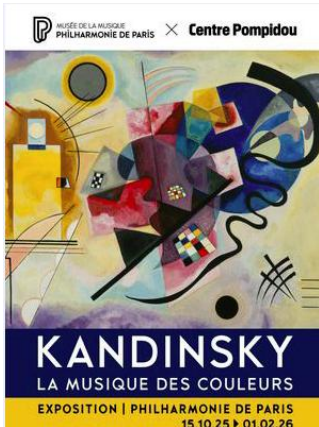




Exposition KANDINSKY

La musique des couleurs

A La Philharmonie de Paris

(du 15-10-2025 au 01-02-2026)

*(un rappel en photos personnelles de la totalité -sauf oubli- des œuvres présentées)
Il manque toute la partie sonore du parcours de cette exposition*

Introduction :

Le modèle abstrait de la musique

Contemporain de Moussorgski et des nouvelles écoles musicales inspirées du folklore russe, Kandinsky grandit à Moscou et Odessa dans une famille cultivée ; en amateur, il pratique le violoncelle et l'harmonium, et s'enthousiasme bientôt pour Wagner. Par-delà les attendus d'une éducation bourgeoise, la musique agit comme un révélateur. Lui-même affirme qu'elle nourrit et détermine sa vocation d'artiste. Surtout la musique, par son langage abstrait, autorise le peintre à questionner le principe de l'imitation de la nature, jusqu'à opérer sa dissolution. Affûtant sa réflexion auprès de musiciens d'avant-garde comme Nikolaï Kulbin, Sergueï Taneïev ou Thomas von Hartmann, Kandinsky réinvente le langage de la peinture suivant le modèle abstrait de la musique, dont témoignent notamment sa série d'*Improvisations* et de *Compositions*.

L'horizon d'écoute du peintre

Aucune exposition n'a jusqu'alors replacé l'œuvre du peintre, des paysages russes aux dernières *Compositions*, dans l'effervescence musicale de son temps. Nul doute pourtant que les compositions d'Alexandre Scriabine, Thomas von Hartmann, Arnold Schönberg ou encore Igor Stravinsky définissent l'horizon d'écoute de la modernité et de l'abstraction picturale.

De l'évocation du « choc Wagner » qu'éprouve Kandinsky en 1896 à Moscou, aux expériences théâtrales et chorégraphiques du Bauhaus où il enseigne à partir de 1922, l'exposition renouvelle le regard sur l'œuvre du peintre en créant, à l'aide d'un parcours immersif au casque, un jeu subtil de correspondances entre musique, formes et couleurs.

Vers la synthèse des arts

La production picturale de Kandinsky est indissociable de sa réflexion et de ses expériences sur la synthèse des arts. De manière originale, l'exposition met en dialogue tableaux et dessins avec ses différents projets pour la scène, ses poèmes explorant le « son pur » des mots, ou encore l'*Almanach* du *Blaue Reiter* (*Cavalier bleu*), qui tous opèrent l'unité fondamentale des arts visuels et sonores. Enfin, parce que la musique est aussi, dans l'œil de Kandinsky, un art de la performance, l'exposition propose la recreation de plusieurs œuvres synesthétiques, comme la mise en scène en 1928 des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski, ou le *Salon de musique* qu'il conçoit pour l'exposition d'architecture de Berlin en 1931.

Commissariat :

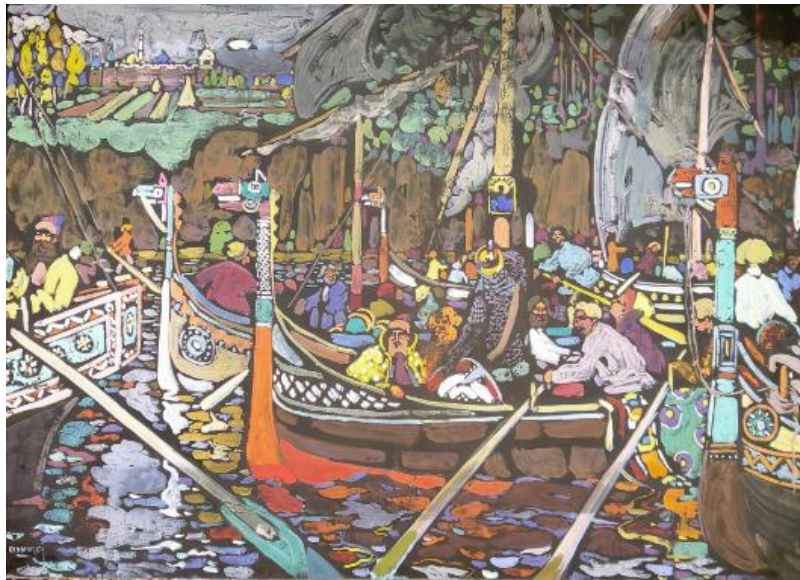
Angela Lampe, conservatrice au Musée national d'art moderne - Centre Pompidou
Marie-Pauline Martin, directrice du Musée de la musique - Philharmonie de Paris

Le Choc Wagner (1896)

Contemporain du compositeur Moussorgski et du renouveau de la musique russe, Kandinsky grandit à Moscou puis à Odessa dans une famille cultivée. Il se destine à une carrière juridique, mais change radicalement de dessein à l'âge de trente ans. Ce tournant, raconte-t-il dans son autobiographie *Regards sur le passé*, serait lié à deux expériences vécues en 1896 : l'émotion éprouvée devant l'une des *Meules de foin* de Monet présentée à Moscou, et la découverte de l'opéra Lohengrin de Wagner au théâtre du Bolchoï.

Les deux œuvres agissent sur lui comme une révélation. Elles confirment non seulement sa vocation artistique, mais suscitent une réflexion profonde sur le langage de la peinture et de la musique, et leur capacité réciproque à toucher l'âme humaine. Sur le modèle wagnérien, le jeune peintre forge d'emblée un idéal qui ne cessera de l'habiter : celui d'une œuvre d'art totale où fusionnent les arts pour créer une expérience spirituelle et prophétique, capable de renouveler la vie artistique et la société tout entière.

Ouvrant le parcours, cette installation cherche à traduire, dans l'évanescence du souvenir, l'émotion fondatrice que fut pour Kandinsky la découverte de Wagner.



VASSILY KANDINSKY

Lied / Chanson

1906

Tempera sur carton glacé

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Legs de Nina Kandinsky, 1981

Cette œuvre, également connue sous le nom de *Chant de la Volga*, témoigne de l'attrait prononcé de Kandinsky à cette époque pour des motifs empreints de nostalgie liés à l'ancienne Russie. Le peintre, alors installé à Sèvres, profite de l'ouverture des « Saisons russes » à Paris à l'initiative de Serge Diaghilev, qui en célèbre tant la musique que l'art folklorique et contemporain. Ce contexte russophile inspire à Kandinsky plusieurs de ces « dessins colorés » à tempera sur fond noir, où se mêlent volontiers les références : si l'arrière-plan évoque une ville ottomane, les bateliers, en costumes slaves, sont embarqués dans des drakkars vikings ornés d'icônes orthodoxes.



VASSILY KANDINSKY

Sans titre

1915-1917

Aquarelle et encre de Chine sur papier

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Legs de Nina Kandinsky, 1981



VASSILY KANDINSKY

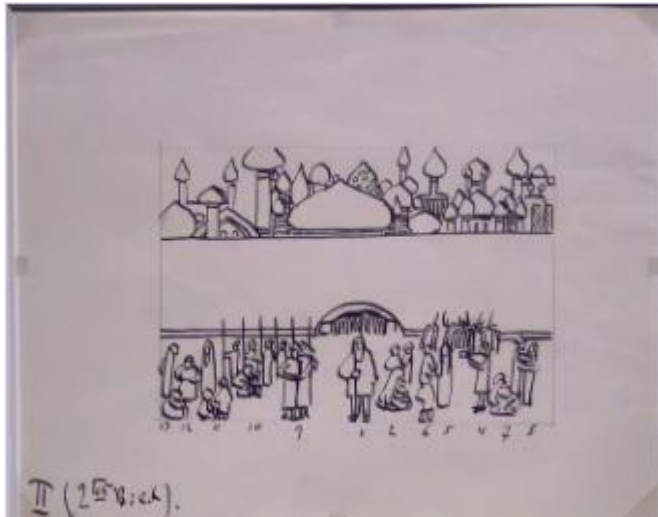
Étude pour Kleine Freuden / Petites joies

1913

Aquarelle et encre de Chine sur papier

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Legs de Nina Kandinsky, 1981



VASSILY KANDINSKY

Esquisse pour la composition scénique Stimmen ou Grüner Klang / Voix ou Sonorité verte (tableau II)

1908-1909

Encre de Chine sur papier

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Contemporain des paysages russes, cette esquisse de Kandinsky projette le décor d'une œuvre théâtrale, vraisemblablement *Voix ou Sonorité verte*. La récurrence des clochers et des foules en mouvement révèle la concomitance, dans son travail, entre l'invention de paysages inspirés de sa terre natale et l'élaboration de ses premiers projets scéniques. Guidé par son admiration pour Wagner et son idéal d'un spectacle total, Kandinsky imagine dès 1908, avec le musicien Thomas von Hartmann, une forme de théâtre musical abstrait, entièrement composé de sons, de lumières et de couleurs. Ces projets pour la scène, où arts visuels et sonores se confrontent et se prolongent, nourrissent de façon décisive l'évolution de son langage pictural vers l'abstraction et ouvrent la voie aux grandes *Improvisations*.



VASSILY KANDINSKY

Bewegtes Leben / Grouillement

1903

Xylographie sur papier

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Legs de Nina Kandinsky, 1981

La Russie en mémoire : résonance et vibrations

Bien qu'il s'installe à Munich dès 1896 et mène l'essentiel de sa carrière artistique en Allemagne et en France, Kandinsky considère la Russie comme sa patrie spirituelle et visuelle. « Moscou est pour moi le point de départ de mes recherches. Elle est mon diapason pictural », écrit-il dans ses *Regards sur le passé*.

Ville lumineuse et vibrante, aux quarante fois quarante clochers, Moscou suscite bien plus que le souvenir de folklores et de traditions séculaires ; elle définit une expérience sensorielle totale, où couleurs et sons se répondent.

Tout au long de sa carrière, le peintre transpose et recrée la Russie en des œuvres presque musicales, entre évocation et abstraction, réminiscence et nostalgie. Rythmés par les coupoles des églises orthodoxes, ses paysages traduisent la lumière particulière du crépuscule moscovite, qu'il décrit lui-même en des termes musicaux : « Le soleil fond tout Moscou en une tache qui, comme un tuba forcené, fait entrer en vibration tout l'être intérieur... »



VASSILY KANDINSKY

**Esquisse pour Sonntag (Altrussisch) /
Dimanche (Vieille Russie)**

1904

Huile et tempera sur jute

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, MÜNCHEN
Don de Gabriele Münter, 1957



VASSILY KANDINSKY

Die Kuh / La Vache

1910

Huile sur toile

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich
Don de Gabriele Münter, 1957

Sans doute peint à Murnau, dans les Alpes bavaroises, où Kandinsky vient trouver à cette époque l'inspiration, *La Vache* témoigne également de son attachement profond à la Russie. Le simple motif pastoral semble un prétexte à évoquer la ville de Moscou qui a fortement marqué, sensoriellement, le peintre. Une myriade de clochers à bulbe orthodoxes se déploie en arrière-plan, au sommet de collines bleues, pour évoquer la silhouette de la ville tant aimée, dont le souvenir le plus vivace était sans doute celui des sons de cloche et de la musique qui s'y jouait.



VASSILY KANDINSKY

Improvisation 3

1909

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Donation de Mme Nina Kandinsky, 1976

Avec sa bâtisse surmontée d'un toit-terrasse, ses deux silhouettes aux djellabas vertes, et son cavalier central tiré d'une *fantasia*, ce tableau pourrait évoquer des réminiscences du voyage en Tunisie que Vassily Kandinsky réalise en 1905 avec Gabriele Münter. Il traduit un changement dans la pratique du peintre : la figuration devient allusive et schématique pour se dissoudre dans l'intensité de la couleur. Son titre musical, « Improvisation », est suscité sans doute pas les conceptions synesthésiques auxquelles s'intéresse le peintre dans ces mêmes années. Et, comme en musique, il suggère le rôle créateur conféré à l'inconscient, source d'images comme de sons.

Improvisations

Entre 1909 et 1914, alors qu'il nourrit un contact étroit avec le cercle des musiciens russes, et notamment Thomas von Hartmann, Kandinsky achève une série de trente-cinq *Improvisations*, jalons essentiels dans l'évolution de sa peinture vers l'abstraction. Le choix même du terme *Improvisation* traduit l'influence intellectuelle d'un modèle: celui du langage musical. «Un artiste qui...]veut et doit exprimer *son monde intérieur*, voit avec envie avec quel naturel et quelle facilité ces buts sont atteints dans l'art le plus immatériel à l'heure actuelle: la musique. Il est compréhensible qu'il se tourne vers elle et cherche à trouver dans son art les mêmes moyens. » Transposant sur la toile l'idéal d'une synthèse des arts, ces *Improvisations* relèvent d'une démarche quasiment prophétique: opérer l'émancipation de la couleur et instaurer un nouvel ordre artistique – projet qu'énonce à la même époque son ouvrage *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, paru en 1911.



VASSILY KANDINSKY

Sans titre [Étude autour de l'Improvisation I]

1908-1909

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Legs de Nina Kandinsky, 1981



VASSILY KANDINSKY

Improvisation 12 (Der Reiter) / (Le Cavalier)

1910

Huile sur toile

Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Pinakothek der Moderne, Munich



VASSILY KANDINSKY

Improvisation 14

1910

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Don de Mme Nina Kandinsky, 1966

Improvisation 14 s'inscrit parmi une série de 35 toiles éponymes que Kandinsky réalise de 1909 à 1914, et qui formalise le basculement de sa peinture vers l'abstraction. L'agencement des formes colorées, cernées de noir, prime désormais sur la représentation objective d'un motif : deux chevaliers s'affrontant sur fond de paysage en l'occurrence. Et par le choix même d'un terme musical pour qualifier cette peinture nouvelle, le peintre redouble son admiration pour un art qu'il juge supérieur par son langage immatériel et abstrait, à même de provoquer les « vibrations de l'âme ».

VASSILY KANDINSKY

Improvisation 19a

1911

Huile sur toile

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich
Don de Gabriele Münter, 1957



L'œil écoute : la culture musicale du peintre

Par-delà les conventions d'une vie bourgeoise, l'intérêt de Kandinsky pour la musique participe d'un quotidien et d'une vision globale de l'art. Indéniablement, les partitions qu'il acquiert, les livres et prospectus musicaux qu'il collecte, les photos de ses amitiés musicales, sa collection de disques comme les gravures de chants populaires qu'il affectionne, façonnent son horizon artistique.

Composé d'œuvres, d'objets et de documents ayant appartenu au peintre, ce cabinet imaginaire témoigne de sa vaste culture musicale, laquelle nourrit et questionne sa pratique de la peinture.

En dialogue avec ces objets, une sélection d'outils et de couleurs provenant de son atelier interroge la musicalité de ses recherches « chromatiques », tout en jouant sur la double acception du terme: en musique, l'usage des demi-tons qui enrichissent les harmonies ; en peinture, l'art des accords colorés qui rythment une composition.

