

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

La peinture sous verre de Kandinsky
ses sources et son rôle formateur dans l'œuvre de l'artiste

par

Doina Anghel

Département d'histoire de l'art

Faculté des arts et de sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 1989

© Doina Anghel 1989

Introduction

Dans cette étude, le dénominatif "peinture sous verre" est utilisée en référence au terme allemand « *hinterglasmalerei* », définissant précisément une peinture faite sur un support en verre, avec la couleur appliquée au verso; la peinture est vue par le spectateur à travers le support transparent.

La peinture sous verre de Kandinsky comprend un corpus de 59 peintures, dont 46 identifiées présentement dans les différentes collections d'art. Ces peintures, réalisées entre 1909 et 1936, constitueront l'objet du présent mémoire. Elles seront liées à deux volets de la production de Kandinsky.

Le premier, que nous allons appeler "la période de Munich", comprendra le laps de temps qui s'étend entre 1901 et 1914, avec un accent sur les années de la production proprement dite de peinture sous verre, de 1909 à 1914. Nous montrerons que ses premières expériences de peinture sous verre correspondent au moment où il visait à renouveler le langage de la peinture par la dissolution de l'élément figuratif. Ses recherches d'alors gravitaient autour de la forme. Dans cette période, Kandinsky accorda un intérêt particulier aux différentes expériences techniques ainsi qu'à l'étude des arts décoratifs. La peinture sous verre a eu son importance dans ces exercices plastiques.

Nous appelons "la période de Russie" celle qui va de 1916 à 1922. Les peintures sous verre de ce dernier groupe ont été réalisées entre 1916 et 1918. Elles furent considérées, par Kandinsky lui-même, comme des "bagatelles", constituant une production à destination commerciale. C'est pourquoi notre travail se concentrera sur les travaux de Munich.

Un livre important sur l'œuvre de Kandinsky, rédigé par Peg Weiss et centré sur l'activité de Kandinsky à Munich, a analysé la façon dont un style décoratif - le **Jugendstil** - a contribué au passage de Kandinsky à l'abstraction. Notre étude se place en parallèle à la sienne pour montrer l'impact du style de la peinture sous verre sur les recherches de Kandinsky à l'époque.

Ce mémoire se propose avant tout de démontrer que la technique de la peinture sous verre a révélé à Kandinsky une partie des éléments formels constituant le vocabulaire de ce qu'il a fini par appeler "l'art concret".

Dans ce but, nous commencerons par un étude de ses sources d'inspiration dans la peinture paysanne sous verre, pour constater que c'est la peinture paysanne de l'Europe de l'est qui a influencé le plus Kandinsky. Nous allons insister sur le fait que, même si les icônes paysannes peintes sous verre ont un contenu religieux, elles ont attiré Kandinsky par leurs particularités formelles.

Dans la peinture paysanne, symbolisme et décoration s'entremêlent de sorte qu'il est difficile de préciser quel était son but premier. L'art populaire, intégré à la vie paysanne, renvoie à une connaissance a priori, au sens où l'artiste ne peint pas ce qu'il voit, mais ce qu'il sait de son sujet, en y incorporant des éléments d'expérience personnelle.

Kandinsky a été impressionné par la liberté des peintres paysans. L'effet d'authenticité qui se dégage de leurs peintures a probablement renforcé sa conviction que l'expression de la personnalité d'un artiste passe par l'originalité du style.

Dans l'art folklorique, il a trouvé un modèle de collaboration entre deux métiers artistiques, notamment entre la peinture sous verre et la gravure. Après avoir essayé lui-même ce transfert d'une technique à l'autre, Kandinsky est resté fidèle jusqu'au bout à la conviction que les arts sont inséparables, malgré les moyens différents qu'ils utilisent.

A l'instar de l'art paysan, Kandinsky est allé jusqu'à l'exploitation des "fautes" techniques qu'il a repérées dans la peinture sous verre, pour faire parler la matière picturale. Par contre, certaines "erreurs" formelles trouvées dans l'art folklorique lui ont enseigné ce qu'il fallait éviter en peinture.

Comme moyen direct de travail, nous nous servons des témoignages de Kandinsky lui-même, à savoir ses peintures, ses écrits, ses listes personnelles et sa collection de peinture paysanne sous verre. La littérature critique et biographique sur Kandinsky constituera notre moyen indirect de travail, étant donné qu'elle ne s'occupe que brièvement de sa peinture sous verre. Pourtant, cette littérature nous aidera à repérer des liens entre certaines de ses œuvres sur toile et sa peinture sous verre. Quelques ouvrages traitant de la peinture paysanne sous verre nous faciliteront la tâche pour les analyses stylistiques et techniques; ils nous permettront de faire des rapprochements avec la peinture sous verre de Kandinsky.

Dans le but d'explorer systématiquement notre objet, nous procéderons d'abord à une mise au point historique et à l'analyse des circonstances artistiques; nous passerons de l'étude des sources aux particularités techniques, ainsi qu'à la démonstration par l'évidence visuelle là où nous ne disposons pas d'autres moyens. Nous ajouterons un catalogue comprenant les reproductions des œuvres de Kandinsky et des peintures paysannes mentionnées dans le mémoire.

Au cours de nos recherches, nous avons visité quelques collections contenant une partie des œuvres qui nous intéressent, notamment la Städtische Galerie de Munich, le Bayerisches Nationalmuseum de Munich et le Heimatmuseum d'Oberammergau.

A la Städtische Galerie de Munich, nous avons examiné et photographié les 18 peintures sous verre de Kandinsky qui y étaient exposées (une partie de ces photos sont reproduites dans le catalogue annexé). Au Bayerisches Nationalmuseum, nous avons examiné la collection de peinture paysanne bavaroise sous verre, perçue par différents auteurs comme source d'inspiration pour Kandinsky. Au Heimatmuseum d'Oberammergau, se trouve une collection de peinture sous verre de Staffelsee et les créations

de Heinrich Rambold - le peintre paysan auquel Kandinsky a rendu visite lors de son séjour à Murnau.

Nous avons rencontré, à Munich, Erika Hanfstängl - l'auteur d'une étude sur l'œuvre graphique de Kandinsky - qui nous a présenté la somme de ses recherches non publiées sur la peinture sous verre des artistes du 20^e siècle.

Nous avons eu, aussi, une entrevue avec Rosel Gollek - la directrice de la Städtische Galerie et auteur d'une étude sur la collection du Cavalier bleu - qui nous a orientée pendant notre travail de documentation à Munich.

Notre formation antérieure nous a permis de connaître la peinture sous verre roumaine, en particulier celle de la Transylvanie, dont certains éléments stylistiques se rapprochent, à notre avis, de la peinture sous verre de Kandinsky. Cette expérience personnelle nous a beaucoup servi pour soutenir notre hypothèse sur le rôle que joue la technique de la peinture sous verre dans l'évolution de l'œuvre de Kandinsky.

