaue Vier* en parrainant une exposition qui se tint en 1930 à la galerie de Harry Braxton à Los Angeles⁸⁰.

Le rôle de Scheyer ne se limita pas à des réceptions mondaines, puisqu'elle alla jusqu'à transporter les œuvres des quatre artistes dans les locaux des studios

74 Karl Nierendorf à Wassily Kandinsky, 19 mai 1936 (note 70), Moritz, 1993 (note 71), p. 45 et Walter-Ris, 2000 (note 69), p. 216.

75 Voir Wassily Kandinsky à Galka Scheyer, Neuilly-sur-Seine, 23-25 juin 1939, dans Isabel Wünsche (éd.), *Galka E. Scheyer und die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee, Briefwechsel 1924-1945*, Wabern, 2006, p. 291.

76 Un exemplaire du contrat conclu le 31 mars 1924 entre Galka Scheyer et les membres du *Blaue Vier* est conservé dans le Fonds Kandinsky, Centre Pompidou/MNAM-CCL/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Wassily Kandinsky, VK 621.

77 Voir Wünsche, 2006 (note 75), concernant ses séjours à New York, p. 61-67, à San Francisco, p. 109-119, puis à Los Angeles, p. 189-196 ainsi que p. 233-241.

78 *Ibid.*, p. 196 et p. 233.

79 *Ibid.*, p. 233.

80 Karin Zaugg, « Die Blaue Vier - Briefe », dans *Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt*, éd. par Vivien Endicott Barnett et Josef Helfferstein, cat. exp. Bern, Kunstmuseum, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Cologne, 1997, p. 291-321, ici p. 298-299 ainsi que Naomi Sawelson-Gorse, « Kleine Kreise und brüchige Bündnisse: Galka Scheyer und amerikanische Sammler der Blauen Vier », dans *Ibid.*, p. 51-61, ici p. 54-55.

de la Warner Bros⁸¹. Elle informa Kandinsky également que des réalisateurs des studios Disney s'étaient tout particulièrement intéressés à ses œuvres lors de leur visite à son domicile, et projetaient de faire une exposition de ses tableaux⁸². Kandinsky ne semble pas s'être opposé à ce type de manifestation hors contexte muséal, et salua explicitement le projet d'une exposition dans les studios de Disney: « Votre relation avec les studios Walt Disney est extrêmement réjouissante. Bravo! [...] Avoir une exposition dans le nouveau studio serait très bien⁸³. » Elle organisa également la location de plusieurs œuvres, dont celles de Kandinsky, par des vedettes comme Marlene Dietrich, avec l'espoir de faire naître en eux la « compréhension » et l'« amour » de l'art abstrait. L'entreprise avait aussi pour but d'encourager la vente des œuvres en incitant d'autres célébrités à s'y intéresser lors de réceptions dans la maison de l'actrice⁸⁴. Ayant appris que Marlene Dietrich devait se rendre à Paris en 1939, Scheyer lui indiqua l'adresse de Kandinsky, et ce dernier se réjouit de l'éventuelle visite de l'actrice dans son atelier:

Ce serait agréable que Marlene Dietrich vienne nous voir. Je n'ai jamais vu une star de près. Et qui sait, peut-être qu'elle sera infectée [par le goût de l'art de Kandinsky], c'est-à-dire que la contagion qu'elle a connue avec vous sera amplifiée. J'ai moi-même l'impression d'être une star de cinéma, faisant des plans perfides pour tendre une embuscade à quelqu'un. Sternberg est aussi censé être ici, comme certaines autres stars d'Hollywood. En parlant de stars, la merveilleuse petite Sh. Temple [l'actrice Shirley Temple] ne devrait-elle pas venir ici aussi? J'aimerais la voir de près⁸⁵.

Fasciné par l'arrivée prochaine à Paris des célébrités d'Hollywood, Kandinsky nourrissait ainsi l'espoir qu'en tant que vedette des beaux-arts, il aurait l'occasion de les approcher et de les voir de près.

Les différents projets de Galka Scheyer pour le monde du cinéma hollywoodien sont évoqués dans les lettres collectives et individuelles qu'elle échangeait avec les artistes. Dans cette correspondance, Kandinsky finit cependant par afficher sa déception face aux retombées limitées de l'activité de Scheyer: « Ces gens du cinéma tels que Fritz Lang [sic], [Josef] v. Sternberg etc., sont apparemment des hommes très platoniques – du moins en ce qui concerne ma peinture – de l'amour sans autres conséquences⁸⁶. » En effet, les efforts de Scheyer