HANS CÜRLIS

Schaffende Hände /

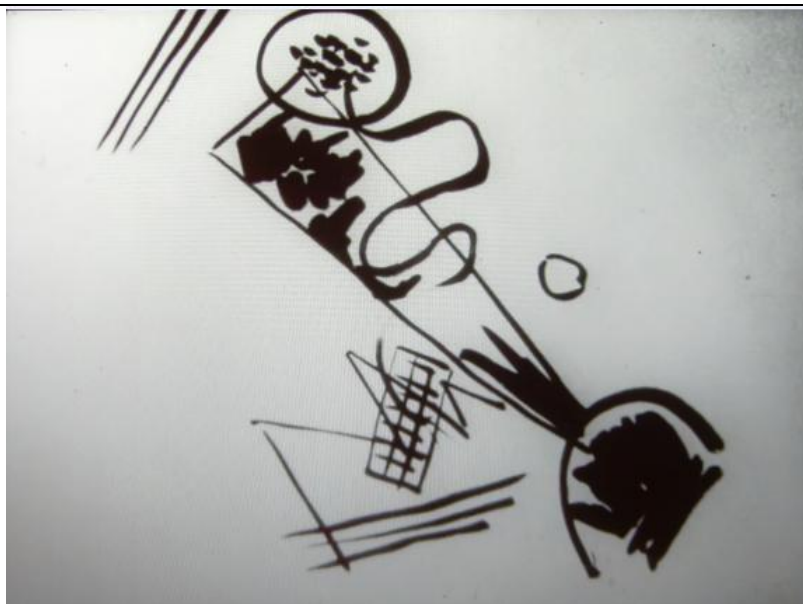
Les mains créatrices - Vassily Kandinsky

1926

Film 35 mm, en noir et blanc, muet (2 min. 49)

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Legs de Nina Kandinsky, 1981



Vassily Kandinsky et un ami jouant du
violoncelle et du piano,

Ca. 1886

Photographie, tirage aux sels d'argent

© Centre Pompidou, Mnam, Bibliothèque
Kandinsky, Paris



Igor Stravinsky

Dédicace dans le livre d'or
de Nina Kandinsky, 1923

Encre de Chine et aquarelle sur papier

© Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris
Legs de Nina Kandinsky, 1981



LA COLLECTION DE DISQUES DES KANDINSKY

Vers 1926, installé à Dussau, Kandinsky offre à son épouse Nina un gramophone. Ensemble, ils constituent une collection de disques, guidée notamment par les conseils de Lily Stampel, épouse de Paul Klee. Préservant aujourd'hui 95 disques, conservés dans les archives du Centre Pompidou. Comme un livre ouvert, ils composent le tableau sonore de la vie musicale des Kandinsky. On y relève la place importante accordée aux musiques folkloriques et religieuses russes – celles-là mêmes qui, très tôt, habitent les paysages russes du peintre. Les maîtres anciens, Bach, Scarlatti et Haendel, y côtoient les modernes Bartók, Stravinsky et Milhaud ; tandis que la première école de Vienne, avec Mozart, Haydn et Beethoven, dialogue avec les écoles nationales russes, particulièrement Moussorgski et Tchaïkovski. Comme un écho aux bois de l'école qu'appréciait tant Nina, se distinguent plusieurs disques de Fox Trot et de Charleston.

MANUEL JOVÉS
La minidette
Kapelle Sándor Józsi © Déan, 1925

EMERY DEUTSCH
et **ARTHUR ALTMAN**
Joue pour mon cœur
Petite Symphonie van orchestra tzigane
© Polydor

KURT WEILL
Die Dreigroschenoper /
L'Opéra de quat'soie
Paul Godwin (dir.) et son orchestre
symphonique de 1933
© Gramophone, 1938

GIUSEPPE VERDI
« Von der Freude
Blumenkränzen »
La Traviata / « De la joie
des couronnes de fleurs »
Amalia Gull-Curti (soprano)
et orchestre © Electrola, 1918

BÉLA BARTÓK
Hungarische volksweisen /
Chants populaires hongrois
Joseph Solgy (violin), Béla Bartók
(piano) © Columbia, v. 1930

JOHANNES BRAHMS
Danse hongroise n° 5
en sol mineur
Fritz Kreisler (violin) et piano © Electrola

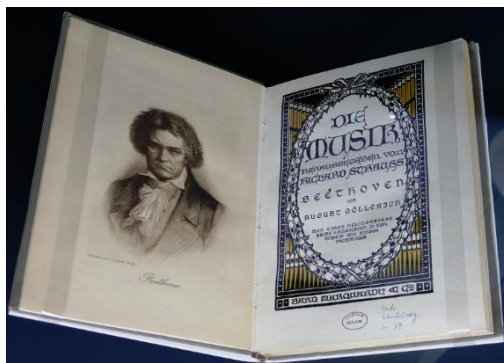
MODESTE MOUSSORGSKI
Räuberlied : erhebe dich
schön sonn / Chanson
des brigands : Réve-toi,
beau soleil
Professor Richard Krimm (dir.)
Kaiserliche Staatsoper © Electrola

DOMENICO SCARLATTI
Die Jagd / La Chasse
Wanda Landowska (clavier) © Electrola

BILLY HEAGNEY
Bells of Hawai /
Les cloches d'Hawaï
Crestwood Martinis Band
© Brunswick Records, 1927

ROBERT STOLZ
Auch du wirst mich einmal
betrügen / Toi aussi, tu me
trahiras un jour
Maxi Weber et son orchestre
© Electrola, 1930

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne



AUGUST GÖLLERICH *Beethoven*

Berlin : Bard. Marquardt, 1903

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky





Boîte de crayons de couleur

Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne

Boîte de 24 cubes d'aquarelle

Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne



Boîte de pastels et tampon de protection

Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne



Die Tänzerin Palucca

OLAF RYDBERG

*Die Tänzerin Palucca /
La danseuse Palucca*

Dresden : C. Reissner, 1935

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky



THOMAS VON HARTMANN
Ballets russes de Monte-Carlo

Mai-juin 1934, programme du Théâtre
 des Champs-Élysées, Paris

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky



Palette de Vassily Kandinsky

1933-1944, bois et peinture

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
 Legs de Nina Kandinsky, 1981

Chanson. Je suis un jeune tzigane...

XIX^e siècle, loubok (gravure populaire russe) - Reproduction

© Centre Pompidou, MNAM, Dist. GrandPalaisRmn /
 Georges Meguerditchian



LUIGI RUSSOLO
L'Art des bruits. Manifeste futuriste
11 mars 1913, imprimé sur papier
Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky



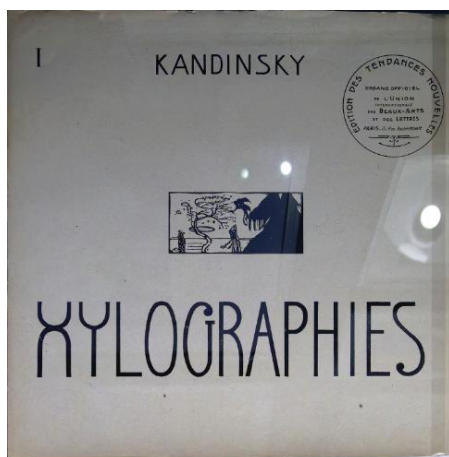
Kandinsky et le groupe du Narkompros
(Commissariat pour l'Instruction
publique)
1921, tirage moderne
© Centre Pompidou, MNAM Bibliothèque Kandinsky.
Dist. GrandPalaisRmn / Fonds Kandinsky



**Kandinsky à son bureau
au 36 Ainmillerstraße à Munich**
Juin 1913, tirage aux sels d'argent
Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky



Flacons en verre de pigments de couleurs
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne



VASSILY KANDINSKY
Xylographies
Estampes de 1907 publiées par la revue
Les Tendances nouvelles en 1909
Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky

Schönberg : Accords et Dissonances

Le 2 janvier 1911 à Munich, Kandinsky découvre lors d'un concert l'œuvre de Schönberg. Au programme, les *Quatuors à cordes op. 7 et 10*, les *Trois pièces pour piano op. 11* et cinq *Lieder* pour voix et piano. Fasciné par cette musique libérée de la tonalité et traversée de dissonances, le peintre y perçoit un écho à ses propres recherches sur l'émancipation des formes et de la couleur: « la musique de Schönberg nous

introduit à un Royaume où les émotions musicales ne sont pas acoustiques, mais purement spirituelles. Ici commence *la musique de l'avenir* ».

Une amitié intellectuelle s'engage bientôt entre les deux artistes, unis dans leur quête d'un art moderne. Schönberg brise les règles harmoniques, Kandinsky celles de l'imitation de la nature. L'un travaille à la *Main heureuse*, l'autre conçoit la *Sonorité jaune*, deux œuvres exprimant l'idéal d'un art total qui fusionne musique, peinture et théâtre dans une même expérience sensorielle. En 1911, Kandinsky invite le compositeur, qui lui-même pratique la peinture, à exposer quatre de ses œuvres dans la première exposition du *Blaue Reiter* (*Cavalier bleu*).



Arnold Schönberg

Die glückliche Hand (2. Szene) / La Main heureuse (2e scène),
1910



VASSILY KANDINSKY

Mit dem schwarzen Bogen / Avec l'arc noir

1912

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Donation de Mme Nina Kandinsky, 1976

Alors qu'il est sur le point d'achever la toile *Avec l'arc noir*, Kandinsky écrit à Schönberg : « Par construction on comprenait jusqu'à présent une géométrie insistante (Hodler, les cubistes, etc.). Mais ce que je veux montrer, c'est que la construction peut aussi être atteinte – et même mieux – sur le "principe" de la dissonance, qu'elle offre bien plus de possibilités. » Inspirée de l'application qu'en fait alors le compositeur autrichien, la dissonance picturale se traduit ici par des tensions et désaccords dans la composition entre trois grandes formes colorées prêtes à entrer en collision, et que seul ce grand arc noir central semble pouvoir contenir.

ARNOLD SCHÖNBERG

Gehendes Selbstportrait / Autoportrait en marchant

1911

Huile sur carton

Arnold Schönberg Center, Vienne

Comme le tableau *Regard*, l'*Autoportrait en marchant* est l'un des quatre tableaux peints par Schönberg présentés lors de la première exposition du *Blaue Reiter* (*Cavalier bleu*) à la Galerie Thannhauser à Munich en décembre 1911, à l'invitation de ses membres fondateurs, Vassily Kandinsky et Franz Marc. Si tous deux l'admirent alors pour son génie musical, seul Kandinsky soutient véritablement sa peinture introspective, oscillant entre veine réaliste (comme ici) et « visions » hallucinatoires. *Autoportrait en marchant* illustrera ainsi l'essai « Sur la question de la forme » publié par Schönberg dans l'*Almanach du Blaue Reiter*, quelques mois plus tard.



Arnold Schönberg

Die glückliche Hand (1. Szene) / La Main heureuse (1re scène),

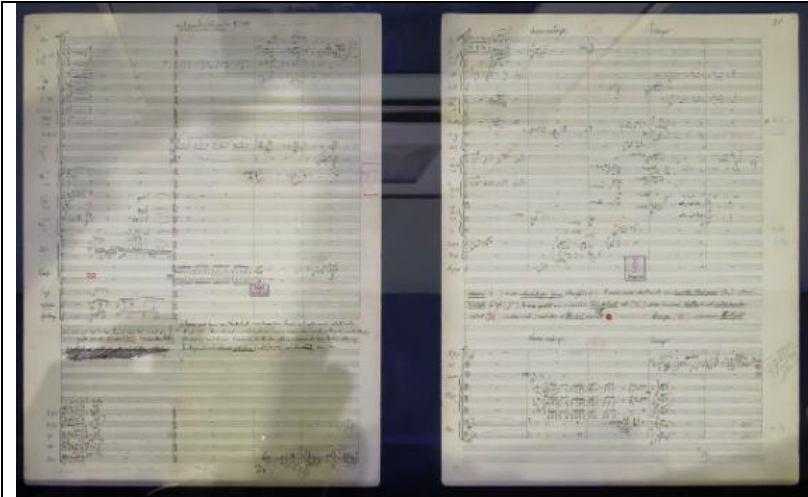
1910

Huile sur carton

ARNOLD SCHÖNBERG
Die glückliche Hand /
La Main heureuse (scènes 1 et 2)

1910
Huile sur cartons
Arnold Schönberg Center, Vienne

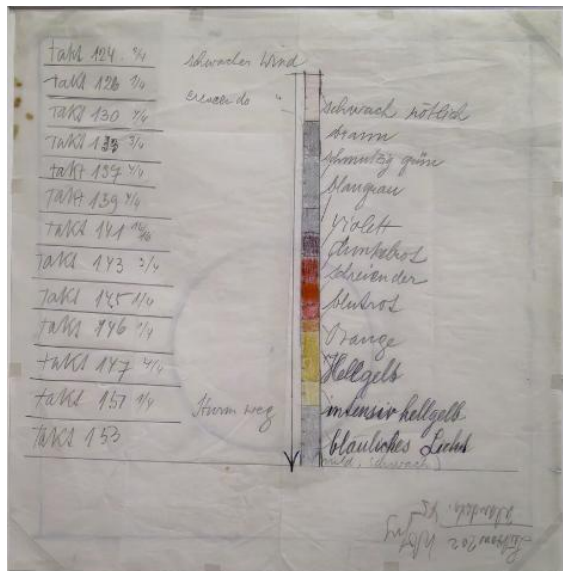
Conçue entre 1910 et 1913, *La Main heureuse* – monodrame pour voix, mimes, chœur et orchestre – marque une période féconde de la vie de Schönberg. Le compositeur achève alors son *Traité d'harmonie*, s'engage pleinement dans la peinture et entame un dialogue intellectuel intense avec Kandinsky. Dans leur correspondance, s'exprime un véritable programme expressionniste culminant dans la recherche d'une forme d'art total qui unirait la musique, la couleur, le geste et le drame. Alors qu'il prend connaissance du projet scénique *Sonorité jaune* de Kandinsky dans l'*Almanach du Cavalier bleu*, Schönberg lui confie en 1912 : « C'est vraiment exactement



ARNOLD SCHÖNBERG
Die glückliche Hand, op. 18 /
La Main heureuse, op. 18

Partition autographe préparée pour l'édition de 1916
 par Universal Edition

Universal Edition Collection, en dépôt à l'Arnold Schönberg Center, Vienne



GERTRUD SCHÖNBERG
Crescendo de couleurs

Crayon et crayon de couleurs sur papier
 Arnold Schönberg Center, Vienne

Composée au moment où Schönberg échange avec Kandinsky sur l'idée d'un art total, *La Main heureuse* associe musique, geste et lumière dans une forme scénique inédite. Au cœur du drame se déploie un « crescendo de lumière », où culminent intensité musicale, tension dramatique et évolution chromatique. Sur scène, les lumières accompagnent l'arc émotionnel du protagoniste – de leurs rougeâtres à des éclats jaunes –, jusqu'à un paroxysme visuel et sonore, avant de s'apaiser dans une clarté bleutée et un retour au silence. Véritable ressort dramatique, ces gradations lumineuses, ici schématisées par l'épouse du compositeur, Gertrud Schönberg, sont notées sur la partition du drame par des signes rouges. « Il doit être clair que les gestes, les couleurs et la lumière sont traités ici comme des sons : qu'avec eux, on fait de la musique », affirme-t-il en 1928.