Ce mémoire ne pourra pas épuiser le sujet traité, un sujet trop vaste pour le laps de temps et les moyens dont nous disposons. Notre discours sera laconique pour laisser la parole au matériel documentaire que nous avons amassé et qui constitue une partie importante de notre travail.

D'autre part, certains documents pertinents à notre recherche nous ont échappé car ils ne sont disponibles qu'à un nombre restreint de chercheurs. Une importante série de documents concernant l'activité de Kandinsky, notamment ses lettres adressées à Gabriele Münter, n'est pas encore accessible au public. Un examen de ces documents est susceptible d'apporter des éléments nouveaux pertinents à notre problématique.

Il n'est pas exclu que nous poursuivions, dans des recherches futures, l'approfondissement de cette question.

1. La tradition de la peinture sous verre

La peinture sous verre, en tant que métier d'art, est connue en Europe depuis la fin de l'antiquité.ⁱ Les études montrent qu'au long de son évolution cette peinture aurait subi, tour à tour, des influences de la peinture byzantineⁱⁱ, du style gothique, de celui de la renaissance et du baroque.ⁱⁱⁱ

Selon certaines sources,^{iv} vers la fin du 18^e siècle, la peinture sous verre aurait été adoptée par les milieux folkloriques d'Europe de l'ouest, qui ont développé une production de grande envergure. En Europe centrale, cette peinture est probablement apparue vers la fin du 18^e siècle. D'autres sources estiment que la peinture sous verre est arrivée en Europe de l'est^v par le biais de l'Allemagne^{vi} et elle aurait été prise par les paysans vers la fin du 17^e siècle.^{vii}

Dans l'ouest et le centre européens, la peinture sous verre, complètement développée vers les années 1800, va survivre jusqu'à la fin du 19^e siècle.^{viii} En Europe de l'est, cette production a duré jusqu'au milieu du 20^e siècle,^{ix} quand les nouvelles circonstances politiques l'ont fait disparaître.^x

Au cours de son évolution, la peinture paysanne sous verre a suivi deux voies principales.^{xi} La première est celle pratiquée dans les monastères, les églises et les ateliers provinciaux de peinture; comme technique, elle a utilisé uniquement la peinture à l'huile ou la tempera sous verre. L'autre est celle produite dans les verreries, qui a proposé des techniques combinées de peinture à l'huile et décorations de type "verrier" (les fonds-miroir, le verre taillé et le verre matisé).

En Europe de l'ouest, les centres bavarois du lac Staffel (Oberammergau, Murnau, Uffing, Seehausen) ont été particulièrement actifs; leur production a été inspirée par la tradition stylistique de l'école d'Augsburg.^{xii} Par contre, les centres plus isolés de la Forêt-Noire (Todtmoos, Bernau, Röttenbach) et de la Forêt Bavaroise (Raimundsreut) ont créé des styles originaux.

En Europe centrale, les ateliers paysans de peinture sous verre ont surgi surtout dans les régions forestières (à la proximité des verreries) de la Bohême, de la Moravie, de la Slovaquie^{xiii} et au nord de l'Autriche. Dans la Forêt Bohémienne, on peut signaler le centre de Buchers tandis que, pour le nord de l'Autriche, il faut mentionner celui de Sandl.

Pour ce qui est de l'Europe de l'est, la plus importante production a été réalisée par les Roumains. A cause de leur appartenance à la foi orthodoxe, les paysans roumains ont développé un style tout à fait différent de celui des pays catholiques.^{xiv} On remarque surtout la peinture sous verre de la Transylvanie, avec son plus important centre de Nicula; celle-ci s'est développée en parallèle avec la production du nord de la Moldavie.

Production et distribution

Les paysans ont fait de leur peinture un moyen de subsistance. A cause de l'extrême économie des matériaux, ils vendaient les peintures à des prix très bas, ce qui leur permettait d'en écouler beaucoup et, par conséquent, impliquait une production en grande série. Aux périodes de pointe, une famille pouvait produire une centaine de pièces par jour.^{xv} Le travail était exécuté en plusieurs étapes,^{xvi} par division des tâches, de sorte qu'une peinture finissait par avoir plusieurs auteurs.^{xvii}

Des villages entiers étaient spécialisés dans ce métier, qui permettait une forte participation des femmes.^{xviii} Cette production dépendait, en quelque sorte, du développement manufacturier de la région parce que les paysans achetaient le support pour leurs peintures de la plus proche verrerie. Les peintures étaient colportées dans toute l'Europe.^{xix} Le succès commercial de ces peintures a fait que certaines communautés se sont spécialisées uniquement dans leur distribution.^{xx}

Ce métier lucratif a fini par constituer l'héritage de nombreuses familles,^{xxi} la technique et les modèles étant transmis d'une génération à l'autre.

L'anonymat

Les peintures paysannes sous verre sont rarement signées parce que, dans la plupart des cas, elles sont le résultat d'un travail collectif. Les inscriptions qu'elles portent se réfèrent au thème représenté, à l'année d'exécution et aux textes bibliques qui les inspirent. Comme dans tout art populaire, la signature s'avérait totalement superflue. D'une part, la réputation des peintres s'étendait hors de leur communauté et, d'autre part, l'attrait du produit ne dépendait pas de la griffe.^{xxii}

Les influences stylistiques

La façon dont les styles des différentes régions se sont formés est plutôt difficile à expliquer.^{xxiii} Même si plusieurs centres ont développé une manière originale, celle-ci est le résultat d'un complexe phénomène d'influences stylistiques réciproques dont bien des aspects demeurent aléatoires et qui traversent souvent les frontières nationales.

Les facteurs politiques, sociaux, économiques et culturels des lieux de production ont contribué, eux aussi, d'une manière décisive au développement d'un style propre.

Les conditions sociopolitiques ont déterminé, très probablement, le caractère particulier de la peinture transylvanienne créée par les Roumains pendant la domination austro-hongroise. Les paysans ont pratiqué cet art dans un relatif isolement qui a dû contribuer à la fois à la constitution de leur style et à la conservation de leur culture.^{xxiv} A leur tour, les circonstances économiques ont eu un impact sur l'aspect des peintures sous

verre. Les techniques de type "verrier", par exemple, se sont développées dans les régions plus riches, où la technologie des verreries permettait la fabrication des miroirs et du verre taillé.

Le mode de circulation des peintures paysannes sous verre a aussi déterminé des influences et des mélanges stylistiques qui sont parfois difficiles à saisir. Le colportage est peut-être un des facteurs les moins prévisibles d'influence stylistique. Il peut y avoir des différences frappantes entre les produits des centres relativement proches les uns des autres, de même que des ressemblances surprenantes dans le style de deux centres relativement éloignés.