81 Wünsche, 2006 (note 75), p. 15.

82 Galka Scheyer, lettre collective, Hollywood, 11 juin 1939, cité après Wünsche, 2006 (note 75), p. 287-288.

83 Wassily Kandinsky à Galka Scheyer, Neuilly-sur-Seine, 23-25 juin 1939, cité après Wünsche, 2006 (note 75), p. 291.

84 Galka Scheyer, lettre collective, Hollywood, 11 juin 1939, cité après Wünsche, 2006 (note 75), p. 283-284.

85 Wassily Kandinsky à Galka Scheyer, Neuilly-sur-Seine, 23-25 juin 1939, cité après Wünsche, 2006 (note 75), p. 290.

86 Wassily Kandinsky à Galka Scheyer, Neuilly-sur-Seine, 19 octobre 1937, cité après Deutsches Kunstarchiv, Nuremberg, Fonds Klaus Lankheit, NL Lankheit, Klaus, 48.

ne se traduisirent pas, comme escompté, par des ventes substantielles, que le peintre espérait au vu de sa situation financière à Paris. Afin d'améliorer ses résultats, Galka Scheyer imagina en 1936 de louer des œuvres aux studios, pour qu'elles figurassent dans les décors de leurs films⁸⁷. Ce type de transaction permettrait selon elle de toucher environ dix pour cent de la valeur de l'œuvre louée en fonction de la durée du prêt. Lyonel Feininger rejeta catégoriquement cette proposition⁸⁸. Kandinsky se montra au contraire réceptif à l'idée, tout en demandant à Scheyer de lui indiquer les titres des films dans lesquels ses œuvres apparaîtraient, afin qu'il pût les voir en France⁸⁹. Cette réponse équivoque laisse un doute quant à savoir comment Kandinsky tenait à contrôler l'exposition de ses tableaux, dans la mesure où il n'en serait informé qu'après coup. Se manifestait peut-être également ici le désir d'en apprécier le résultat et de pouvoir contempler son œuvre sur grand écran.

Il semble que le souhait de Kandinsky d'être informé et de pouvoir vérifier le contexte dans lequel ses tableaux étaient montrés se justifia par une découverte qu'il fit quelques années après la proposition de son intermédiaire américaine. Le 24 juin 1939, Kandinsky assista à une projection de *Marry the Girl*, réalisé en 1937 par William C. McGann⁹⁰. Diffusé en France depuis 1938, le film fut froidement reçu par la critique française⁹¹. Alors que son propos se moquait de l'art abstrait, Kandinsky crut apercevoir à l'écran son propre tableau *Blauer Kreis* [*Cercle bleu*] de 1922, à cette époque dans la collection de Katherine S. Dreier à New York⁹². Kandinsky exhorta Galka Scheyer à contacter son avocat afin de vérifier les faits et d'envisager des poursuites contre une telle diffamation de son art, considérant que « 1. un tableau ne devrait pas être montré au cinéma sans l'autorisation de l'artiste, 2. encore moins moqué⁹³ ». La présence d'une copie du *Cercle bleu* dans le film *Marry the Girl* a été confirmée par la chercheuse américaine Peg Weiss, dans un courrier des lecteurs publié dans le *New York Times* en juin 1993⁹⁴.

La correspondance entre Kandinsky et Scheyer atteste ainsi du grand intérêt du peintre pour le monde hollywoodien, tout en témoignant de sa prudence face à ce territoire éloigné qui nourrissait, à son image, plus de rêves que de

87 Galka Scheyer, lettre collective, Hollywood, 19 mars 1936, cité après Wünsche, 2006 (note 75), p. 262.

88 Lyonel Feininger à Galka Scheyer, Berlin, 2 janvier 1936, cité après Zaugg, 1997 (note 80), p. 312.

89 Wassily Kandinsky à Galka Scheyer, sans lieu, 29 mai 1936, cité après Deutsches Kunstarchiv, Nuremberg, Fonds Klaus Lankheit, NL Lankheit, Klaus, 48.

90 William C. McGann, *Marry the Girl*, USA 1937, AFI catalog, 1931-1940.

91 Voir par exemple Jean Ribes, « Mariez-vous », dans *Cinéma* 508, 14 juillet 1938, p. 607.

92 Wassily Kandinsky, *Blauer Kreis* [*Cercle Bleu*], 1922, huile sur toile, 110 x 100 cm, signé avec monogramme et daté, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Hans Konrad Roethel et Jean K. Benjamin, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde*, vol. II, 1916-1944, Munich, 1984, n° 683, p. 638.

93 Wassily Kandinsky à Galka Scheyer, Neuilly-sur-Seine, 23-25 juin 1939, cité après Wünsche, 2006 (note 75), p. 293-294.