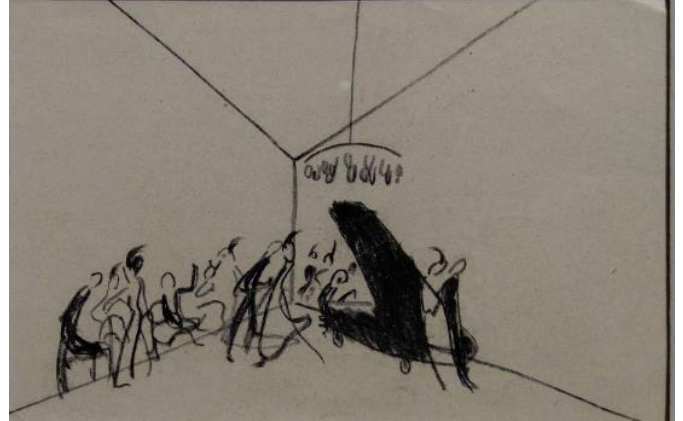
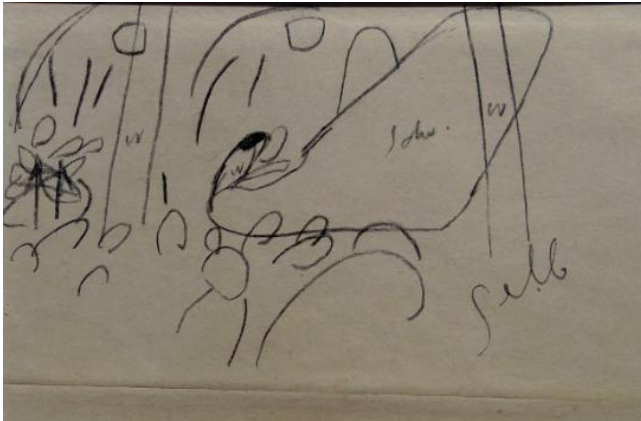
VASSILY KANDINSKY
Impression III (Konzert) / (Concert)

1911

Huile sur toile

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich
 Don de Gabriele Münter, 1957

Rencontrés depuis peu, Vassily Kandinsky et Franz Marc assistent ensemble, pour la première fois, à un concert du compositeur autrichien Arnold Schönberg à Munich le 2 janvier 1911. Souvenir de cette soirée mémorable, la toile *Impression III (Konzert)* rend un hommage à l'œuvre novatrice de Schönberg, fondatrice de l'atonalité. La forme noire du piano à queue et les silhouettes des auditeurs demeurent lisibles parmi le jaune prédominant ; couleur qui, dans la théorie synesthésique de Kandinsky, résonne tout particulièrement par son caractère irradiant et dynamique avec la musique de Schönberg.



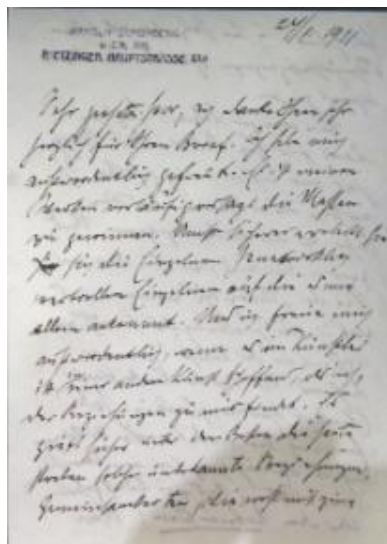
VASSILY KANDINSKY

Études pour *Impression III (Konzert)*

Début janvier 1911

Fusain sur papiers

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
Legs de Nina Kandinsky, 1981



ARNOLD SCHÖNBERG

Lettre à Vassily Kandinsky

24 janvier 1911

Gabriele Münter - und Johannes Eichner - Stiftung, Munich (Fac-similé)

« Cher Monsieur,

je vous remercie très cordialement pour votre lettre. J'ai eu un énorme plaisir à la lire. Il est provisoirement refusé à mes œuvres de gagner la faveur des masses ; elles n'en atteindront que plus facilement les individus. Ces individus de grande valeur qui seuls comptent pour moi. C'est une très grande joie pour moi que ce soit un artiste pratiquant un art différent qui trouve des correspondances avec moi. [...]

Je comprends pour l'instant moins bien les photographies. Il faudrait les voir en couleur. C'est pour cela que j'hésite à vous envoyer des photographies de mes peintures. Peut-être ne savez-vous pas que je peins aussi ? Tout dépend pour moi tellement de la couleur (pas de la « jolie » couleur, mais de la couleur expressive, expressive dans son rapport avec les autres), que je ne sais pas ce qu'on peut retirer d'une reproduction. [...] Je pense que nous avons beaucoup à nous dire. Je me réjouis de vous rencontrer et espère avoir bientôt de vos nouvelles. D'ici là, je vous envoie mes très cordiales salutations. »

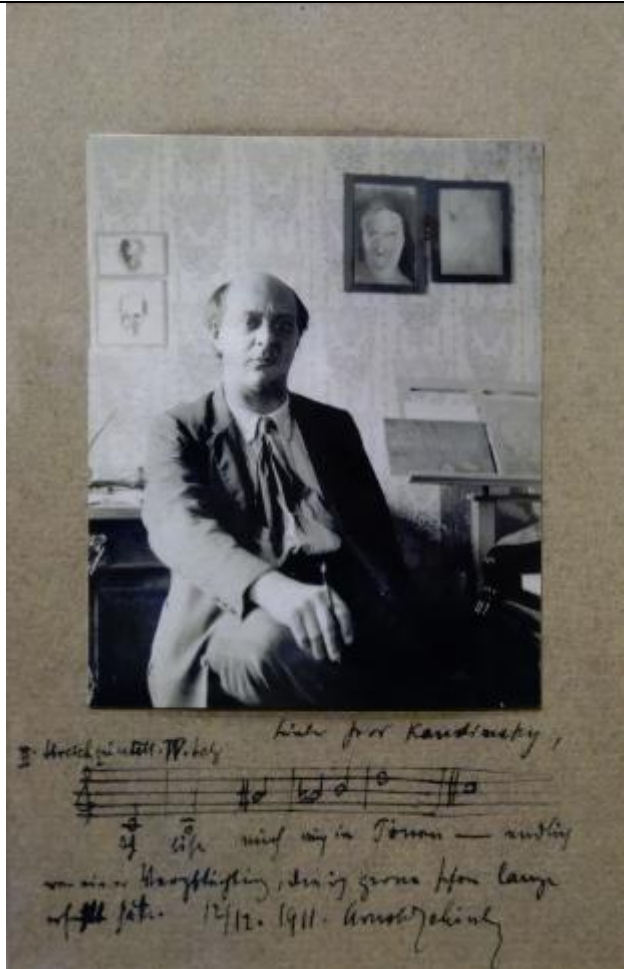
Arnold Schönberg

Portrait d'Arnold Schönberg adressé à Vassily Kandinsky

Avant décembre 1911

Tirage moderne

© Centre Pompidou, MNAM, Dist. GrandPalaisRmn /
image Centre Pompidou, MNAM



Portrait de Vassily Kandinsky adressé à Arnold Schönberg

1911

Photographie avec dédicace manuscrite

Arnold Schönberg Center, Vienne



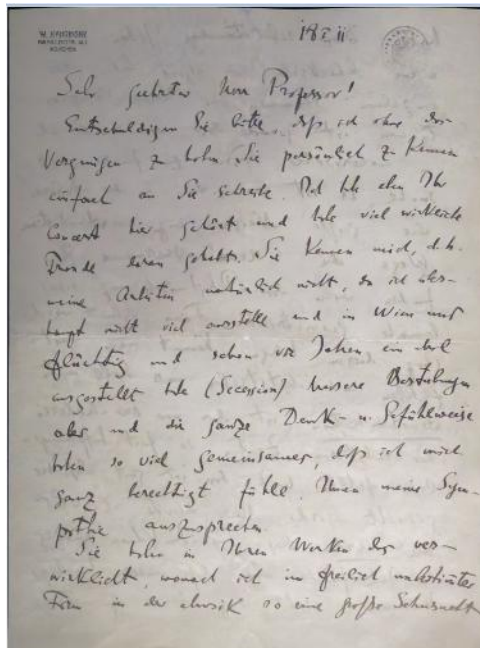
VASSILY KANDINSKY

Photographies d'Improvisation 16 et de l'Étude pour Improvisation 7 (Tempête) envoyées à Arnold Schönberg

1911

Photographies montées sur cartons

Arnold Schönberg Center, Vienne



VASSILY KANDINSKY

Lettre à Arnold Schönberg

18 janvier 1911

Library of Congress - Music Division, Washington (Fac-similé)

Utilisé avec la permission de Belmont Music Publishers, Los Angeles

« Cher Professeur !

Pardonnez-moi, je vous prie, si je vous écris, sans avoir le plaisir de vous connaître personnellement. Je viens d'assister à votre concert ici, et j'ai eu une joie réelle à l'écouter. Vous ne me connaissez certainement pas, je veux dire mes travaux bien sûr, car j'expose très peu, et à Vienne je n'ai exposé qu'une seule fois brièvement il y a déjà quelques années (Sécession). Mais nos aspirations et notre façon de penser et de sentir ont tant en commun que je me permets de vous exprimer ma sympathie.

Vous avez réalisé dans vos œuvres ce dont j'avais, dans une forme à vrai dire imprécise, un si grand désir en musique. Le destin spécifique, le cheminement autonome, la vie propre enfin des voix individuelles dans vos compositions sont justement ce que moi aussi je recherche sous une forme picturale. [...]

Je crois justement qu'on ne peut trouver notre harmonie d'aujourd'hui par des voies « géométriques », mais au contraire, par l'antigéométrique, l'antilogique le plus absolu. Et cette voie est celle des « dissonances dans l'art » - en peinture comme en musique. Et la dissonance picturale et musicale « d'aujourd'hui » n'est rien d'autre que la consonance de « demain ».

Avec toute ma sympathie et ma sincère considération. [...] »

Kandinsky

Programme du concert d'Arnold Schönberg au Jahreszeitensaal de Munich

2 janvier 1911

Arnold Schönberg Center, Vienne

Konzert-Bureau Emil Gutmann

~~~~~

Journalzeitensaal

Montag, den 2. Januar 1911, abends 7 1/2 Uhr

**Kompositions-Konzert**

**Arnold Schönberg**

(Aufführende:

Marie Gutheil-Schoder                      Etta Werndorff  
K. u. k. Kammerorgeln) (Gesang)                      (Klavier)

**Das Rosé-Quartett**

Prof. Arnold Rosé, 1. Violine                      Paul Fischer, 2. Violine  
Ant. Ruzitska, Viola                      Prof. Friedr. Buxbaum, Violoncell

~~~~~

Programm:

ARNOLD SCHÖNBERG (geb. 1874 in Wien)

Werk: op. 1, 5 u. 9 Klavier; op. 4 Sonate „Zwölfste Nacht“ (Stomp, 1897); op. 9 „Jubilee und Melancholy“ (1902); op. 11 „Sonata“ (1903); op. 9 „Overture“ (1904); op. 9 „Kammermusik“ op. 10 „5. Streichquartett“ (1909); op. 11 „Fünfstücke“ (1901); „Liedchen“ („Drama“ 1908); „Drama“ („Gedichte-Lieder“ 1908); „Gedichtensätze, Komposition“ („Aberwitz“ 1907); „Gedichtensätze“ (1908) und „Stücke“ „Kammer Werke

1. Zweites Streich-Quartett op. 10 (mit Gesang im 5. und 4. Satz)

1. Satz: Märg
2. Satz: Satz nach
3. Satz: „Lilane“ } Gedichte von Stefan George
4. Satz: „Zerstückung“

2. Drei Klavierstücke op. 11

3. Fünf Lieder

1. Erwartung
2. Verlassen
3. Im Wagnard
4. Mädchenlied
5. Der Wanderer

4. Erstes Streich-Quartett op. 7 (in einem Satz)

Heftliche Rezensionen werden in München aus Anlass des aufgeführten, beigeisteten von J. Reiffensma, Hoffmeister, Wittelsbocherplate 2.