L'Europe centrale connaît une coexistence de styles très diversifiés. En règle générale, les influences se propagent de l'ouest à l'est. Les centres de la Tchécoslovaquie ont introduit dans leurs peintures des motifs de provenance bavaroise ou autrichienne.^{xxv} Plus précisément, un centre de la Forêt Bavaroise (Raimundsreut) a stimulé l'établissement de deux autres centres, un dans la Forêt Bohémienne (Buchers) et l'autre au nord de l'Autriche (Sandl). En effet, Raimundsreut, Buchers et Sandl partagent une intéressante unité stylistique même s'ils sont situés dans des pays différents. A leur tour, certains centres de la Moravie et de la Slovaquie ont influencé ceux de la Transylvanie.^{xxvi} Cependant, le style transylvanien a subi des influences externes provenant tant de l'est que de l'ouest. Les échos stylistiques venus d'Occident ont touché ses icônes par l'entremise de la peinture sous verre de l'Europe centrale avec laquelle les peintres roumains ont eu de nombreux contacts.^{xxvii} Quant aux influences orientales, il paraît qu'elles ont été apportées en Transylvanie par la communauté arménienne qui a introduit dans l'art local les mêmes caractères qu'elle a imprimés à l'art byzantin autrefois.^{xxviii} Certaines sources indiquent que la peinture sous verre transylvanienne est la seule qui conserve dans son iconographie des éléments byzantins.^{xxix}

On remarque, dans un même endroit, la différence entre les anciens et les nouveaux styles. Les influences de l'ouest sont plus puissantes lors de la formation des nouveaux styles au point de faire perdre à un centre établi sa particularité.^{xxx} En revanche, il arrive qu'un centre moins développé s'enrichisse à partir d'emprunts extérieurs.^{xxxi}

L'apparition d'une technique nouvelle peut donner naissance à un style nouveau. Par exemple, la décoration de type "verrier" est apparue relativement tard par rapport à la technique de base. Les peintres allemands, qui ont commencé à l'utiliser, l'ont introduite en Bohême du nord, la seule région de l'Europe centrale qui l'a employée.^{xxxii} En Europe de l'est, on n'y a jamais eu recours^{xxxiii}, bien qu'en Transylvanie on ait créé un style original à partir des tentatives faites pour l'imiter.

Un autre facteur qui a certainement influencé le style des peintures paysannes sous verre est le développement de la gravure. Les xylographies ont toujours servi de modèles à la peinture sous verre, de sorte qu'en plusieurs endroits, des ateliers de gravure sur bois ont prospéré. Cette collaboration a fait que les deux métiers ont pu s'installer dans des centres relativement proches l'un de l'autre et qu'ils ont ajusté leurs techniques et leurs styles à cette fin d'échange. Dans certaines régions, les graveurs pratiquaient en même temps la peinture sous verre et vice versa. C'est ainsi que les éléments stylistiques étaient

transférés naturellement d'une technique à l'autre.^{xxxiv} Par exemple, le centre de peinture sous verre de Nicula s'est développé en symbiose avec le centre de gravure sur bois de Hásdate, à distance de quelques kilomètres. On estime donc à juste titre que l'étude de ces xylographies pourrait beaucoup aider à la compréhension de la peinture sous verre.^{xxxv}

2. Caractéristiques de la peinture paysanne sous verre de l'Europe

Les thèmes

Les figures de la peinture sous verre folklorique sont en majorité des saints, auxquels une région où un village attribuent une fonction protectrice.^{xxxvi} Il y a aussi, selon les diverses provenances, des peintures représentant des personnages historiques, des paysages, les saisons de l'année, des scènes mythologiques, bibliques, pastorales ou des scènes de genre.^{xxxvii} On y retrouve des motifs ornementaux folkloriques, ainsi que des épisodes de la vie quotidienne.^{xxxviii} Dans la plupart des cas, les images sont des représentations symboliques, familières à tous les membres d'une communauté.^{xxxix}

En Europe de l'ouest et en Europe centrale, les thèmes utilisés sont ceux de l'iconographie catholique. En Bavière, on retrouve le plus souvent des références à Jésus, la Vierge Marie, la Trinité, la Cène, la Sainte Famille, Saint Joseph, Saint Jean, Sainte Marie-Madeleine. Saint Georges et Saint Martin apparaissent moins fréquemment.

Jésus est représenté enfant ou adulte, sous la forme du Sacré-Cœur de Jésus (cat. no. 74), de l'Ecce Homo, et moins fréquemment dans des scènes du Chemin de la Croix (cat. no. 81) ou de la Crucifixion. La Sainte Vierge est aussi représentée sous quelques grands prototypes: la Vierge du Couronnement, le Sacré-Cœur de Marie, la Mater Dolorosa (cat. no. 78), la Vierge à l'enfant (cat. no. 79) et la Vierge du bon conseil (cat. no. 80).

En Europe centrale, on trouve le même genre d'effigies de saints mais il y a aussi les thèmes religieux à plusieurs figures (le Jugement dernier). En plus, l'on relève un bon nombre de sujets inspirés de légendes populaires (la vie de Sainte Geneviève) ou de l'histoire locale. Ainsi, dans la peinture slovaque, on trouve beaucoup de représentations de "la brigade" (un groupe de jeunes montagnards) qui a valeur de symbole pour l'ensemble de la communauté.^{xi}

Selon Karel Sourek,^{xli} dans l'Europe centrale du 19^e siècle, il se produit un changement quant au rôle de la peinture populaire, qui devient de plus en plus préoccupée de thèmes sociaux; cette transformation est particulièrement sensible dans la peinture paysanne sous verre.

La peinture sous verre de l'Europe de l'est est presque exclusivement préoccupée de thèmes religieux. Les icônes sous verre représentent beaucoup de saints protecteurs, dont un des motifs les plus répandus est celui de Saint Georges combattant le dragon;^{xlii} il y a, ensuite, des épisodes de la vie de la Vierge et de la vie de Jésus, des représentations de la Sainte Trinité et, enfin, des images du Jugement dernier.

Technique et style

Les moyens techniques ont beaucoup contribué à la constitution des styles des peintures sous verre. La peinture proprement dite, à l'huile ou à la tempera, est appliquée au verso du verre (sous le verre) et disposée en plusieurs couches. Les détails du dessin et les accents sont posés d'abord, à l'envers de ce que l'on fait dans la peinture sur toile; ensuite on applique les couleurs des motifs, puis en dernier, les couleurs du fond.^{xliiii} L'endroit de la peinture sous verre qui est présenté au spectateur montre l'image inversée (en miroir) de la composition exécutée par le peintre.^{xliv}

Au verso, on ajoute un matériel protecteur (carton ou bois) pour renforcer le verre puis on procède à l'encadrement.