94 Peg Weiss, « Imitation Kandinskys; A Tainted "Blue Circle" », dans *The New York Times*, 4 juillet 1993, p. 2.



6 Capture d'écran *Venus vor Gericht*, 1941, à gauche *Bild mit zwei roten Flecken* [Tableau avec deux taches rouges] de Wassily Kandinsky, 1916, huile sur toile, 78 x 100 cm, lieu actuel inconnu. Avec l'aimable autorisation de la Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden

réalisations concrètes. Tout en faisant de la salle de cinéma un lieu de distraction, voire peut-être d'inspiration, Wassily Kandinsky semble avoir conservé une certaine distance vis-à-vis du médium, tant dans ses réalisations avant-gardistes, que dans ses productions pour le grand public où il condamnait même certaines productions comme *Marry the Girl* en raison de leur diffamation moqueuse de l'art abstrait. Sa participation à l'aventure du médium cinématographique dépasse cependant le film même pour envisager le monde qui l'entoure, celui d'Hollywood, face auquel il éprouve une curiosité, une fascination et finalement une certaine désillusion. À cet égard, la cinéphilie de Kandinsky, loin de se réduire à celle d'un spectateur passif, l'amène à interagir, en tant que célébrité artistique, à différents registres et en différents lieux de la production cinématographique.

Sa célébrité fit également de lui une cible du cinéma, dont les attaques portaient aussi bien contre son œuvre que contre l'art moderne en général. Le nouveau médium n'apparaissait dès lors plus seulement comme un moyen progressiste de propager la modernité plastique, mais également comme un moyen de diffamation à l'encontre de cet art, notamment dans le contexte de la propagande du Troisième Reich. Ce fut le cas de *Venus vor Gericht* [*Venus devant le tribunal*], tourné en 1941 par Hans Zerlett, dans lequel figurait – comme dans *Marry the*

Girl – un tableau de Kandinsky en arrière-plan⁹⁵ (fig. 6). L'histoire se déroule en 1930, avant l'arrivée au pouvoir du parti national-socialiste, et met en scène un jeune sculpteur nazi, Peter Brake, incarné par l'acteur Hannes Stelzer. Dans un geste de protestation contre l'art moderne, l'artiste enterre le torse féminin d'inspiration classique, qu'il vient d'exécuter. Ce dernier ayant été remis au jour, Brake doit alors prouver devant un tribunal qu'il en est bien l'auteur, et qu'il ne s'agit pas d'un antique original, comme le prétendent les experts⁹⁶. Ce film de propagande fait ici la promotion de l'art figuratif nazi, opposé à « l'art dégénéré » vendu par un galeriste juif, Benjamin Hecht, joué par Siegfried Breuer.

Plusieurs œuvres d'art moderne confisquées par les nazis, dont certaines sont aujourd'hui considérées comme perdues, apparaissent dans le décor de ce film, ce qui lui confère un certain caractère documentaire⁹⁷. Ainsi, parmi les œuvres exposées par le galeriste Hecht, figure le tableau de Kandinsky *Bild mit zwei roten Flecken* [Tableau avec deux taches rouges]⁹⁸. Ce dernier, confisqué à la Nationalgalerie de Berlin en 1937, avait été également montré lors des étapes de l'exposition itinérante « Entartete Kunst » à Munich, Berlin, Leipzig et Düsseldorf en 1937 et 1938⁹⁹. Le même tableau avait été auparavant présenté lors de l'exposition pour le soixantième anniversaire de Kandinsky, qu'avait également célébré le tournage de Hans Cürdis¹⁰⁰.

95 Hans H. Zerlett, *Venus vor Gericht*, DE 1941, Rolf Giesen, *Nazi Propaganda Films: A History and Filmography*, Jefferson/London, 2003, p. 228.

96 Voir Linda Schulte-Sasse, « Plastiken auf Celluloid. Frauen und Kunst im NS-Spielfilm », dans Harro Segeberg (éd.), *Mediale Mobilmachung I: Das Dritte Reich und der Film*, Munich, 2004 (*Mediengeschichte des Films* 4), p. 181–202.

97 Peter Chametzky, « Sculpture and Crime. Arno Breker », dans *Objects as History in Twentieth-Century German Art. Beckmann to Beuys*, Berkeley/Los Angeles/Londres, 2010, p. 136–158, ici p. 147.

98 Chametzky, 2010 (note 97), p. 147 et 150. Wassily Kandinsky, *Bild mit zwei roten Flecken*, aussi *Zweierlei Rot*, *Bild mit zwei Rot* [Tableau avec deux taches rouges], 1916, huile sur toile, 78 x 100 cm, lieu actuel inconnu, signé avec monogramme et daté, Roethel/Benjamin, 1984 (note 92), n° 596, p. 575.

99 À partir de 1937 de nombreuses œuvres de Wassily Kandinsky furent confisquées dans les musées allemands, voir base de données *Beschlagnahmeinventar der Aktion « Entartete Kunst »*, Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität Berlin. URL: https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html [dernier accès: 02/12/2020]. Concernant les expositions, voir également Christoph Zuschlag, « Entartete Kunst ». *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, en partie thèse, Heidelberg 1991, Worms 1995 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen 21) et notamment p. 194, 202, 239 et p. 252.

100 Roethel/Benjamin, 1984 (note 92), p. 575.