Konzertbügel: BLOTHNER,

~~~~~

**Teils 20 Pfennig**

This is an abstract painting by Piet Mondrian, titled 'Composition with Yellow and Blue' (1937). The artwork features a dynamic composition of thick, expressive black lines and large, vibrant areas of primary color. A prominent horizontal yellow band is intersected by a thick black line. To the left, a large blue shape is defined by black lines. A bright red circle is visible in the upper left. The background is a mix of white and light yellow, with various black lines of varying thicknesses creating a sense of movement and balance. The overall style is characteristic of De Stijl, emphasizing geometric forms and primary colors.

VASSILY KANDINSKY

*Mit dem schwarzen Bogen / Avec l'arc noir*

1912

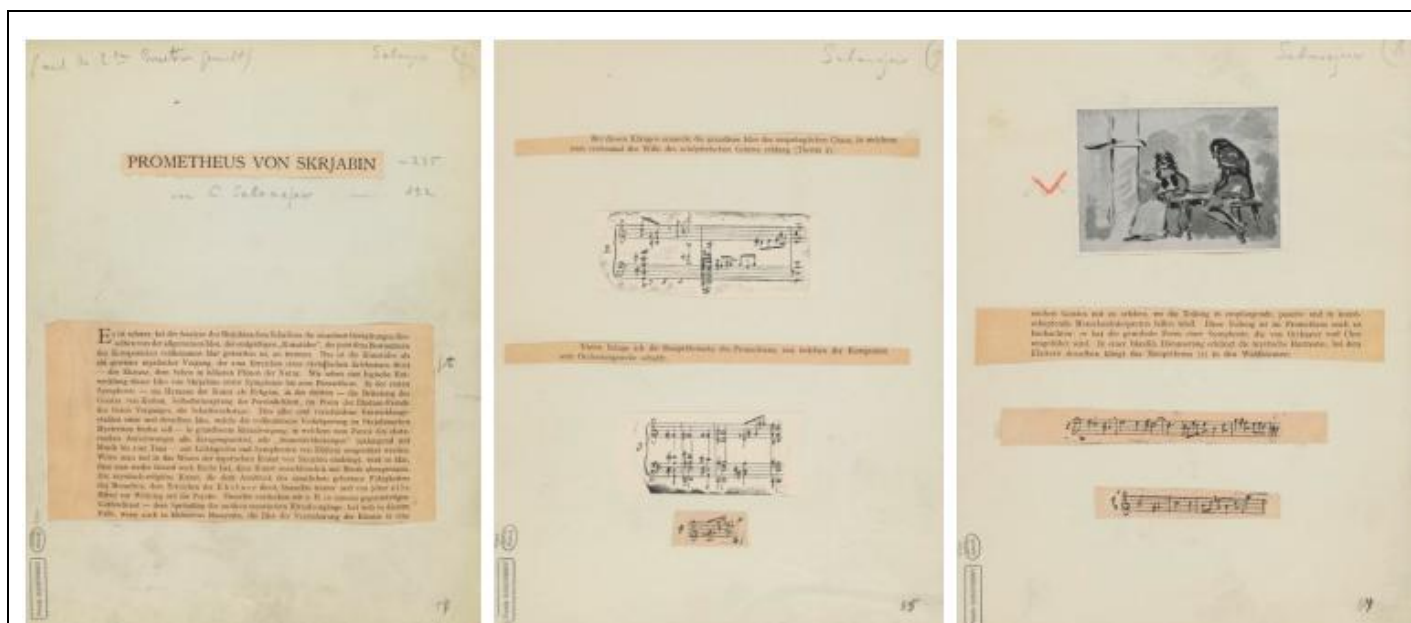
Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Donation de Mme Nina Kandinsky, 1976

Alors qu'il est sur le point d'achever la toile *Avec l'arc noir*, Kandinsky écrit à Schönberg : « Par construction on comprend jusqu'à présent une géométrie insistante (Hodler, les cubistes, etc.). Mais ce que je veux montrer, c'est que la construction peut aussi être atteinte – et même mieux – sur le “principe” de la dissonance, qu'elle offre bien plus de possibilités. » Inspirée de l'application qu'en fait alors le compositeur autrichien, la dissonance picturale se traduit ici par des tensions et désaccords dans la composition entre trois grandes formes colorées prêtes à entrer en collision, et que seul ce grand arc noir central semble pouvoir contenir.

### L'unité de l'art : L'*Almanach du Cavalier Bleu* (1912)

Peu après leur rencontre en janvier 1911, Kandinsky et le peintre Franz Marc lancent un projet éditorial visionnaire, l'*Almanach du Blaue Reiter* (*Cavalier bleu*). Leur ambition : rassembler peintres, musiciens et théoriciens autour d'une même conception spirituelle de l'art. Publié en 1912 à Munich, ce recueil compose à la fois un manifeste, une utopie et une nouvelle histoire de l'art affranchie des traditionnelles catégories et hiérarchies. Sans distinction, l'*Almanach* réunit des reproductions de peintures anciennes et modernes, des icônes russes, des dessins d'enfants, des œuvres d'art populaire et non européennes, mais aussi des partitions de Schönberg, Webern ou Berg. Ces œuvres accompagnent une série d'articles explorant aussi bien l'art du compositeur Scriabine, celui des peintres fauves allemands, que les projets scéniques de Kandinsky. Littéralement, l'unité des arts prend ici forme, guidée par leur dimension spirituelle commune.



Article sur Prométhée de Scriabine dans la maquette de l'*Almanach du Blaue Reiter*, 1912  
© Centre Pompidou, Mnam, Bibliothèque Kandinsky, Paris

## L'Apocalypse comme œuvre d'art totale

Marquée par la montée des nationalismes et l'effondrement des empires, les avant-gardes renouvellent la lecture de l'Apocalypse. Ce récit biblique devient le symbole d'une destruction créatrice annonçant, au cœur du chaos, la possibilité d'un renouveau spirituel, social et artistique.

Pour Kandinsky, qui multiplie les compositions autour du Jugement dernier à partir de 1910, l'Apocalypse incarne l'espoir d'un monde transformé par l'art : «une grande destruction est aussi un chant de louange», écrit-il, «un Hymne à la nouvelle création qui suit la destruction».

Structurant, le motif de la trompette confère à ces images une dimension sonore. La fascination de Kandinsky pour la fin des temps s'accompagne aussi, comme chez le peintre Baranoff-Rossiné et le compositeur Scriabine, de recherches sur la synesthésie – ou la correspondance entre les sens. Pour ces artistes, le renversement et la régénération du monde passent par la création d'un «art monumental», conçu comme «l'union de tous les arts dans une seule œuvre».



## VLADIMIR BARANOFF-ROSSINÉ

### Piano optophonique

1920-1923

Caisse en bois, amplificateur mono, dispositif de projection avec disque en plexiglas et écran

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Don de Mme Vladimir Baranoff-Rossiné et son fils Eugène, 1972

« Mon instrument permet de donner libre cours et d'une manière encore jamais vue à la dynamique de la lumière en couleur. [...] En une seconde, des milliards de tableaux, un kaléidoscope universel de la volonté. » C'est ainsi que le peintre, musicien et sculpteur ukrainien Baranoff-Rossiné évoquait son invention, le piano optophonique, ici exposée dans une version reconstituée de 1971. Sous l'apparence d'un piano droit à clavier conventionnel, l'« instrument » d'origine dissimulait dans sa large caisse un dispositif mécanique composé de disques peints par l'artiste complété par un ensemble de dispositifs optiques (prismes, lentilles, miroirs) et d'une source lumineuse. Des images colorées aux mouvements tournoyants étaient projetées sur un écran au rythme de la musique émise par les disques avec la volonté de plonger le public dans un « nouvel état d'hypnose artistique ».

### PIANO OPTO - PHONIQUE

Créé en 1920 par

Wladimir **BARANOFF - ROSSINÉ**

Présenté pour la première fois en public  
avec le concours de sa femme

Pauline **BARANOFF - ROSSINÉ**

en 1924 au THEATRE MEYERHOLD - Moscou -

Puis au THEATRE BOLCHOÏ - Moscou -

et en 1928 au STUDIO DES URSULINES - Paris -

RECONSTITUTION réalisée

par son fils Eugène **BARANOFF - ROSSINÉ**

avec l'aide de Mr Jean SCHIFRINE

d'après les plans, brevets et  
disques peints d'origine.



## VASSILY KANDINSKY

### Projet pour Allerheiligen II (Komposition mit Heiligen) / Toussaint II (Composition avec des Saints)

1911

Aquarelle, encre de Chine et crayon sur papier - Fac-similé  
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich  
Don de Gabriele Münter, 1957



VASSILY KANDINSKY

*Allerheiligen / Toussaint*

Ca. 1910

Aquarelle sur carton à dessin

Museum Wiesbaden, Wiesbaden

Acquis en 1987 de la succession de Hanna Bekker vom Rath, prêt permanent de l'Association pour la promotion des arts plastiques à Wiesbaden

Dès 1910, Kandinsky développe un intérêt grandissant pour l'Apocalypse, qu'il aborde tant comme sujet iconographique que comme concept dans ses écrits artistiques. Dans ses premières œuvres liées au Jugement dernier, la trompette occupe une place centrale. Ici stylisée, la figure de l'ange soufflant dans l'instrument domine, soulignant la place primordiale du son dans le récit apocalyptique, à la fois annonciateur et force puissante de transformation.



VASSILY KANDINSKY

*Allerheiligen I / Toussaint I*

Juillet-août 1911

Huile et gouache sur carton

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich

Don de Gabriele Münter, 1957



### VASSILY KANDINSKY

#### Étude n°2 pour *Komposition VII* / *Composition VII*

1913

Huile sur toile

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich  
Don de Gabriele Münter, 1957

Tout comme Scriabine, Kandinsky conçoit l'Apocalypse comme une « confrontation tragique entre la matière et l'esprit », visant la chute d'une « vision du monde purement matérialiste ». Cette vision oriente et façonne ses représentations du Jugement dernier, qui progressivement évoluent vers des formes abstraites. Ici, dans le coin supérieur droit, la trompette prend l'apparence d'un faisceau jaune cerné de bleu. L'arrière-plan vapoureux, composé de taches cotonneuses aux tons clairs, évoque la dématérialisation à l'œuvre dans l'Apocalypse.

À la représentation figurative de l'ange musicien et de sa trompette, Kandinsky substitue une transcription picturale de leurs effets sonores, proprement abstraite, tout comme Scriabine dans ses symphonies, par la fusion de la matière sonore et d'effets lumineux, cherche à créer une expérience sensorielle totale susceptible d'atteindre une dimension spirituelle.



### VLADIMIR BARANOFF ROSSINÉ

#### Apocalypse, esquisse n° 2

1912

Gouache sur carton marouflé sur papier  
Collection de Vladimir Tsarenkov, Suisse

En août 1912, Kandinsky échange avec Vladimir Baranoff-Rossiné, artiste ukrainien récemment installé à Paris, autour des correspondances entre tonalité musicale, chromatique et forme. Ce dernier crée à cette période un cycle d'œuvres consacré au thème de l'Apocalypse. L'humanité y figure comme terrassée par une lumière éclatante, qui se déploie à l'arrière-plan sous la forme d'un immense cercle de couleurs dont les teintes varient selon les versions. Cette iconographie eschatologique originale serait notamment influencée par la musique de Scriabine, lui aussi en quête de synesthésie, et qui présentait Baranoff-Rossiné comme le « musicien des couleurs ».

## **Klänge (1913): Le « son pur » des mots**

Très tôt, Kandinsky intègre la poésie dans sa réflexion sur la synthèse des arts. Entre 1908 et 1912, alors qu'il élabore *Du spirituel dans l'art* et l'*Almanach du Blaue Reiter (Cavalier bleu)*, il conçoit le recueil de poèmes *Klänge (Résonances)*, paru en langue allemande en 1913. À mi-chemin entre le livre d'artiste, le manifeste poétique et la partition visuelle, ce recueil rassemble 38 poèmes en prose et 55 gravures sur bois. Ces dernières n'illustrent pas les poèmes ; la démarche du peintre-poète vise à composer un ensemble organique, interrogeant l'essence commune des langages artistiques.

Suivant cette perspective, le mot poétique n'est plus vecteur de sens ou d'image, mais il devient un objet acoustique, presque musical. Kandinsky en explore la « pure sonorité », tout comme, en peinture, il recherche l'autonomie de la couleur ou de la ligne. Ainsi, le mot se détache de son usage littéraire pour devenir matière, pulsation, vibration.



## VASSILY KANDINSKY *Weisser Klang / Sonorité blanche*

1911

Ensemble de 4 matrices en bois

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Legs de Nina Kandinsky, 1981

## VASSILY KANDINSKY *Apfelbaum / Pommier*

1911

Ensemble de 3 matrices en bois

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Legs de Nina Kandinsky, 1981

## VASSILY KANDINSKY *Lyrisches / Lyrique*

1911

Ensemble de 3 matrices en bois

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Legs de Nina Kandinsky, 1981

### VOIR

Du bleu, du bleu, se leva,  
se leva  
et  
tomba.  
Du pointu, du mince siffla et y pénétra, mais ne perça pas.  
De tous les coins, du tonnerre.  
Du brun épais resta suspendu en apparence pour toutes les éternités.

### En apparence. En apparence.

Tu dois ouvrir tes bras plus largement.

### Plus largement. Plus largement.

Et tu dois couvrir ton visage avec un foulard rouge.  
Et peut-être ne s'est-il pas encore déplacé : ce n'est que toi qui t'es déplacé.  
**Saut blanc** après **saut blanc**.  
Et après ce **saut blanc** un nouveau **saut blanc**.  
Et dans ce **saut blanc** un **saut blanc**. Dans chaque **saut blanc** un **saut blanc**.  
Ce n'est justement pas bien que tu ne voies pas ce qui est trouble.  
C'est bien là que tout

commence.....

.....cela a

craqué.....

### SEHEN

Blaues, Blaues, hob sich,  
hob sich  
und  
fiel.  
Spitzes, Dünnes piff und drängte sich ein, stach aber nicht durch.  
An allen Ecken hat's gedöhnt.  
Dickbraunes blieb hängen scheinbar auf alle Ewigkeiten.

### Scheinbar. Scheinbar.

Breiter sollst du deine Arme ausbreiten.

### Breiter. Breiter.

Und dein Gesicht sollst du mit rotem Tuch bedecken.  
Und vielleicht ist es noch gar nicht verschoben: bloß du hast dich verschoben.  
**Weißer Sprung** nach **weißem Sprung**.  
Und nach diesem **weißen Sprung** wieder ein **weißer Sprung**.  
Und in diesem **weißen Sprung** ein **weißer Sprung**. In jedem **weißen Sprung** ein **weißer Sprung**.  
Das ist eben nicht gut, daß du das Trübe nicht siehst: im Trüben sitzt es ja gerade.  
Daher fängt auch alles

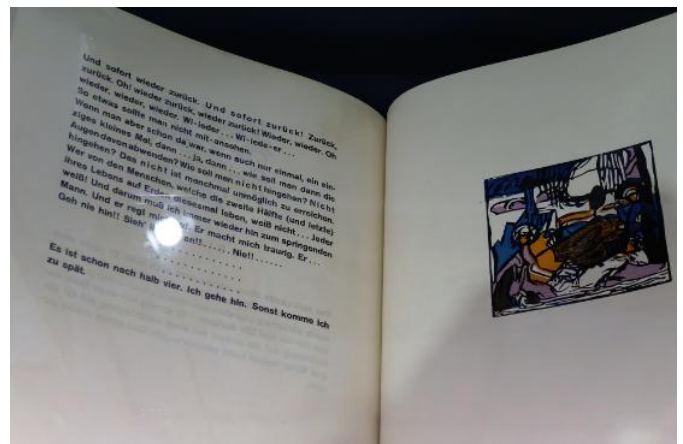
an.....

.....Es hat

gekracht.....







## VOIR

Du bleu, du bleu se leva, se leva  
et tomba.

Du pointu, du mince siffla et y pénétra, mais ne perça pas.

De tous les coins, du tonnerre.

Du brun épais resta suspendu en apparence pour toutes les éternités.

**En apparence. En apparence.**

Tu dois ouvrir tes bras plus largement.

**Plus largement. Plus largement.**

Et tu dois couvrir ton visage avec un foulard rouge.

Et peut-être ne s'est-il pas encore déplacé : ce n'est que toi qui t'es déplacé.

**Saut blanc après saut blanc.**

Et après ce **saut blanc** de nouveau un **saut blanc**.

Et dans ce **saut blanc** un **saut blanc**. Dans chaque **saut blanc** un **saut blanc**.

Ce n'est justement pas bien que tu ne voies pas ce qui est trouble :

c'est précisément contenu dans ce qui est trouble.