Le cadre, en bois, est souvent décoré avec les mêmes couleurs dont on s'est servi pour la peinture,^{xlv} ce qui est une caractéristique habituelle du style traditionnel. On ajoute quelquefois un faux cadre, sous la forme d'une bordure décorative aménagée à même la surface de l'image.

Le verre utilisé pour la peinture variait en qualité selon les moyens techniques de la verrerie qui le produisait. Les plus anciennes verreries traitaient le matériau par lamination manuelle, ce qui donnait un verre lustré, légèrement ondulé et avec des petites bulles d'air dans la masse, d'où son extrême fragilité.^{xlvi} Celui provenant de verreries mécanisées était moins lustré, d'épaisseur égale et plus résistant. Le verre-miroir ainsi que le verre transparent utilisés pour la peinture, étaient préparés d'avance dans les verreries et coupés selon le format et les dimensions qui convenaient aux peintres. Pourtant, seulement les peintres qui travaillaient près des verreries pouvaient se permettre du verre spécialement préparé. Ils ont créé les manières riches de la peinture de type "verrier" bavaroise ou bohémienne: dans les verreries, le support était pourvu d'un fond-miroir ou de décorations taillées dans le verre, avec des espaces réservés à l'application ultérieure de la peinture.

Les styles plus simples sont liés à des moyens techniques modestes, avec une forme extrêmement concise comme celle de la Transylvanie du nord.^{xlvii} Les peintres devaient s'adapter aux caractéristiques données du support ainsi qu'aux moyens de transport disponibles; dans plusieurs cas, ils achetaient des rebuts de verre, c'est-à-dire des morceaux trop petits ou trop mal coupés pour convenir à la production des vitres et des miroirs. Les peintures devaient être de dimensions modestes. Les bords du verre n'étaient pas toujours coupés à angle droit, de sorte que les cadres en bois devaient être adaptés à un format irrégulier. C'est ainsi, probablement, que les peintres sont devenus insouciants de la géométrie du cadre et que, parfois, les bordures intérieures ne suivaient pas les règles du parallélisme (cat. nos. 89, 90).

Dans les régions pauvres en moyens techniques, il arrive qu'on tente parfois d'imiter les styles de type "verrier".^{xlviii} Les peintres de la Transylvanie, par exemple, appliquaient sous verre des feuilles métalliques rappelant le fond-miroir; en Slovaquie, on grattait les couches de couleur pour simuler le verre taillé. Il faut mentionner qu'à partir de ces imitations, les peintres paysans ont développé des techniques inédites et originales (voir chap. III-2a).

Le support lui-même participe à l'effet visuel par sa facture: un verre ondulé, avec des bulles d'air, réfracte l'image d'une façon différente d'un verre à épaisseur uniforme, laminé industriellement.

Le verre remplit simultanément la tâche de support et de vernis, puisqu'il protège la couleur en dessous. La technique qui permet de sceller littéralement les couleurs sous le verre a fait que ces peintures ont pu traverser le temps sans jamais perdre leur fraîcheur.^{xlix} En même temps, le support transparent et lustré confère à la peinture une certaine forme toute spéciale de profondeur.^l Le verre peint étant doté d'une grande capacité de réflexion de la lumière, faisait de ces œuvres l'élément le plus éclatant des demeures paysannes mal éclairées.

Il est difficile de préciser quel était le but premier de la peinture paysanne parce que, par la façon dont elle était exposée dans les maisons, le symbolisme et la décoration se disputaient toujours la primauté. Pendant qu'elles invoquaient quelque pouvoir protecteur, ces peintures animaient les coins les plus appréciés des maisons.^{li} Les paysans les disposaient, soit isolées, en tant qu'images symboliques, soit juxtaposées en frise, ce qui mettait l'accent plutôt sur leur aspect formel.

L'apparence de la peinture sous verre varie, selon les régions, entre l'aspect d'une copie maladroite de l'art officiel et celui d'un schématisme primitif. Dans la plupart de cas, l'éloignement du modèle originel n'est pas dû à l'incapacité d'en faire une copie, mais à l'insouciance de s'y conformer.^{lii}

Comme dans tout art populaire, la constitution de l'image renvoie à une connaissance a priori, au sens où l'artiste ne peint pas ce qu'il voit mais ce qu'il sait de son sujet en y incorporant des éléments d'expérience personnelle.^{liii} L'apparente "maladresse" est en effet l'expression d'une perception particulière de la réalité. Les simplifications stylistiques sont motivées, d'une part, par la volonté de présenter la signification de l'objet de la façon la plus claire possible.^{liv} D'autre part, c'est la technique qui impose, par sa spécificité, l'élimination des éléments d'importance secondaire.^{lv}

Cependant, l'artiste se sert sans réticence de toutes les possibilités que lui offrent l'iconographie et la technique, tirant même profit de leurs restrictions.^{lvi} Pendant que l'iconographie religieuse est régie par des normes très rigoureuses concernant le nombre, la distribution et le coloris des éléments, la peinture paysanne s'éloigne de ces canons; selon les régions et les artistes, ils sont plus ou moins respectés; s'il y a un consensus concernant les sujets ou l'attitude générale des personnages représentés, leur forme varie largement suivant les goûts particuliers. L'artiste est à son meilleur lorsqu'il paraît dégagé de toute contrainte. Plutôt que la maladresse, ces peintures paysannes trahissent une désobéissance aux règles esthétiques conventionnelles, ce qui fait que les catégories de "beau" et de "laid" deviennent naturellement interchangeables. Les symboles employés sont à la fois très abstraits dans leur forme (réduite aux lignes et aux taches de couleurs), et très concrets par leur contenu, leur pouvoir d'expression et de communication étant très grand.^{lvii}

La ligne et la couleur ont pour fonction précise de définir un symbole,^{lviii} mais elles peuvent cependant se détacher de leur rôle descriptif.^{lix} Des éléments graphiques remplacent les effets de trompe-l'œil, de volume, de lumière et d'espace de la peinture officielle.^{lx} Dans un certain nombre de cas, on voit même la préséance de la ligne et de la couleur sur le contenu.^{lxi} La palette est plus conformiste que le dessin; on préfère une couleur descriptive objective où expressive émotionnelle, selon les cas.^{lxii} Les paysans utilisent les couleurs sans les mélanger, d'où le manque de gradation tonale de leurs images; ils juxtaposent les teintes selon le principe d'opposition froid-chaud.

Un procédé habituel dans la peinture sous verre permet la superposition de couches transparentes de couleurs sans qu'elles soient mélangées, ce qui s'explique par le fait qu'on laisse sécher la couleur avant que la couche suivante ne soit posée. Cela produit une sorte de "filtration moléculaire" des couleurs superposées menant à des résultats chromatiques différents de ce qui se passe lors du mélange optique des couleurs.