C'est bien là que tout commence.....

.....cela a craqué.....

## FAGOTT

Ganz große Häuser stürzten **plötzlich**. Kleine Häuser blieben ruhig stehen.

Eine dicke harte eiförmige Orangewolke hing **plötzlich** über der Stadt.

Sie schien an der spitzen Spitze des hohen hageren Rathhausturmes zu  
hängen und strahlte violett aus.

Ein dürrer, kahler Baum streckte in den tiefen Himmel seine zuckenden  
und zitternden langen Äste. Er war ganz schwarz, wie ein Loch im weißen Papier.

Die vier kleinen Blätter zitterten eine ganze Weile.

Es war aber windstill.

Wenn aber der Sturm kam und manches dickmüriges Gebäude umfiel,  
blieben die dünnen Äste unbeweglich. Die kleinen Blätter wurden steif:

wie aus Eisen gegossen.

Ein Schar Krähen flog durch die Luft in schnurgerader Linie über der Stadt.

Und wieder **plötzlich** wurde alles still.

Die Orangewolke verschwand. Der Himmel wurde schneidend blau.

Die Stadt gelb zum Weinen. [...]

Durch gedehnt, lang gezogene, etwas ausdruckslose, teilnahmslose,  
**lange, lange** in der Tiefe sich im leeren bewegenden Töne eines Fagotts wurde

allmählich alles grün. Erst tief und etwas schmutzig. Dann immer

heller, kälter, giftiger, **noch** heller, **noch** kälter, **noch** giftiger. [...]

## BASSON

De très grandes maisons s'effondrèrent **tout à coup**. De petites restèrent debout.  
Un nuage orange, dur, ovale apparut **tout à coup** au-dessus de la ville.  
Il semblait accroché à la pointe de la flèche de la haute et étroite tour de l'hôtel  
de ville, rayonnant violet.

Un arbre sec et chauve étendait dans la profondeur du ciel ses longues branches  
qui palpitait et tremblaient. Il était tout noir comme un trou dans du papier blanc.  
Quatre petites feuilles tremblèrent un long moment. Pourtant il n'y avait pas de vent.  
Mais quand la tempête éclata et que les murs épais de nombreux bâtiments  
tombèrent, les maigres branches restèrent immobiles. Les petites feuilles se raidirent  
comme coulées dans le fer.

Un groupe de cornelles s'envola en ligne droite au-dessus de la ville.  
Et de nouveau, il se fit **tout à coup** un profond silence.

Le nuage orange disparut. Le ciel devint d'un bleu aigu. La ville jaune à pleurer. [...]  
Grâce à son traînant, étiré, presque sans expression, indifférent d'un basson,  
qui **longtemps, longtemps** évoluait dans la profondeur et le vide, tout devint  
peu à peu vert. D'abord sombre et un peu sale. Puis toujours **plus** clair,  
**plus** froid, **plus** vénéux. Puis encore **plus** clair, encore **plus** froid,  
encore **plus** vénéux. [...]

## IM WALD

Der Wald wurde **immer** dichter. Die roten Stämme **immer** dicker.  
Die grünen Kronen **immer** schwerer. Die Luft **immer** dunkler.  
Die Büsche **immer** üppiger. Die Pilze **immer** zahlreicher. Man mußte  
schließlich auf lauter Pilze treten. Es war dem Mann **immer** schwerer  
zu gehen, sich durchzudrängen, nicht auszurutschen. Er ging aber doch  
und wiederholte **immer** schneller und **immer** denselben Satz:

— — — — —

Die heilenden Narben.  
Entsprechende Farben.

Links von ihm und etwas hinter ihm ging eine Frau. Jedesmal als der Mann mit seinem Satz fertig wurde, sagt sie sehr überzeugt und das „r“ stark rollend:  
**sehrrrr prrrraktisch.**

## HÜGEL

Eine Masse von **Hügeln** in allen Farben, die sich einer denken kann und will.  
Alles verschiedene Größen, aber Formen immer gleich, d. h. nur eine:  
Dick unten, geschwollen an den Seiten, flachrund oben. Also einfache,  
gewöhnliche **Hügel**, wie man sie sich immer denkt und nie sieht.  
Zwischen den **Hügeln** schlängelt sich ein schmaler Pfad einfach weiß,  
d. h. weder bläulich, noch gelblich, weder ins Blaue, noch ins Gelbe.  
In einem langen schwarzen, faltenlosen Rock, welcher sogar die Fersen  
bedeckt, gekleidet, geht auf diesem Pfad ein Mann. Sein Gesicht ist blaß,  
aber auf den Backen sind zwei rote Flecken. Ebenso rot sind die Lippen.  
Er hat eine große **Trommel** umgehängt und **trommelt**.  
Sehr komisch geht der Mann.  
**Manchmal** läuft er und gibt seiner **Trommel** fieberhafte, unregelmäßige Schläge.  
**Manchmal** geht er langsam, vielleicht in seine Gedanken vertieft  
und **trommelt** fast mechanisch in einem lang gezogenen Tempo:  
eins... eins... eins... eins... **manchmal** bleibt er ganz stehen  
und **trommelt** wie das weichfellige weiße Spielhäschen,  
welches wir alle so lieben. [...]

## COLLINES

Une masse de collines de toutes les couleurs que l'on puisse et veuille imaginer. Toutes de différentes tailles, mais de formes toujours semblables, c'est-à-dire d'une seule forme : épaisse à la base, enflée sur les côtés, ronde et plate au sommet. Donc, de simples collines habituelles comme on les imagine toujours et comme on ne les voit jamais.

Entre les collines serpente un petit sentier d'un blanc pur, c'est-à-dire ni bleuâtre ni jaunâtre ne tirant ni vers le bleu ni vers le jaune.

Un homme, vêtu d'un long habit noir et sans plis qui couvre même les talons, marche sur ce sentier. Son visage est pâle, mais sur les joues deux taches rouges. Les lèvres sont du même rouge. Il porte en bandoulière un grand tambour qu'il bat. L'homme marche d'une très drôle de manière.

**Tantôt** il court et bat son **tambour**, fiévreusement, à coups saccadés.

**Tantôt** il marche lentement, peut-être perdu dans ses pensées et bat son **tambour** presque mécaniquement, traînant en longueur : UN... UN... UN... UN...

**tantôt** il arrête net et bat son **tambour** come le jouet, le petit lapin blanc en douce fourrure que nous aimons tant. [...]

## Fugues

Nul doute que la musique moderniste de Schönberg, Webern ou Eisler définit l'horizon d'écoute des premiers peintres de l'abstraction. Mais à la même époque, certains maîtres anciens conservent toute leur force d'inspiration, et particulièrement Johann Sebastian Bach. Son œuvre demeure une référence majeure au début du xxe siècle, notamment à travers une forme qu'il a portée à son plus haut degré d'élaboration : la fugue.

Construite sur l'exposition d'un thème principal, développé par imitations, inversions et superpositions selon les règles strictes du contrepoint, la fugue déploie une architecture à la fois rigoureuse et dynamique. Fascinés par cette construction musicale où chaque élément conserve son autonomie tout en s'intégrant dans un ensemble cohérent, Kandinsky, comme Paul Klee, Josef Albers ou Auguste Macke, y voient un modèle pour penser l'autonomie des formes et des couleurs, et renouveler leur organisation dans une composition abstraite.



VASSILY KANDINSKY  
**Projet pour *Komposition II* / *Composition II***

Ca. 1910  
Aquarelle et crayon sur carton – Fac-similé  
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich  
Don de Gabriele Münter, 1957

Si le recueil *Klänge (Résonances)* paraît en 1913, la conception des gravures qui le composent est plus ancienne, certaines remontant à 1907. Elles jalonnent de fait une période décisive de l'évolution artistique de Kandinsky, marquée par l'abandon progressif de la figuration. L'image qui accompagne le poème *Collines* fait ainsi écho à son projet pour *Composition II* : toutes deux explorent la décomposition d'une figure de cheval en mouvement.

Ce va-et-vient constant entre l'univers graphique du recueil *Klänge* et les grandes compositions picturales de la même période révèle une approche profondément organique de la création chez Kandinsky : poésies, sons, gravures et peintures se nourrissent mutuellement, dans une réflexion sur l'unité et la « sonorité » commune des langages de l'art.



FRANTIŠEK KUPKA  
**Étude pour *Amorpha, Fugue à deux couleurs***

1911-1912  
Huile sur toile  
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Achat, 1957  
© ADAGP, Paris, 2025

Kupka réalisa de nombreuses études avant d'atteindre la radicalité abstraite qu'il cherchait dans *Amorpha, Fugue à deux couleurs* (1912, Galerie nationale de Prague), l'une des premières peintures non figuratives exposées à Paris. Sous forme d'entrelacs de lignes, il imagine un équivalent pictural à la polyphonie sur laquelle repose la fugue en musique : un maillage de bleu et de rouge pour le thème, des courbes grises et noires entrecroisées pour les voix. Un an après avoir achevé *Amorpha*, Kupka dira : « Je pense pouvoir trouver quelque chose entre la vue et l'ouïe et pouvoir produire une fugue en couleurs, comme Bach l'a fait en musique. »



## AUGUST MACKE

***Farbige Komposition. Hommage à Johann Sebastian Bach / Composition en couleur. Hommage à Johann Sebastian Bach***

1912

Huile sur carton

Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

Cette œuvre propose une synthèse originale entre le colorisme expressionniste qu'encourageaient le *Blaue Reiter* – dont August Macke est l'un des membres fondateurs – et le cubisme analytique naissant à Paris. Par son titre, mais aussi certains détails de sa composition, il est une citation explicite de la toile de George Braque, *Hommage à J.S. Bach* (1911-1912, MoMA, New York), que Macke a pu admirer à la Galerie Kahnweiler durant son voyage parisien de 1912. Comme chez son « modèle », la musicalité est représentée de manière abstraite, au moyen de formes géométriques décomposées et répétées, et notamment par des motifs en escalier qui font écho aux canons et contrepoints, eux-mêmes au fondement de l'œuvre du compositeur allemand.



## VASSILY KANDINSKY

***Fuga / Fugue***

1914

Huile sur toile

Fondation Beyeler, Beyeler Collection, Riehen/Basel

Cette toile, que Kandinsky appelait une *Improvisation maîtrisée*, tient lieu d'exception parmi le vaste corpus des « Fugues » picturales développées dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle sous l'influence de la redécouverte de Bach en Europe, particulièrement à Paris. Plutôt que de proposer une composition exacte qui révélerait les lois du contrepoint, Kandinsky fait le choix d'un réseau dynamique de formes et motifs colorés qui se meuvent de tous les côtés. Le titre, *Fugue*, fut choisi par le peintre une fois l'œuvre achevée et qu'il fut assuré de « l'ordonnance polyphonique » du tableau.



## PAUL KLEE

***Fuge in Rot / Fugue en rouge***

1921

Aquarelle et crayon sur papier sur carton

Collection privée, en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne

Klee enseigne depuis près d'un an au Bauhaus lorsqu'il peint la *Fugue en rouge*. D'emblée, la musique occupe une place centrale dans ses cours. En témoigne la série de « tableaux échantillons » (*Musterbilder*) dont fait partie cette aquarelle. Il y applique une technique particulière de lavis en « gradation » (*Stufung*) à même d'exprimer des analogies musicales reposant sur un principe de construction « fuguée » d'un même motif par répétition, superposition et décalage, mais aussi les jeux de transparence et de dégradé. Klee cherche à transcrire les jeux polyphoniques de canon et contrepoints qui font tout l'art de la fugue, porté à son plus haut degré de sophistication par Johann Sebastian Bach – dont Klee est à la fois l'admirateur et l'interprète virtuose au violon.

## Les compositions scéniques : Théâtraliser l'abstrait

Pour Kandinsky, l'art scénique, véritable prolongement de son œuvre picturale, définit un champ d'expérimentation essentiel, nourri très tôt par l'écoute de Wagner. Entre 1909 et 1914, il conçoit avec le compositeur Thomas von Hartmann une série d'œuvres théâtrales radicalement novatrices, libérées des conventions narratives.

Kandinsky conçoit lui-même les scénarios et les indications scéniques, tandis que von Hartmann compose la musique. Dans *Sonorité jaune* en particulier, mais aussi dans *Noir et blanc*, *Violet* ou *Voix*, la couleur devient la matière première de l'expression, incarnée par des personnages abstraits, sans psychologie, animés de mouvements chorégraphiques. Comme dans le recueil *Klänge* (1913), le texte y est réduit à sa pure dimension sonore.

Exigeantes et avant-gardistes, ces œuvres ne furent jamais portées à la scène du vivant de l'artiste, à l'exception des *Tableaux d'une exposition*, créés en 1928 à Dessau.