Nous reviendrons plus loin sur ces effets spécifiques et sur l'impact qu'ils ont pu avoir dans l'œuvre peint de Kandinsky.

La popularité de la peinture sous verre lui a permis de dépasser le domaine de l'artisanat. Au début du 20^e siècle, la peinture sous verre sortait de son environnement rural pour attirer l'attention des artistes. Kandinsky et Gabriele Münter (peintre et compagne de Kandinsky entre 1902 et 1916) sont parmi les premiers qui ont assemblé une collection de peintures paysannes et qui ont commencé à peindre en employant cette technique. D'autres membres du "groupe de Munich", Marc, Jawlensky et Werefkin, s'y sont aussi essayés.

3. La peinture sous verre de Kandinsky

(inventaire et chronologie)

Selon Hans K. Röthel et Jean K. Benjamin, les auteurs du plus récent catalogue raisonné des huiles de Kandinsky,^{lxiii} on connaît l'existence ou les traces de 59 peintures sous verre créées par le peintre. Achievé en 1982, ce catalogue présente les dossiers mis à jour de chaque œuvre, de sorte que notre recherche ne peut lui ajouter que des constatations d'ordre formel sur les peintures que nous avons examinées.

A l'époque de la préparation de l'ouvrage mentionné, on savait que la première peinture sous verre date de 1909 et qu'elle est la seule produite au cours de cette année; de l'année 1910, nous parvenons 3 peintures sous verre, de l'année 1911, 16, de 1912, 8 et de la période qui va de 1913 à 1914, on conserve 3 peintures sous verre. Pendant la période de Russie, Kandinsky a fait une peinture sous verre en 1916, 8 en 1917 et probablement 17 en 1918. Les deux dernières peintures sous verre de Kandinsky que nous connaissons ont été réalisées en 1936.

On compte aujourd'hui 46 œuvres de Kandinsky dispersées à travers les diverses collections du monde: 24 à la Städtische Galerie de Munich, quatre au Centre Georges Pompidou de Paris, quatre à la Galerie Trétiakov de Moscou, quatre au Musée de Baku (URSS), trois au Musée Russe de Leningrad, trois dans diverses collections privées en Allemagne, une à l'Hermitage de Leningrad, une dans la collection de RAD Ford (Moscou/Paris), une au Solomon R. Guggenheim Muséum de New York et une sur le marché de Londres. On connaît - par des esquisses, des anciennes photos et des références écrites - l'existence des 13 autres peintures sous verre de Kandinsky, dont on ignore toujours l'emplacement.

La Städtische Galerie de Munich conserve les œuvres et les documents appartenant à la fondation Gabriele Münter et Johannes Eichner. Kandinsky les avait laissés derrière lui en Allemagne, à la garde de Gabriele Münter, lors de son départ pour la Russie en 1914. On y trouve la plupart de ses peintures sous verre de la période de Munich. Lors de notre visite à ce musée, en juin 1985, la collection comprenait toujours 24 peintures sous verre de Kandinsky, dont 18 exposées de façon permanente et accessibles à notre étude. Les pièces que nous avons examinées étaient présentées dans des vitrines, ce qui les rendait difficiles à photographier. Dans le catalogue nous avons reproduit les photos que nous avons faites sur place, complétées par l'analyse visuelle de chacune des œuvres.

Les dossiers des œuvres qui se trouvent en Occident contiennent des informations détaillées sur leur histoire, à la différence des œuvres qui demeurent en Russie et sur lesquelles nous avons trouvé peu de documentation. Les ouvrages à notre portée ne fournissent pas de renseignements sur les expositions auxquelles ces peintures ont participé.

Les peintures sous verre de Kandinsky conservées en Europe et aux États-Unis ont participé aux plusieurs expositions importantes:

- 1911, l'exposition du Cavalier bleu, à la Moderne Galerie Tannhäuser de Munich.
- 1912, l'exposition du Cavalier bleu, l'exposition des Futuristes et une troisième exposition, toutes organisées par Der Sturm à Berlin.
- 1957 l'exposition de la Städtische Galerie de Munich.
- 1961 l'exposition du Schloss Charlottenburg à Berlin et celle de Marlborough à Londres.
- 1966 l'exposition dédiée exclusivement à la peinture sous verre de Kandinsky, organisée par le S. R. Guggenheim Muséum de New York.
- 1972 - l'exposition **Bayern, Kunst und Kultur**, au Stadtmuseum de Munich.

1. Le témoignage de Kandinsky

Si l'on en croit ses souvenirs, Kandinsky aurait eu une mémoire visuelle exceptionnelle. Les images qu'il avait vues lui revenaient facilement, pour incarner une idée ou, dans les mots du peintre, pour "matérialiser une nécessité intérieure".

Dans **Du spirituel dans l'art**, Kandinsky parle de la façon aléatoire dont le subconscient humain travaille à partir des effets que produisent en lui les objets.^{lxiv} Cela peut justifier, en partie, le surgissement dans l'œuvre de Kandinsky des images, des motifs et des configurations étonnantes qui semblent émerger d'un lointain passé.

Il lui arrive non seulement d'utiliser dans sa peinture des références obscures, tirées du subconscient, mais aussi de trouver dans le monde extérieur, parfois par hasard, des sources d'inspiration et des solutions toutes prêtes qui répondent aux besoins de son imaginaire. Il explique ce phénomène en parlant de sa première rencontre avec les miniatures persanes:

"My first opportunity of seeing Persian miniatures was in the Kaiser Friedrich Museum in Berlin. I came across them by chance. And suddenly, I seemed to see before my eyes the embodiment of that dream, that reverie I had long carried around with me, unknowing..."^{lxv}

Dans **Regards sur le passé**, Kandinsky raconte de quelle manière les impressions de ses rencontres avec l'art paysan de son pays ont déterminé, plus tard, la constitution de ses objectifs esthétiques.^{lxvi}

C'est dans ce contexte que l'on peut expliquer le style de la gouache **Crépuscule** (1901, cat. no. 1), qui fait exception parmi les œuvres de Kandinsky à l'époque, en ce qu'elle utilise les motifs, les lignes et les couleurs qui rappellent un autre genre folklorique - la peinture paysanne sous verre. Cette gouache annonce, presque une décennie d'avance, la peinture sous verre de Kandinsky. On peut y voir l'indice que l'artiste avait déjà remarqué ce genre de peinture.

En 1908, Kandinsky et Gabriele Münter possédaient une petite collection de peintures paysannes sous verre - une des premières de ce genre à avoir été rassemblée.^{lxvii} Une photo de l'époque (cat. no. 72) nous montre des pièces provenant en majorité de la Forêt Bavaoise et de la Forêt Bohémienne,^{lxviii} ce qui nous indique les préférences de Kandinsky.

Dans ses écrits publiés, l'artiste n'a donné aucun renseignement sur la provenance de cette collection. Münter se rappelle d'un voyage au Tyrol avec Kandinsky, en 1907, mais elle ne mentionne pas que ce voyage ait eu quelque lien avec leur collection; elle dit simplement que c'est à Murnau que Kandinsky a rencontré, pour la première fois, la peinture paysanne sous verre.^{lxix}

Mais, de toute évidence, ce n'est pas la peinture de Murnau qui a le plus intéressé Kandinsky. A une époque où la seule manière de se procurer les peintures paysannes était de se rendre à leur lieu d'origine, on peut supposer que Kandinsky et Münter ont beaucoup voyagé, et que c'est au moment de leurs déplacements dans les régions riches en folklore de ce genre qu'ils ont collectionné les pièces.

Pour ce qui est de son œuvre, Kandinsky s'initie à cette technique à Munich et fait une grande partie de ses peintures sous verre à Murnau, dans la maison de vacances de Münter. En 1909, il exécute une seule - et probablement première - peinture sous verre - **Avec cheval jaune** (cat. no. 3), dont la technique rappelle plutôt celle de la peinture à l'huile sur toile. En 1910, il réalise une autre peinture sous verre, **La Cène** (cat. no. 5), rappelant toujours la technique à l'huile sur toile. Cependant l'esquisse pour cette peinture fait une référence plus directe à la technique traditionnelle de la peinture sous verre; il s'agit de l'**Étude pour la Cène** (1910, cat. no. 4), qui annonce déjà les caractères stylistiques de la peinture sous verre de la Forêt Bavaroise (voir chap. III-2). C'est la troisième peinture sous verre de Kandinsky, créée dans la région de Munich (probablement à Murnau) et sans rapport avec le style traditionnel local.

Pour réaliser la peinture qui a suivi, **Peinture sous verre avec soleil** (1910, cat. no. 6), Kandinsky s'est éloigné nettement de tout ce qui pourrait rappeler le style paysan bavarois. En outre, cette peinture témoigne d'une maîtrise technique étonnante par rapport aux œuvres précédentes. Tout ceci indiquerait qu'en 1910 se sont sans doute passés des événements qui ont échappé aux chercheurs.

Nous avons découvert des faits menant à l'idée que Kandinsky aurait créé, en 1910, un plus grand nombre de peintures sous verre que celles qui nous sont parvenues ou bien que certaines peintures ont été incorrectement datées. Pour soutenir cette hypothèse, nous précisons que Kandinsky a préparé sa **Composition II** comme si elle avait été inspirée par une peinture sous verre. L'**Étude pour Composition II** (cat. no. 2), exécutée à l'huile sur toile, ressemble à une peinture sous verre, vue au verso avant que la dernière couche de couleur n'ait été posée; mais ce qui nous frappe le plus c'est le fait que Kandinsky ait choisi, pour **Fragment de Composition II** (1910), un cadre qu'il a décoré comme dans la peinture paysanne sous verre.

Nous avons une autre précision à apporter pour ce qui concerne la peinture sous verre **Au cavalier**, datée 1912 (cat. no. 29). Selon les auteurs du catalogue raisonné, cette peinture prendrait son thème et sa composition dans la peinture sur toile **Improvisation 12** (1910, cat. no. 30). Mais, curieusement, la peinture sous verre n'inverse pas la

composition du tableau, comme l'aurait exigé le passage d'une technique à l'autre. En outre, la date indiquée au verso n'a été inscrite ni par Kandinsky, ni par Münter et le style même de cette peinture permet de douter de la date de création admise, parce qu'il s'accorde peu avec les travaux de 1912. C'est pourquoi, à notre avis, la peinture sous verre **Au cavalier** a du être créée en 1910. Elle a probablement précédé et a inspiré la peinture sur toile **Improvisation 12**.

Il paraît que les énigmes de cette année ne s'arrêtent pas là. Durant l'automne, à l'occasion de la Fête d'octobre, il s'est tenu à Munich une exposition d'art oriental comprenant une grande diversité d'objets d'art appliqué. Kandinsky a commenté cette exposition dans les **Lettres de Munich**, son attention s'étant portée surtout sur les miniatures persanes.^{lxx} Kandinsky s'est ensuite rendu en Russie. Nous n'avons pas d'informations sur ce que l'artiste a pu voir et faire au cours de ce périple. Le fait est qu'après son retour il a exécuté la **Peinture sous verre avec soleil**, suivie d'une importante série de peintures sous verre, dans un style original et assuré. Il faut souligner que c'est à partir de ce moment que la peinture sous verre de Kandinsky a trouvé sa véritable identité et qu'elle s'est taillée une place significative dans sa production. Sans faire une référence directe à sa peinture sous verre, l'artiste souligne néanmoins, en 1913, l'impact de ses voyages à Moscou sur sa création.^{lxxi}

Ces faits mériteraient une étude plus approfondie que nous ne proposons pas de faire ici. Ce qu'il est important de retenir, pour l'instant, c'est que la série de peintures sous verre faites à Munich et à Murnau entre 1910 et 1914 marque un changement, non seulement à cause du fait que Kandinsky s'adonne à une toute nouvelle pratique, mais aussi à cause de l'impact de cette technique sur son œuvre en général; selon plusieurs auteurs (voir chap. II-2b), c'est en effet autour de 1910 que Kandinsky aborde ses premières créations majeures en peinture.

L'année 1911 est la plus riche dans la création de peintures sous verre pour la période de Munich. Les 16 œuvres qui nous parviennent ne nous frappent pas seulement par leur nombre^{lxxii}, mais surtout par leur potentiel, en ce sens qu'elles contiennent plusieurs éléments qui marqueront le style de la peinture de Kandinsky. Les toiles et les écrits de cette période nous montrent de quelle manière les expériences dans la technique sous verre ont mûri l'art du peintre. Cependant, l'intérêt de Kandinsky pour cette technique décroît; de l'année 1912, nous parviennent seulement 8 peintures sous verre. Il n'y en a plus qu'une en 1913 et, en 1914, encore une autre avec une esquisse.

La reprise de cette technique, en Russie, ne semble plus être orientée vers la recherche artistique. Il s'agit plutôt d'une adaptation aux exigences économiques du moment. Les peintures sous verre de Kandinsky sont devenues fonctionnelles (ornementales et commerciales).