### TABLEAUX D'UNE EXPOSITION (1928)

En 1928, à l'invitation de Georg Hartmann (directeur du Friedrich-Theater de Dessau où Kandinsky loue une loge avec la famille Klee), le peintre met en scène l'une des partitions les plus célèbres du répertoire russe : les *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski. Pour la première fois, lui qui confie d'ordinaire la musique de ses créations scéniques à Thomas von Hartmann, il se confronte à une œuvre préexistante, hautement symbolique, décrivant une promenade à travers une exposition. Par une succession d'événements plastiques fondés sur des formes géométriques, des couleurs et des jeux de lumière, Kandinsky conçoit un parfait contrepoint visuel à l'œuvre de Moussorgski ; ses *Tableaux d'une exposition* ne doublent ni n'illustrent la partition, mais composent une « sonorité abstraite », tout à la fois reliée à l'œuvre initiale et autonome.





# VASSILY KANDINSKY

## Dessins préparatoires pour la mise en scène de *Tableaux d'une exposition*

DE HAUT EN BAS ET DE GAUCHE À DROITE

Bild II. *Gnomus* / Tableau II. *Gnomus*

Bild IV. *Das alte Schloss* / Tableau IV. *Le vieux château*

Bild VII. *Bydlo* / Tableau VII. *Bydlo*

Bild VII. *Bydlo* / Tableau VII. *Bydlo*

Bild VIII. *Promenade* Bild IX. *Kuchelein* / Tableau VIII. *Promenade* Tableau IX. *Petit pousin*

Bild X. *Samuel Goldenberg* / Tableau X. *Samuel Goldenberg*

Bild XII. *Der Marktplatz zu Limoges* / Tableau XII. *La place du marché à Limoges*

Bild XII. *Marktfrauen von Limoges* / Tableau XII. *Femme du marché à Limoges*

Bild XIII. *Catacombae* / Tableau XIII. *Catacombae*

Bild XV. *Hütte der Baba-Yaga* / Tableau XV. *La cabane de Baba-Yaga*

Bild XVI. *Das Grosse Tor Von Kiew* / Tableau XVI. *La grande Porte de Kiev*

Figurinen zu Bild XVI. *Kiew* / Figurines pour tableau XVI. *Kiev* 1928

Mine graphite, encre de Chine et aquarelle sur papiers

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Legs de Nina Kandinsky, 1981

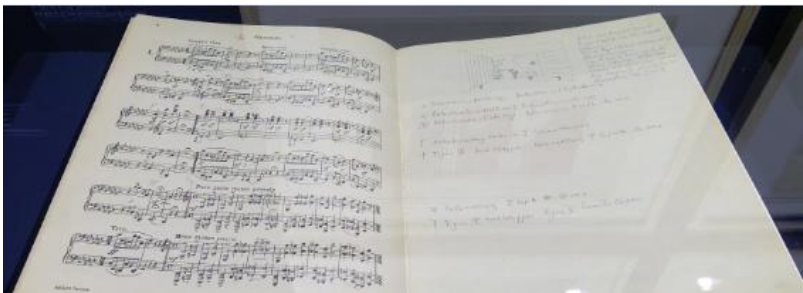
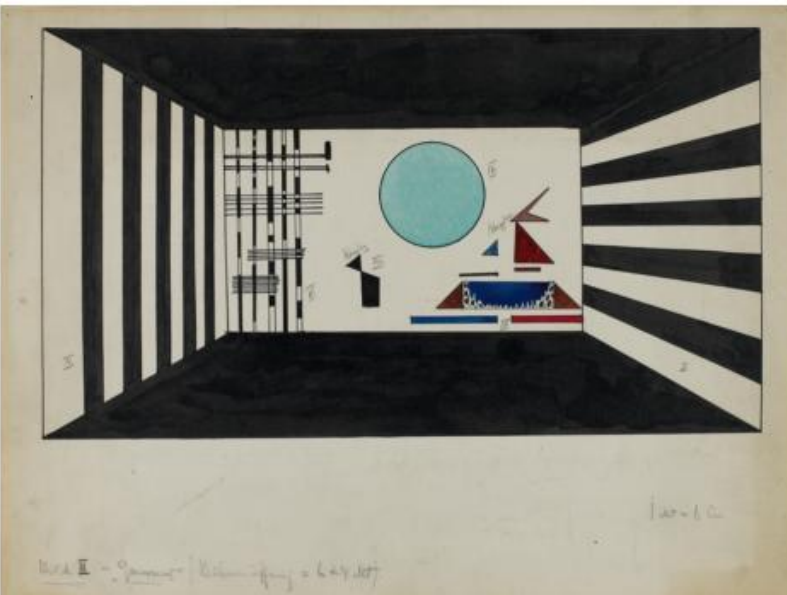
Pour préparer sa mise en scène des *Tableaux d'une exposition*, Kandinsky réalisa une série d'aquarelles et de dessins au crayon esquissant les décors, l'éclairage et le mouvement sur la scène d'éléments géométriques mobiles. Faits exclusivement de couleurs et de formes abstraites, ces motifs lui furent inspirés par l'écoute de la musique de Moussorgski. La géométrisation des costumes des deux danseurs pour le tableau *Le marché de Limoges* rappelle également ceux du *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer – dont Kandinsky assista à une représentation au Bauhaus en 1923.

## Affiche pour la seconde représentation de *Bilder einer Ausstellung* / *Tableaux d'une exposition*

11 avril 1928, Friedrich-Theater de Dessau

Imprimé en noir & blanc sur papier blanc

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris

|                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|    | <p><b>MODESTE MOUSSORGSKI (Partition)</b><br/><b>et FELIX KLEE (Schémas)</b><br/><i>Bilder einer Ausstellung / Tableaux d'une exposition</i><br/>1874/1928<br/>Partition imprimée annotée au crayon à papier. Édition Peters, Leipzig, s.d.<br/>Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris</p> <p>Grand amateur de musique russe, Kandinsky apprécie particulièrement Modeste Moussorgski, dont il possède l'enregistrement de certaines œuvres. Conservée dans sa bibliothèque, cette partition des <i>Tableaux d'une exposition</i> (1874) est annotée d'indications scéniques et illustrée de croquis de la main de Félix Klee, fils de Paul Klee, qui assista en 1928 le peintre dans sa mise en scène. Au-dessus des portées musicales, des signes graphiques déclenchent l'évolution des décors et la mise en mouvement des motifs au gré de la dramaturgie. Se lit ainsi, dans cette partition aussi visuelle que sonore, le passage d'un langage purement musical à un langage formel abstrait, où la couleur, la lumière et le mouvement deviennent autant d'éléments expressifs de la composition.</p> |
|  | <p>Vassily Kandinsky</p> <p>Dessins préparatoires pour la mise en scène de <i>Tableaux d'une Exposition</i></p> <p>Bild II. Gnomus / Tableau II. Gnomus, 1928</p> <p>Mine graphite, encre de Chine et aquarelle sur papier<br/>© Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris<br/>Legs de Nina Kandinsky, 1981</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|                                                                                     | <p>Vassily Kandinsky</p> <p>Dessins préparatoires pour la mise en scène de <i>Tableaux d'une exposition</i><br/>Bild XVI. Das Grosse Tor Von Kiew / Tableau XVI.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |

La grande Porte de Kiev, 1928

Mine graphite, encre de Chine et aquarelle sur papier

© Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Legs de Nina Kandinsky, 1981

## SONORITE JAUNE (1909-1912)

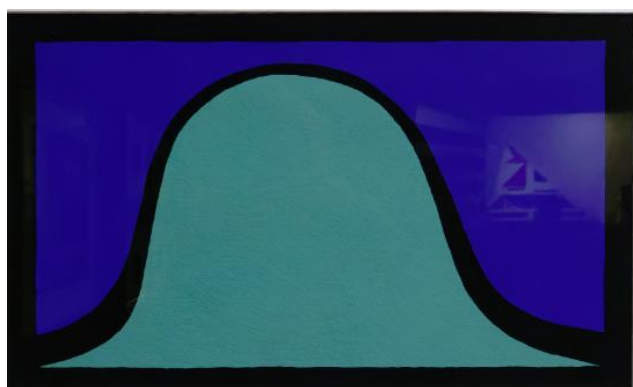
Fruit de trois ans d'écriture (1909-1912), *Sonorité jaune* compte parmi les projets scéniques les plus ambitieux de Kandinsky. En six tableaux, l'œuvre fait surgir puis disparaître des figures colorées – cinq géants jaunes, des êtres rouges, un enfant blanc et un homme en noir – au rythme de chuchotements, de chœurs lointains et de brusques obscurcissements. Expérimental, ce drame fut publié en 1912 dans l'*Almanach du Cavalier bleu* et fit forte impression.

Kandinsky conclut alors un accord avec Hugo Ball, conseiller artistique du Théâtre d'art de Munich, pour porter *Sonorité jaune* sur la scène ; mais la guerre, puis le retour forcé du peintre dans son pays natal, mit fin au projet. Jamais créée de son vivant, l'œuvre est restée toutefois un défi et une opportunité pour les dramaturges, inspirant depuis diverses créations, notamment au Marymount Manhattan Theater de New York en 1982, ou au Bayerische Staatsoper de Munich en 2014.





**RICHARD MORTENSEN**  
***Sonorité jaune***  
 1957



Mine graphite et gouache sur papiers  
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
 Legs de Nina Kandinsky, 1981  
 © ADAGP, Paris, 2025



**JACQUES POLIERI**  
***Sonorité jaune***

1976  
 Extrait d'une captation réalisée à partir des dessins  
 de Richard Mortensen  
 Bibliothèque nationale de France, Paris

Érigé en manifeste scénique, *Sonorité jaune* n'a cessé de nourrir l'imagination des artistes et metteurs en scène. En 1976, Jacques Polieri, incité par Nina Kandinsky et Claude Pompidou, en présente la toute première création sur scène au Théâtre des Champs-Élysées. Sa proposition présente des décors essentiellement inspirés des compositions picturales de Kandinsky des années 1920, mais néglige des éléments du manuscrit originel, comme la chorégraphie chromatique ou les abstractions scéniques imaginées par le peintre (les décors mobiles, la présence de rideaux et de toiles, ou encore un fil rouge lumineux).

## NOIR ET BLANC (1908-1909)

Expérimentales, les compositions scéniques de Kandinsky, et notamment *Noir et blanc*, constituent un défi non seulement pour les metteurs en scène, mais aussi pour les acteurs. Secondaires, ils déclament de rares textes, bien plus abstraits que narratifs. Minimalistes, leurs gestes servent surtout à animer sur scène la couleur de leurs costumes, ici « noirs » et « blancs ». Ainsi les couleurs deviennent-elles les véritables protagonistes du drame, évoluant en consonance ou en dissonance avec la musique. Cette vision radicalement nouvelle du théâtre éclaire sans doute le fait qu'aucune composition scénique de Kandinsky (à l'exception des *Tableaux d'une exposition*) n'ait été créée de son vivant.



VASSILY KANDINSKY  
**Étude pour *Schwarz und Weiss*  
 (Noir et blanc), tableau I**

1909

Gouache sur carton - Reproduction

© Centre Pompidou, MNAM, Dist. GrandPalaisRmn /  
 image Centre Pompidou, MNAM





**OLGA VON HARTMANN**  
**Études pour *Schwarz und Weiss***  
**(Noir et blanc), tableaux I – IV.**  
**Copies d'après Kandinsky**

Ca. 1909

Mine de plomb, encre de Chine et gouache sur papiers  
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
 Legs de Nina Kandinsky, 1981

## VIOLET (1914)

Dernière des compositions scéniques conçues par Kandinsky à Munich avant la guerre, *Violet* interroge par son apparent réalisme. Dans un décor féérique et bariolé – qui rappelle ses premiers paysages russes –, le drame combine des mouvements de foule et des sons variés, produits par des claquements de sabots, des grelots ou des instruments de musique. Ici pourtant, le propos n'est pas de raconter une intrigue, mais de traduire sur scène l'« ordre intérieur » et la qualité affective de la couleur violette (que Kandinsky définit comme un « rouge refroidi », mélancolique et moribond), à travers une mise en scène synesthésique où couleur, mouvement et musique tiennent lieu de récit.

Le chœur du 6<sup>e</sup> tableau exhorte même le spectateur à saisir une réalité par-delà l'apparence sensible du monde : « Ne regardez pas les arbres, ni les troncs d'arbres, mais ce qui se trouve entre les troncs, ce qui est sous la table et loin au-dessus du toit ».



**VASSILY KANDINSKY**  
**Aquarell für Violett /**  
**Aquarelle pour Violet (tableau II)**

1914

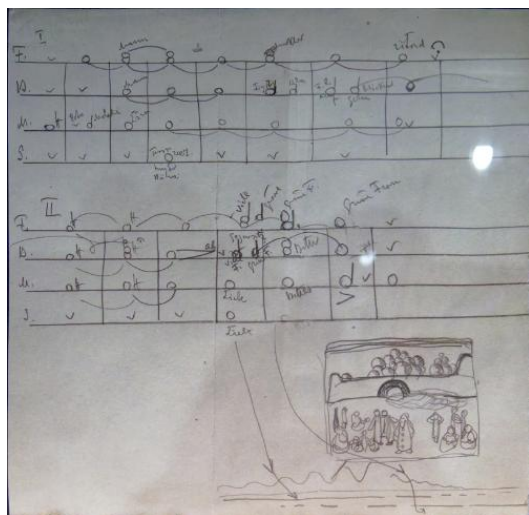
Mine graphite, encre de Chine et aquarelle sur papier  
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
 Legs de Nina Kandinsky, 1981



**VASSILY KANDINSKY**  
**Aquarell für Violett /**  
**Aquarelle pour Violet (tableau III)**

1914

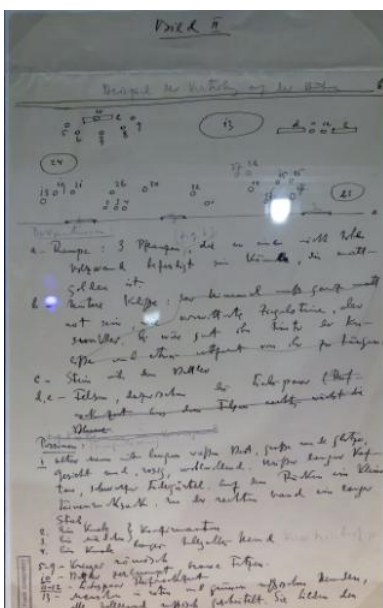
Mine graphite, encre de Chine et aquarelle sur papier - Reproduction  
 © Centre Pompidou, MNAM, Dist. GrandPalaisRmn /  
 image Centre Pompidou, MNAM



**VASSILY KANDINSKY**  
**Schéma et croquis pour Violett**  
**ou Grüner Klang / Violet**  
**ou Sonorité verte (tableau II)**

1908-1909

Encre de Chine sur papier - Reproduction  
 © Centre Pompidou, MNAM, Dist. GrandPalaisRmn / Jacques Faujour

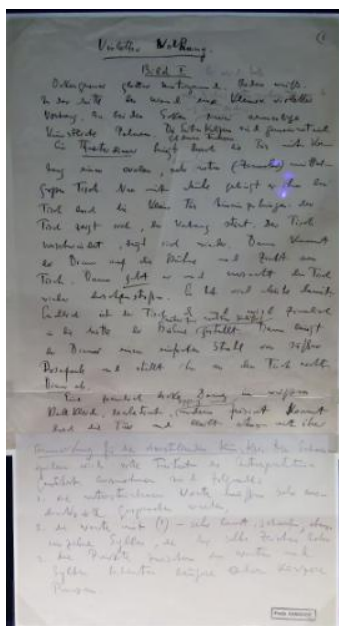


VASSILY KANDINSKY  
Manuscrit avec schéma d'implantation  
du tableau II de *Violet* / *Violet*

1914

Texte manuscrit autographe à l'encre noire,  
corrigé au crayon de papier

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris

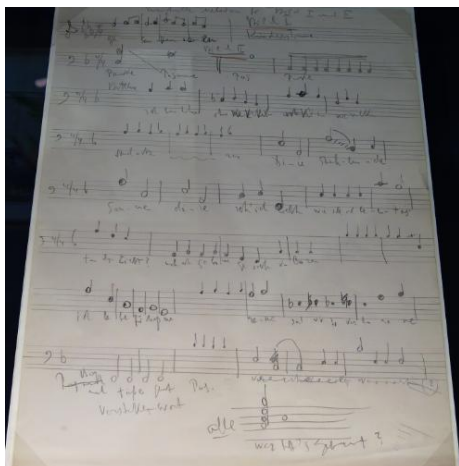
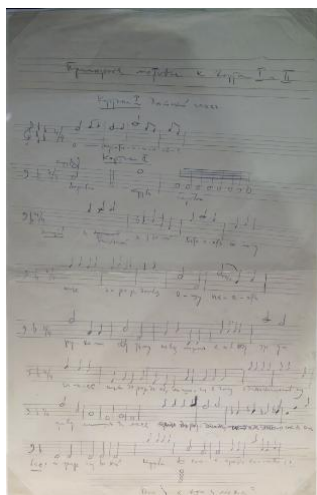


VASSILY KANDINSKY  
Argument pour le projet scénique  
*Violetter Vorhang / Rideau violet*

1914

Texte manuscrit autographe à l'encre noire,  
corrigé au crayon de papier

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris



VASSILY KANDINSKY  
*Eventuelle Melodien für Bild I und II /*  
*Mélodies éventuelles pour tableaux I et II*  
de Violet / Violet (en russe et en allemand)

1914

Partitions avec texte manuscrit autographe au crayon de papier

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris



VASSILY KANDINSKY

*Entwicklung / Développement*

1926

Huile sur carton

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Legs de Nina Kandinsky, 1981



VASSILY KANDINSKY

*Zweiklang / Accord*

Juin 1928

Encre de Chine et gouache pulvérisée sur papier

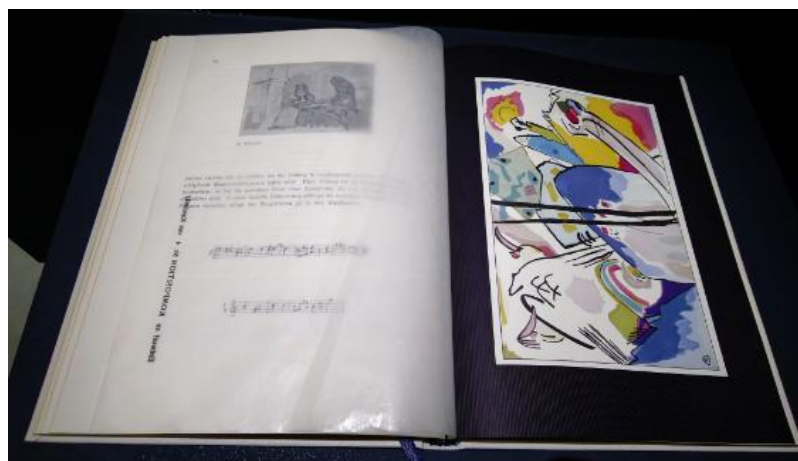
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Legs de Nina Kandinsky, 1981

Contemporaine et proche stylistiquement du projet scénographique *Tableaux d'une exposition*, cette œuvre peut aussi se lire comme proposition d'œuvre scénique. Kandinsky atteint un niveau de maturité dans cette composition abstraite sous le signe de l'épure. Deux « sons », matérialisés par des formes géométriques simples, chacune associée à une couleur distincte, se répondent de part et d'autre d'un fond sombre. Elle témoigne également d'une rigueur rationaliste assimilée au contact des idées du Bauhaus où Kandinsky enseigne depuis six ans.

## L'UNITÉ DE L'ART

*L'Almanach du Cavalier bleu (1912)*

Peu après leur rencontre en janvier 1911, Kandinsky et le peintre Franz Marc lancent un projet éditorial visionnaire, l'*Almanach du Blaue Reiter* (*Cavalier bleu*). Leur ambition : rassembler peintres, musiciens et théoriciens autour d'une même conception spirituelle de l'art. Publié en 1912 à Munich, ce recueil compose à la fois un manifeste, une utopie et une nouvelle histoire de l'art affranchie des traditionnelles catégories et hiérarchies. Sans distinction, l'*Almanach* réunit des reproductions de peintures anciennes et modernes, des icônes russes, des dessins d'enfants, des œuvres d'art populaire et non européennes, mais aussi des partitions de Schönberg, Webern ou Berg. Ces œuvres accompagnent une série d'articles explorant aussi bien l'art du compositeur Scriabine, celui des peintres fauves allemands, que les projets scéniques de Kandinsky. Littéralement, l'unité des arts prend ici forme, guidée par leur dimension spirituelle commune.



VASSILY KANDINSKY ET FRANZ MARC

*Almanach Der Blaue Reiter /*  
*Almanach du Cavalier Bleu (1912)*