Nous connaissons l'existence de 8 peintures de l'année 1917 et de 17 peintures de 1918, en nombre la période la plus productive dans ce médium. Nous n'avons pas d'autres

informations sur l'histoire de cette production, qui a été brusquement abandonnée au moment où Kandinsky a trouvé un emploi.^{lxxiii}

Dans la période de Munich, même si une grande partie des œuvres de Kandinsky ont été soigneusement inventoriées par Münter, les peintures sous verre ne figurent pas sur les listes. Cela indique que ces peintures n'étaient pas destinées aux ventes et que l'artiste devait attacher une grande valeur à leur possession.

Au moment où Kandinsky s'adonnait à des expériences avec cette technique, toutes ses peintures sous verre étaient présentes en permanence dans son atelier. Ses visiteurs parlent d'un nombre de peintures paysannes accrochées au mur avec les peintures sous verre de Kandinsky.^{lxxiv}

Trois de ses peintures ont été exposées publiquement à plusieurs reprises. La **Peinture sous verre avec soleil** (1910, cat. no. 6) a figuré trois fois en 1912, à Berlin, dans les expositions organisées par Der Sturm; **La Toussaint I** (1911, cat. no. 12) et **Les Cavaliers de L'Apocalypse I** (1911, cat. no. 25) ont fait partie, en 1911, de l'exposition du Cavalier bleu à Munich; elles ont aussi été montrées dans trois expositions organisées par Der Sturm, à Berlin en 1912.

Les peintures sous verre faites en Russie ont, au contraire, beaucoup circulé, de sorte qu'une partie est aujourd'hui perdue. Elles figurent dans les listes personnelles dressées en vue des ventes; c'est d'ailleurs grâce à ces listes, où les peintures sous verre sont indiquées par des esquisses annotées, que nous avons un indice sur la date et le nombre des travaux disparus.

Les écrits de Kandinsky nous semblent avoir été influencés par ses expériences avec la technique de la peinture sous verre. Même s'ils font une distinction nette entre théorie et pratique, ils ne s'en appuient pas moins sur l'expérience du peintre.^{lxxv} Depuis 1910, Kandinsky affirme que la pratique artistique est seule porteuse de "l'esprit vrai de la création"^{lxxvi}. Il modifie ses textes chaque fois que son activité de peintre lui apporte de nouveaux éléments de réflexion. On peut donc dire de ses écrits qu'ils nous donnent une bonne indication sur les changements rapides que son art a subis entre 1910 et 1912. Il le souligne dans **Du spirituel dans l'art**.

"This little book was written in the year 1910. Before the publication of the first edition (January 1912), I included further experiences I had undergone in the meantime. Since then, another half year has elapsed, and today I can see many things more freely, with a broader horizon".^{lxxvii}

Selon toute évidence, les textes les plus importants ont été conçus dans la période de Munich. **Du spirituel dans l'art** a trouvé sa forme finale entre 1910 et 1912. La version de 1910 comprend encore des questions sur le caractère essentiel de la figure humaine dans la composition et sur le genre d'objet qui pourrait la remplacer.^{lxxviii} Dans la variante de 1912, la forme abstraite est déjà prête à prendre la place de l'objet,^{lxxix} même si Kandinsky garde certaines réserves quant à son usage exclusif. Or, entre 1910 et 1912, Kandinsky s'est livré à la pratique intensive de la peinture sous verre, exercice qui a probablement contribué à la modification du texte.

Regards sur le passé (1913) évoque ses rencontres avec l'art folklorique et comprend la seule référence directe à sa peinture sous verre.

Point, ligne, plan, apparu en 1926, est une "continuation organique" de **Du spirituel dans l'art**; l'auteur avoue que les idées majeures de ce texte étaient déjà formulées plus d'une décennie avant.^{lxxx}

Selon Kandinsky, il serait impossible d'établir exactement la façon dont un artiste utilise ses sources d'inspiration.^{lxxxi} Peut-être est-ce pourquoi il fournit lui-même des informations sur les circonstances qui ont pu marquer sa création, notamment sur sa rencontre avec l'art paysan.^{lxxxii} Ainsi commence son attachement pour l'art folklorique et sa compréhension de la façon dont les moyens artistiques peuvent se substituer à l'objet représenté.^{lxxxiii}

Dans ses écrits, Kandinsky fait aussi référence aux arts appliqués et à la peinture "primitive". Son essai sur les miniatures persanes constitue une sorte d'éloge de la peinture folklorique.^{lxxxiv} Curieusement, même s'il manifeste une admiration infinie pour ces objets, il ne semble pas avoir expérimenté leur technique. Il n'a retenu, dans certains arts folkloriques, que la manière dont ils manifestent formellement l'essence de leur époque.^{lxxxv}

Les arts appliqués que Kandinsky a pratiqués (textiles, bijoux, céramique) lui ont par contre appris la nécessité d'être à l'écoute du matériau.^{lxxxvi} A ses yeux, cet apprentissage justifie la promotion de l'art folklorique au rang des arts officiels.^{lxxxvii} C'est pourquoi on le retrouve dans les pages de l'**Almanach du Cavalier bleu**, qui abonde, comme mouvement, dans cette ligne de pensée.^{lxxxviii} Kandinsky reste fidèle jusqu'au bout à la conviction que les arts sont inséparables, malgré les moyens différents qu'ils utilisent.^{lxxxix}

La manière même dont Kandinsky parle de sa peinture évoque des traits de la peinture folklorique sous verre. Il fait allusion à la consistance inégale de la couleur; il discute de la "diversité des surfaces" menant à la destitution de la perspective et à une nouvelle répartition de masses dans la composition. Alors qu'il rejette les aplats, renvoyant trop superficiellement à la peinture décorative, Kandinsky garde une façon d'utiliser la couleur qui rappelle néanmoins ce type de peinture.^{xc}

Les rapports de Kandinsky à la religion ont été très commentés par les critiques pour expliquer certaines œuvres. Nos recherches ont cependant démontré qu'il n'existe pas de lien de nécessité entre le sentiment religieux de Kandinsky et la pratique de la peinture sous verre. Plusieurs indices nous ont menés à constater que Kandinsky cherchait autre chose qu'une ouverture sur le sacré dans ces œuvres où le thème religieux paraît prédominant.

Dans **Regards sur le passé** (1913), Kandinsky établit des parallèles entre l'art et le christianisme. Mais, dans la révision de cet essai pour fin de publication à Moscou, en 1918, les références au christianisme ont été réduites de façon considérable. On aurait pu soupçonner l'effet de la censure si les mêmes textes, publiés plus tard en Allemagne et en France, n'avaient été également dépourvus de références religieuses. Cette réserve se manifeste en d'autres occasions. Lorsque Kandinsky se rappelle, en 1930, comment Marc et lui ont trouvé le symbole pour le mouvement du Cavalier bleu,^{xcv} le ton divertissant de l'histoire laisse entendre qu'il n'y avait pas d'intention religieuse dans le choix de la figure de Saint Georges.