Fac-similé de l'édition originale, 2019, Piper Verlag



HORST BIRR et l'UNIVERSITÄT DER KÜNSTE  
DE BERLIN

Recréation d'un élément scénographique  
des *Tableaux d'une exposition (Gnomus)*

1984

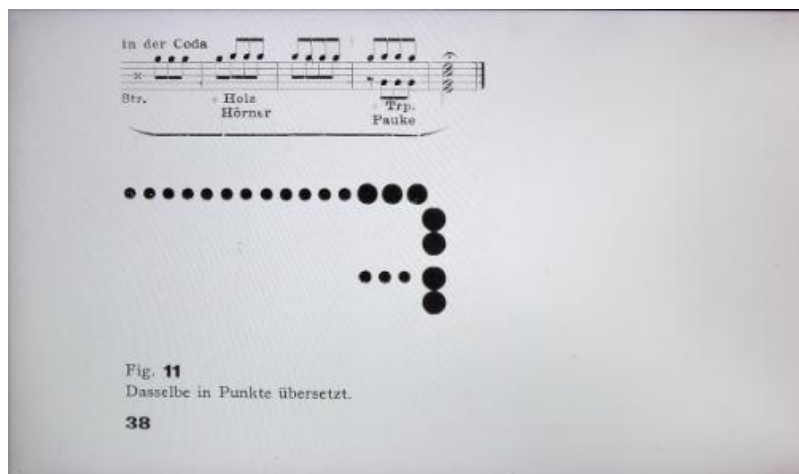
Décors de scène

By courtesy of Horst Birr and Fondazione Teatro Nuovo  
Giovanni da Udine, Udine, Italie

## Le Bauhaus : donner forme au son et au mouvement

En 1922 à l'invitation de Walter Gropius, Kandinsky rejoint la nouvelle école d'arts du Bauhaus, fondée en 1919 à Weimar. Nommé « maître des formes » dans l'atelier de peinture murale, il y anime également un « séminaire de la couleur » et des cours sur les « éléments formels abstraits ».

Porté par l'exigence pédagogique, le peintre systématise sa pensée et formalise une grammaire de l'abstraction visuelle, toujours habitée par la musique. Dans ses écrits, et *particulièrement Point et ligne sur plan* (1926), il s'intéresse à la transposition, par des moyens graphiques, de phénomènes propres au langage musical : le son, le mouvement, le rythme, et leur dimension temporelle. Sa découverte du cinéma expérimental abstrait, tout comme ses échanges réguliers avec Paul Klee, Oskar Schlemmer ou la danseuse Gret Palucca, enrichissent sa réflexion sur le dynamisme et la temporalité de l'acte pictural.



VASSILY KANDINSKY

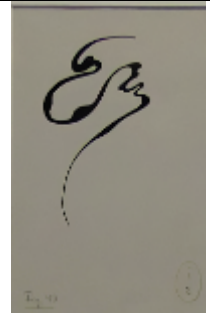
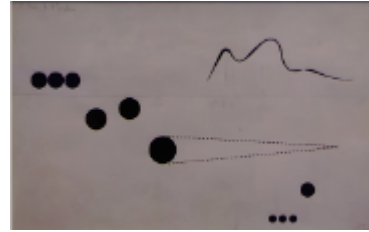
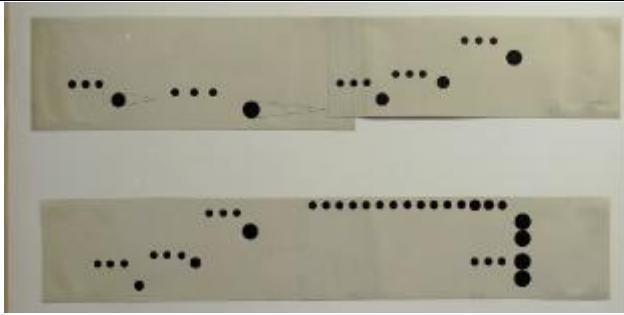
*Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse  
der malerischen Elemente / Point et ligne sur plan.  
Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*

1926

Imprimé, édition A. Langen, Munich

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Après avoir défini le rôle de la couleur dans *Du spirituel dans l'art*, et dans *la peinture en particulier* (1911), Kandinsky analyse celui de la forme dans *Point et ligne sur plan* (1926). Ce dernier se présente comme un manuel pédagogique : la théorie s'accompagne d'une iconographie riche, comprenant des photographies et des croquis. Un appendice de 25 planches de dessins clôt l'ouvrage, offrant une synthèse visuelle. Au-delà de la dimension picturale, Kandinsky établit des parallèles avec la musique, mais également avec la danse, l'architecture, l'astronomie et la biologie. Il pose ainsi les fondements d'une nouvelle science universelle recoupant les lois communes à l'art et à la nature.



VASSILY KANDINSKY  
**Dessin pour Point et ligne sur plan.  
 Thème I de la Cinquième Symphonie**

1925  
 Encre de Chine sur deux papiers  
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
 Legs de Nina Kandinsky, 1981

VASSILY KANDINSKY  
**Dessin pour Point et ligne sur plan.  
 Thème II de la Cinquième Symphonie**

1925  
 Mine graphite et encre de Chine sur papier - Reproduction  
 © Centre Pompidou, MNAM, Dist. Grand Palais Rmn / Philippe Migeat

VASSILY KANDINSKY  
**Dessin pour Point et ligne sur plan.  
 Ligne courbe librement ondulée**

1925  
 Encre de Chine, retouches à la gouache sur papier  
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
 Legs de Nina Kandinsky, 1981

VASSILY KANDINSKY  
**Dessin pour Point et ligne sur plan.  
 Ligne courbe librement ondulée**

1925  
 Mine graphite, encre de Chine, retouches à la gouache sur papier  
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
 Legs de Nina Kandinsky, 1981



VASSILY KANDINSKY  
**Gelb-Rot-Blau / Jaune-rouge-bleu**

1925  
 Huile sur toile  
 Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
 Donation de Mme Nina Kandinsky, 1976

*Gelb-Rot-Blau* compte parmi les tableaux majeurs de la période durant laquelle Kandinsky enseigna au Bauhaus (de 1922 à 1933). Le titre introduit d'emblée les trois couleurs fondamentales, dont l'analyse constitue le cœur de son « cours préliminaire » (*Vorkurs*), tout comme leur correspondance avec les formes géométriques fondamentales que sont le triangle, le cercle et le carré. La constellation de signes et motifs graphiques qui les entoure et les scande apparaît comme l'application des principes avancés par Kandinsky la même année dans son essai *Point et ligne sur plan*, tout en conférant à la toile une dynamique interne proche d'une partition musicale. Autant d'échos à la traduction graphique qu'il y propose des premiers mouvements de la *Symphonie n° 5 en ut mineur*, op. 67 de Ludwig van Beethoven.



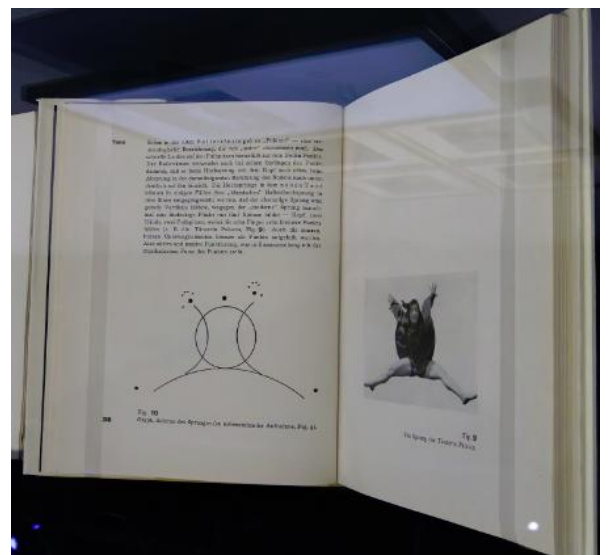
## CHARLOTTE RUDOLPH

### *Palucca*

1922-1923

Tirages modernes

© Centre Pompidou, MNAM, Dist. GrandPalaisRmn /  
image Centre Pompidou, MNAM  
© ADAGP, Paris, 2025



VASSILY KANDINSKY

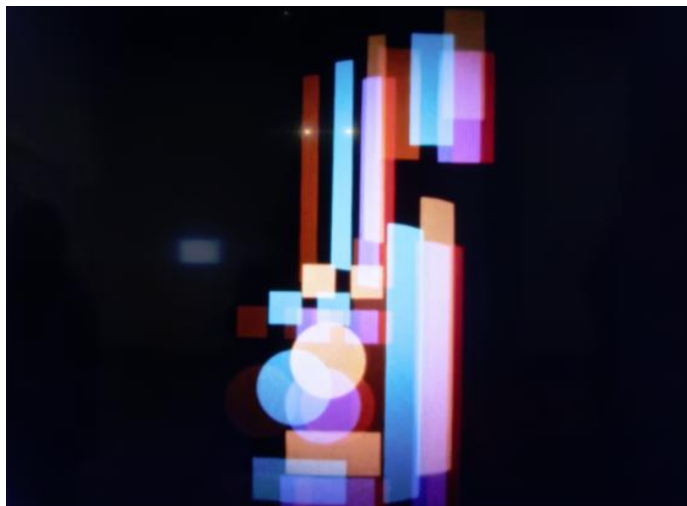
*Tanzkurven : Zu den Tänzen der Palucca /*  
*Courbes de danse : aux danses de la Palucca*

1926

Publié dans la revue *Das Kunstblatt*, vol. 10, n° 3

Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Les expérimentations menées par Kandinsky au Bauhaus autour de la transcription de la musique et du mouvement le conduisent également à aborder le champ de la danse, plus particulièrement au contact de la jeune et talentueuse Gret Palucca. Il voit dans ses chorégraphies novatrices, déjà remarquées par la critique pour leur sens du rythme et de la musicalité, la preuve de lois abstraites communes aux arts. Des photographies promotionnelles qui fixent ses mouvements « exacts » lui suggèrent alors des dessins inédits. Ces « schémas graphiques », selon ses mots, transcrivent alors le corps de la danseuse et chorégraphe en autant de lignes, de courbes et de points, tel un pictogramme.



KURT SCHWERDTFEGER

*Reflektorische Farblichtspiele - Bauhaus 1922 /*  
*Jeux de lumière colorée réfléchis - Bauhaus 1922*

1966-1968

Extrait d'une reconstitution des spectacles de 1921 sur film 16 mm, couleur, son  
2 min. 58

Microscope Gallery, New York

Les recherches formelles et synesthésiques de Kandinsky ont fait des émules jusque dans le médium du cinéma. En témoigne *Jeux de lumière réfléchie* de Kurt Schwerdtfeger, élaboré durant ses études au Bauhaus. Cette projection de lumière colorée à l'aide de filtres et pochoirs aux motifs géométriques abstraits en mouvement entendait traduire « une synthèse du mouvement, de la lumière, de la couleur, de la forme ».



ALFRED ARNDT

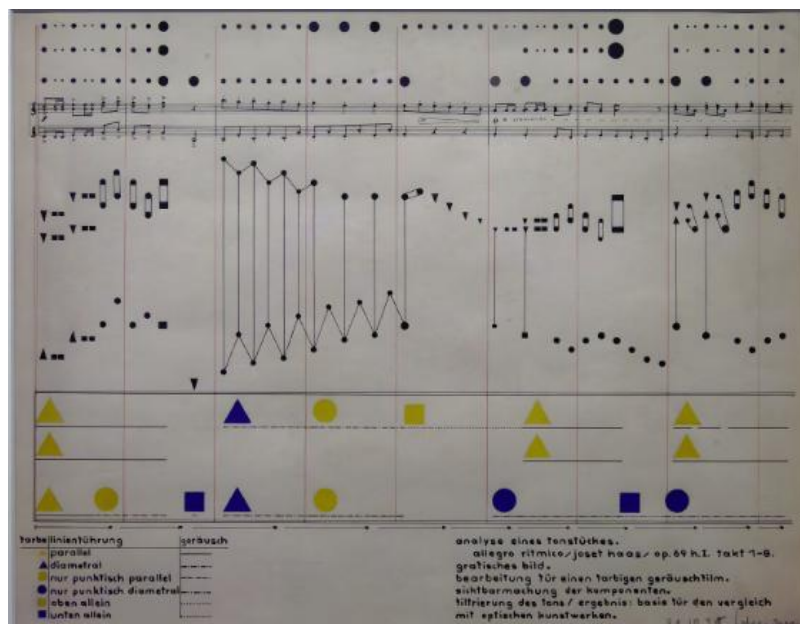
*Farbkreis / Cercle chromatique réalisé*  
*dans le cadre du cours de Gertrud Grunow*

Ca. 1921

Aquarelle, encre de Chine, crayon et papier argenté  
collé sur papier - Fac-similé

Bauhaus-Archiv, Berlin

© ADAGP, Paris, 2025



## HEINRICH-SIEGFRIED BORMANN

### Analyse eines Tonstückes / Analyse d'une pièce musicale

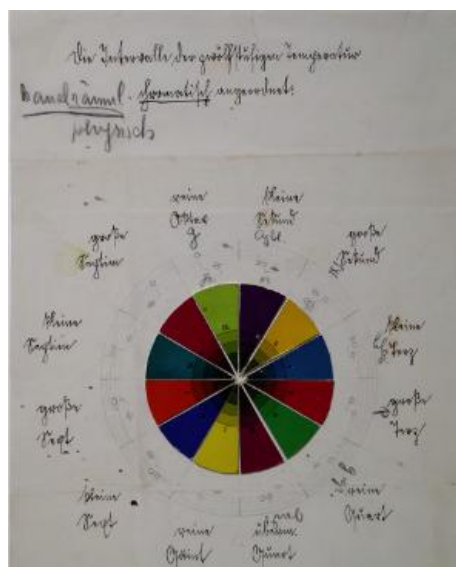
21 octobre 1930

Encre de Chine et encre de couleur, couleurs couvrantes sur dessin préparatoire  
au crayon sur papier à dessin - Fac-similé

Bauhaus-Archiv, Berlin

Introduite dans l'essai *Point et ligne sur plan* (1926), la transposition graphique de compositions musicales semble avoir fait partie des exercices proposés par Kandinsky à ses élèves du Bauhaus. En témoigne cette *Analyse d'une pièce musicale* par Heinrich-Siegfried Bormann qui reprend la même écriture « pointilliste » que Kandinsky pour traduire l'extrait d'une pièce du compositeur Joseph Haas.

Ce travail s'inscrit dans les différentes théories synesthésiques développées au Bauhaus. Gertrud Grunow y enseigne l'usage de tous les sens, par le biais d'un cercle chromatique de douze tons en analogie à la musique de Schönberg. Otto Nebel invente parallèlement un système de correspondance son-couleur-lettre, tandis que Josef Matthias Hauer associe intervalles harmoniques et couleurs. Ces explorations convergent avec les propres recherches de Kandinsky, formalisées dans son *Tableau des relations entre la forme, la couleur, les sens etc.*



## JOSEF MATTHIAS HAUER

**12-teiliger Farb-Klang-Kreis /**  
Cercle chromatique et sonore en douze parties

1919

Papier de couleur collé, encre, crayon sur papier - Fac-similé  
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne

mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne

## OTTO NEBEL

### *Einige Fingerzeige zur Neun-Runen-Fuge / Quelques indications sur la Fugue des Neufs Runes*

Février 1925

Publié dans la revue *Der Sturm* – Fac-similé

© BPK, Berlin, Dist. GrandPalaisRmn / Dietmar Katz



Signe de la vitalité de l'imaginaire kandinskien, le Salon de musique renaît ici sous une nouvelle forme. Fidèle aux dimensions et motifs d'origine, cette réinterprétation dynamique s'harmonise avec l'œuvre musicale d'Eisler, compositeur proche de l'esthétique du Bauhaus.



**LOTTE JACOBI**  
*Vassily et Nina Kandinsky  
 dans le Salon de musique*

1931

Photographie, épreuve gélatino-argentique

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
 Legs de Nina Kandinsky, 1981



**LOTTE JACOBI**  
*Vassily Kandinsky et Helene Körting  
 dans le Salon de musique*

1931

Photographie, épreuve gélatino-argentique

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
 Legs de Nina Kandinsky, 1981





**BECKER ET MAASS**  
**Le Salon de musique à l'exposition  
 d'architecture allemande à Berlin -  
 mur latéral droit et mur central**  
 1931  
 Photographie, tirages aux sels d'argent  
 Centre Pompidou, MNAM, Bibliothèque Kandinsky, Paris



**VASSILY KANDINSKY**  
**Maquettes pour le Salon de musique**  
 1931  
 Trois panneaux, huile sur carton  
 Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg



**Création numérique  
 autour du Salon de musique**  
**Motion Design par H5**  
 © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola

## Compositions

Élaborées entre 1910 et 1939, les dix *Compositions* de Kandinsky achèvent progressivement sa quête d'un art spirituel, affranchi de l'imitation du réel. De manière inédite, cette salle réunit les trois dernières

*Compositions* de l'artiste. Points culminants de ses recherches, elles témoignent de son évolution stylistique, du constructivisme géométrique de la période du Bauhaus au biomorphisme de ses années à Paris, où l'artiste s'exile en 1933.

Ici, les formes et les couleurs semblent surgir d'elles-mêmes, comme des êtres vivants, vecteurs d'une intensité émotionnelle pure. Le terme choisi par Kandinsky pour nommer ces œuvres confirme toute la musicalité et l'ambition de sa démarche : « dans une *composition* », écrit-il dans ses *Regards sur le passé*, « l'œuvre naît entièrement de l'artiste, comme c'est le cas pour la musique depuis des siècles. De ce point de vue, la peinture a rejoint la musique et toutes deux ont une tendance de plus en plus grande à créer des œuvres *absolues*, comme des êtres autonomes. »



#### VASSILY KANDINSKY

##### *Komposition VIII / Composition VIII*

Juillet 1923

Huile sur toile

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Solomon R. Guggenheim Founding Collection, Don

Kandinsky considérait l'œuvre *Komposition VIII* comme l'apogée de sa production de l'entre-deux-guerres. Conçue à Weimar alors que le peintre enseigne au Bauhaus, cette toile magistrale reflète sa quête nouvelle d'un rationalisme en peinture dans lequel le dessin analytique occupe un rôle prépondérant. Pensée comme une grande partition savamment construite, elle fait interagir par accents et contrastes des éléments circulaires, triangulaires et linéaires entre eux, tous régis par l'ordre mathématique de la géométrie, à l'aide de la règle et du compas, au profit d'une plus grande clarté graphique. Une phase d'objectivation picturale que Kandinsky qualifiera lui-même de « période froide ».



#### VASSILY KANDINSKY

##### *Komposition X / Composition X*

1939

Huile sur toile

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Cette toile ambitieuse vient clore un cycle développé par Kandinsky sur plus de trente ans : celui des « compositions », de grandes toiles abstraites savamment construites, dont il donnait une définition dès 1911 dans son essai *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. L'œuvre nous plonge dans un noir cosmique, où flotte une démultiplication de formes fantaisistes comme découpées et réunies en une vaste constellation colorée. Elle peut être vue comme l'expression de la part de Kandinsky, alors âgé de 73 ans, d'une quête achevée et réinventée de l'abstraction en peinture, sous le signe assumé de l'écriture musicale.

#### VASSILY KANDINSKY

##### *Composition IX*

1936

Huile sur toile

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris  
Achat de l'État, 1939



« Je ne veux pas peindre de la musique.  
Je ne veux pas peindre d'états d'âmes.  
Je souhaite uniquement peindre de bons tableaux,  
nécessaires et vivants. »

Vassily Kandinsky, 1914

## 1866

Naissance le 4 décembre à Moscou, d'un père négociant en thé et d'une mère issue de la haute bourgeoisie moscovite.

Born December 4 in Moscow. His father is a tea merchant, his mother a member of Moscow's wealthy bourgeoisie.



Portrait of Dmitry Mendeleev  
artist, ca. 1871.  
© Estate of Mendeleev.  
Museum of the Russian Revolution,  
Moscow, Russia.

## 1871

Installation de la famille à Odessa.  
The family moves to Odessa.

## 1876

Entre au lycée à Odessa.  
Étudie le piano et le violoncelle.  
Attends high school in Odessa,  
studies piano and cello.

## 1885-1894

Étudie le droit et les sciences économiques à l'Université de Moscou.

Studies law and economics at the University of Moscow.

## 1895

Abandonne sa carrière universitaire et devient directeur artistique d'une imprimerie.

Abandons his academic career and becomes artistic director of a printing company.

## 1896

Vit, à Moscou, deux expériences décisives qui confirment sa vocation artistique : la découverte des *Meules de foin* de Claude Monet puis de l'opéra *Lohengrin* de Richard Wagner. S'installe à Munich pour étudier la peinture.

In Moscow, two decisive experiences confirm his artistic calling: the discovery of Claude Monet's *Haystacks* and a performance of Richard Wagner's opera *Lohengrin*. Settles in Munich to study painting.



Portrait of Dmitry Mendeleev  
artist, ca. 1897.  
© Estate of Mendeleev.  
Museum of the Russian Revolution,  
Moscow, Russia.

## 1897-1900

Élève à l'école privée d'Anton Azbe, puis dans la classe du peintre Franz Stuck à l'Académie des beaux-arts.

Studies at Anton Azbe's private art school and later with teacher Franz von Stuck at Munich's Academy of Fine Arts.

## 1901-1904

Fonde l'association « Phalanx » qui organise douze expositions (dont « Monet et le néo-impressionnisme »). Il y enseigne et rencontre Gabriele Münter, son élève et future compagne.

Founds the Phalanx group, which organises twelve exhibitions (including one on Monet and Neo-Impressionism). Teaches at the Phalanx art school and meets Gabriele Münter, his student and future companion.



Group photo of the members of the Phalanx group, 1901-1904.

## 1904-1906

Voyages avec Münter à travers l'Europe jusqu'à Tunis.

Travels with Münter across Europe to Tunis.

## 1906-1907

Vit avec Münter à Paris. Peint à tempera des œuvres empruntées de l'ambiance féerique et sonore de Moscou.

Lives in Paris with Münter. Paints works in tempera, inspired by the fairytale atmosphere and sounds of Moscow.



Small house in the village of Murnau, painted by Wassily Kandinsky in 1908.

## 1908

Retour à Munich après l'hiver passé à Berlin. Découvre avec Münter la petite ville de Murnau. Rencontre le compositeur russe

Thomas von Hartmann et travaille avec lui et le danseur Alexandre Sakharoff à ses premières œuvres pour la scène, *Daphnis et Chloé* et *Sonorisé Jaune*.

Returns to Munich after a winter spent in Berlin, he and Münter discover the small town of Murnau. Encounters Russian composer Thomas von Hartmann and works with him and dancer Alexander Sakharoff on his first works for the stage, *Daphnis and Chloé* and *The Yellow Sound*.

## 1909

Fondation de la Nouvelle Association des artistes munichois (NKVM). Commence à nommer improvisation certaines de ses peintures.

Founding of the Munich New Artists' Association (NKVM). Begins calling some of his paintings improvisation.



Portrait of Wassily Kandinsky by Alexander Benois, 1909.

## 1910

D'octobre à décembre, il séjourne avec von Hartmann à Moscou où il rencontre des musiciens russes comme Boleslav Javorski, et découvre l'œuvre d'Alexandre Scriabine. Commence sa série de grandes compositions.

Stays with von Hartmann in Moscow from October to December, where he meets Russian musicians such as Boleslav Yavorsky, and discovers the work of Alexander Scriabin. Begins his series of large compositions.



Portrait of Thomas von Hartmann by Wassily Kandinsky, 1910.

## 1911

Rencontre le peintre Franz Marc et assiste avec lui à un concert d'œuvres d'Arnold Schönberg. Kandinsky entame une longue relation avec le compositeur. En juin, présente à Marc le projet d'un Almanach qui rassemblerait les œuvres d'artistes pluridisciplinaires, notamment des musiciens, incluant l'art non-européen et populaire. Sous le nom de *Blauer Reiter* (Cavalier bleu), ce travail éditorial s'accompagne d'une première exposition organisée à Munich en décembre, incluant notamment des peintures d'Arnold Schönberg. Achève *Tableau avec cercle*, sa première peinture « non objective » (c'est-à-dire abstraite). En décembre, parution de l'ouvrage *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, qui fonde un nouvel art de peindre sur le modèle abstrait de la musique.



Gottlieb Störmer, *Le peintre Wassily Kandinsky avec le compositeur Arnold Schönberg et le peintre Franz Marc devant l'Alte Pinakothek, Munich, 1912-1913*.  
Wassily Kandinsky - *Portrait of Franz Marc*, 1911, oil on canvas.

Meets painter Franz Marc, with whom he attends a concert of works by Arnold Schönberg. Kandinsky embarks on a long relationship with the composer. In June, presents his Almanac project to Marc, bringing together the work of multidisciplinary

artists, especially musicians, and including non-European and popular art. Under the name *Der Blaue Reiter* (The Blue Rider), this editorial work is accompanied by a first exhibition organised in Munich in December, which includes paintings by Arnold Schönberg. Completes *Picture with a Circle*, his first 'non-objective' (i.e. abstract) painting. In December, publishes *Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular*, establishing a new art of painting based on the abstract model of music.

## 1912

En février, seconde exposition du *Blauer Reiter*, exclusivement consacrée aux œuvres graphiques. Publication de l'*Almanach der Blaue Reiter*. Première exposition personnelle à la galerie *Der Sturm* à Berlin.

In February, second *Der Blaue Reiter* exhibition, devoted exclusively to graphic works. Publication of the *Der Blaue Reiter Almanac*. First solo exhibition at *Der Sturm* gallery in Berlin.

## 1913

Publication à Munich du recueil de poésie *Klänge* explorant la pure « sonorité » des mots. Parution de son essai autobiographique *Regards sur le passé* (*Rückblicke*).

Publication of the poetry collection *Klänge* in Munich, exploring the pure 'sound' of language. Publishes his autobiographical essay *Reminiscences* (*Rückblicke*).

## 1914

Contraint par la Première Guerre mondiale à retourner en Russie.

Outbreak of World War I forces him to return to Russia.



Le Palais d'Hiver (Winter Palace) à Saint-Petersbourg, 1914.  
Le Palais d'Hiver (Winter Palace) à Saint-Petersbourg, 1914.

## 1916

Rupture définitive avec Mûnter. Rencontre la jeune Nina Nikolzevna Andreievskaja.

Final break-up with Mûnter. Meets the young Nina Nikolaevna Andreievskaya.

## 1917

Épouse Nina le 11 février. Naissance de leur fils Vsevolod en septembre. Révolution d'Octobre. Les bolchéviques confisquent tous ses biens.

Marries Nina on 11 February. Birth of their son, Vsevolod, in September. October Revolution. All of Kandinsky's assets seized by the Bolsheviks.

## 1918

Membre de la section des beaux-arts (IZO) au commissariat pour l'Instruction publique (Narkompros) à Moscou ; président des sections théâtre et cinéma d'IZO ; prend la direction de l'atelier de peinture des Ateliers nationaux libres (Svomas).

Member of the Visual Arts Department (IZO) of the People's Commissariat for Education (Narkompros), chairman of IZO's theatre and film sections and head of the Moscow painting workshop of the Free State Art Studios (Svomas).



Atelier national des Ateliers  
libres d'Art (Svomas) Moscou  
1918-1919  
Atelier National des Ateliers  
libres d'Art (Svomas) Moscou  
1918-1919

## 1920

Mort de son fils. Participe à la création de l'Institut de culture artistique (Inkhuk), avant de le quitter en décembre.

Death of his son. Co-founds the National Institute of Artistic Culture (Inkhuk), which he leaves in December.

## 1921

Fonde l'Académie russe des sciences artistiques de Moscou (Vkhutemas), dont il devient le vice-président. Invité par Walter Gropius pour enseigner à l'école du Bauhaus.

Founds the Russian Academy of Artistic Sciences (Vkhutemas) in Moscow and becomes vice-president. Invited to teach at the Bauhaus school by Walter Gropius.



Académie russe des sciences artistiques  
de Moscou (Vkhutemas) 1921  
Académie russe des sciences artistiques  
de Moscou (Vkhutemas) 1921

## 1922

S'installe à Weimar, enseigne à partir de juin au Bauhaus et dirige l'atelier de la peinture murale.

Moves to Weimar. From June, teaches classes at the Bauhaus and runs the mural workshop.

## 1923

Première exposition personnelle à New York, à la « Société anonyme ».

First solo exhibition in New York, at the Société Anonyme.

## 1925

Le Bauhaus est transféré à Dessau, à la suite d'attaques des partis conservateurs et nazi.

The Bauhaus is transferred to Dessau in the wake of attacks from conservative political circles and the Nazis.



Bauhaus Dessau  
Dessau, 1925-1926  
Bauhaus Dessau, Dessau, 1925-1926



Carte de postcard du Bauhaus  
à Dessau (Dessau Bauhaus)  
ca. 1925  
Carte de postcard du Bauhaus  
à Dessau (Dessau Bauhaus)  
ca. 1925

## 1926

Publication de *Point et ligne sur plan*.

Publishes *Point and Line to Plane*.

## 1928

Kandinsky (assisté de Félix Klee) met en scène *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski au Friedrich-Theater à Dessau, seule œuvre scénique de Kandinsky à avoir été jouée en public de son vivant.

Obtient la nationalité allemande.

Kandinsky (assisted by Felix Klee) directs Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* at the Friedrich-Theater in Dessau, the only stage work by Kandinsky performed in public during his lifetime. Kandinsky becomes a German citizen.



Julius Jacob, *Point et ligne* Kandinsky dans la scène de Dessau, 1928

© Julius Jacob, Dessau 1928, photo: J. Jacob

## 1931

Décoration murale en céramique d'un Salon de musique pour une exposition d'architecture sous la direction de Mies van der Rohe, à Berlin.

Ceramic mural decoration of a Music Room for an architecture exhibition directed by Mies van der Rohe in Berlin.

## 1933

Fermeture définitive du Bauhaus après la prise de pouvoir d'Hitler en janvier. En décembre, il s'installe à Neuilly-sur-Seine.

Permanent closure of the Bauhaus after Hitler comes to power in January. In December, he moves to Neuilly-sur-Seine outside Paris.



Josef Krieger, *Chaussee au 125 Boulevard de la Seine à Neuilly-sur-Seine*, 1933

© Jose Krieger, Dessau 1933, photo: J. Krieger

## 1937

Rétrospective « Kandinsky » à la Kunsthalle de Berne. 14 œuvres figurent dans l'exposition « Art dégénéré » à Munich.

Kandinsky retrospective at the Kunsthalle Bern in Switzerland. 14 of his works feature in the 'Degenerate Art' exhibition in Munich.



Wassily Kandinsky, *Art dégénéré à Neuilly-sur-Seine*, avant l'exposition d'Art dégénéré, 1937

© Wassily Kandinsky, Neuilly-sur-Seine 1937, photo: J. Krieger

## 1939

Les Kandinsky obtiennent la nationalité française. L'œuvre *Composition IX* (1936) est acquise par l'État français.

The Kandinskys obtain French citizenship. The French state acquires *Composition IX* (1936).



Wassily Kandinsky  
dans le salon  
de l'appartement  
à Neuilly-sur-Seine,  
1944.  
© Archives Kandinsky,  
Musée d'Art Moderne de Paris,  
Paris, France

## 1941

Malgré l'invitation d'émigrer aux États-Unis d'Alfred Barr, le premier directeur du MoMA de New York, les Kandinsky décident de rester à Paris.

Despite an invitation to emigrate to the United States from Alfred Barr, the first director of New York's MoMA, the Kandinskys decide to remain in Paris.



Wassily Kandinsky  
dans le hall de l'appartement  
à Neuilly-sur-Seine, en 1944.  
© Archives Kandinsky,  
Musée d'Art Moderne de Paris,  
Paris, France

## 1944

Exposé en janvier chez Jeanne Bucher. Tombe malade en mars et cesse de peindre en juin. Kandinsky meurt d'une attaque cérébrale le 13 décembre à Neuilly-sur-Seine, à l'âge de 78 ans.

In January, exhibits at the Jeanne Bucher gallery. Falls ill in March and stops painting in June. On December 13, Kandinsky suffers a stroke and dies Neuilly-sur-Seine, aged 78.