On peut noter un phénomène similaire dans son art. Les compositions de Kandinsky procèdent à une redéfinition des thèmes religieux qui les ont inspirés; la Résurrection est devenue **Composition 5** et le Déluge s'est transformé en **Composition 6**, le but déclaré de l'artiste étant d'aboutir à la "peinture pure" à partir d'images à contenu symbolique.^{xcvii} Les symboles religieux se mêlent aux éléments laïques de sorte que les premiers changent de signification. En voici quelques exemples: **La Cène** (1910, cat. no. 5) nous présente le sujet dans un décor contemporain inspiré du Théâtre de la Passion d'Oberammergau.^{xcviii} La référence au spectacle est clairement indiquée, selon Röthel, par une scène de théâtre et le site d'Oberammergau défini par le paysage nocturne alpestre formant le cadre naturel du récit. Dans **Sancta Francisca** (1911, cat. no. 10), l'effigie de la sainte n'est qu'une métaphore pour Francisca Dengler (Fanny), la ménagère de la maisonnée Kandinsky-Münter.^{xcix} La figure de **Saint Georges II** (1911, cat. no. 15) s'inspirerait, selon Röthel, des traits d'un ami de l'artiste, Franz Marc. Les anges à la trompette qui apparaissent dans plusieurs œuvres servent à désigner les contrastes plastiques^{xcv} et le motif du Déluge acquiert une existence indépendante, "purement picturale".^{xcvi}

Dans **Regards sur le passé**, Kandinsky publie une analyse de trois tableaux, dont la **Composition 6**, la seule avec référence directe à sa peinture sous verre. Ce texte constitue un important témoignage sur la façon dont une peinture sous verre a pu lui servir de point de départ pour une de ses œuvres.^{xcvii} Selon les affirmations de l'artiste, cette peinture lui apparaissait maintenant comme une sorte d'objet étranger et détaché de lui mais capable de l'ébranler par ses seuls aspects formels.^{xcviii} C'était probablement sa façon de voir toute autre peinture sous verre; cette réflexion de Kandinsky nous fournit un indice sur la manière dont il a pu regarder une peinture paysanne sous verre, par exemple.

Une telle expérience nous fait croire qu'elle avait dû se répéter plus d'une fois et, par conséquent, plusieurs autres toiles de Kandinsky avaient dû s'inspirer de certaines peintures sous verre.

En effet, nous avons constaté que, dans ses grandes compositions sur toile, l'artiste transfère des solutions plastiques qui lui viennent de sa pratique de la peinture sous verre. Ainsi, dans l'étude pour la **Composition 4**, il distribue les éléments selon un mode de regroupements en surface (en bas au centre, en haut à droite, en haut à gauche, etc.) qui correspond à une façon nouvelle d'envisager les procédés de composition. Aussi, pour la définition du mouvement, il fait la distinction entre la diagonale dirigée vers la droite/en haut (passive) et celle qui va vers la gauche/en haut (active). Kandinsky mentionne la ligne noire qui définit les éléments et utilise un nombre de motifs apparus d'abord dans ses peintures sous verre : chevaux emmêlés, figures allongées, château, lance, etc. Il parle aussi du contraste entre les couleurs, du contraste entre couleur et forme, de l'échappée de la couleur au-delà des limites de la forme ainsi que de la prédominance de la première sur la seconde. Nous allons démontrer, au chapitre IV, que les expériences avec la peinture sous verre rendent ces distinctions évidentes.

Dans la période où Kandinsky s'adonne à la peinture sous verre, ses écrits révèlent une préoccupation pour le détachement de la ligne et de la couleur en tant qu'éléments indépendants dans la peinture.

Pour lui, l'expression de la personnalité d'un artiste passe d'abord par l'originalité du style.^{xcix} Même si, en théorie, Kandinsky insiste sur l'importance du contenu par rapport à la forme, la préoccupation pour la forme est prioritaire lorsqu'il travaille.^c Les problèmes de la forme et de la technique continuent d'intéresser Kandinsky après son retour en Russie. Lors de la constitution du Musée de la culture picturale, en 1920, l'artiste propose la sélection des œuvres selon des critères purement picturaux, en soutenant que l'aspect matériel de l'activité artistique fait aussi partie de l'œuvre.^{ci} Vers la fin de sa carrière, Kandinsky souligne, une fois de plus, que la forme reste son principal souci puisque le contenu se constitue de lui-même quand la forme est trouvée.^{cii}

Kandinsky mentionne que son apprentissage des techniques de l'art folklorique devait lui enseigner ce qu'il lui fallait éviter en peinture.^{ciii} En même temps, il admet que ces travaux de caractère de laboratoire peuvent facilement franchir les frontières de l'expérimentation pour devenir des œuvres d'art à part entière.^{civ}

Quant à la peinture sous verre de la période de Russie, Kandinsky en parle différemment. Il avoue, dans une lettre à Münter, que ces "bagatelles" n'étaient qu'un moyen d'exercer sa main pendant qu'il n'avait pas la force pour réaliser des "grands tableaux".

2. La fortune critique de Kandinsky

a. Les écrits traitant de la peinture sous verre de Kandinsky

Au cours de nos recherches, nous avons constaté que, dans une littérature d'envergure comme celle consacrée à l'œuvre de Kandinsky, les références à sa peinture sous verre sont éparses. Nous avons cependant trouvé quelques passages pertinents, comme nous allons le souligner.

Les différents auteurs nous renvoient au lieu de la création d'un grand nombre des peintures sous verre de Kandinsky: le village bavarois de Murnau. Pour la plupart d'entre eux, le style de ces peintures est lié d'abord à cette région, plus précisément au style de la peinture paysanne sous verre du bassin du lac Staffel. A cela s'ajoutent les références à la culture russe héritée par l'artiste, qu'ils associent aux éléments d'icône et de xylographie populaire (lubki) qu'on retrouve dans ses peintures sous verre.

Enfin, quelques auteurs cherchent à justifier la présence des peintures religieuses dans la création de Kandinsky par l'éducation qu'il a reçue dans son enfance. Cependant, leurs analyses stylistiques ne font pas référence au mysticisme du peintre; elles suggèrent plutôt qu'il a procédé à la recherche de moyens picturaux en se servant de l'iconographie religieuse.

Les premiers témoignages concernant l'intérêt de Kandinsky pour la peinture sous verre nous sont fournis par Gabriele Münter. Elle évoque les événements qui ont permis à Kandinsky d'entrer en contact avec la peinture paysanne sous verre. C'est d'abord la découverte, par Kandinsky et Münter, de la collection de Johann Krötz qui contient de l'art populaire bavarois; ensuite Münter se rappelle des rencontres de Kandinsky avec le peintre paysan Heinrich Rambold qui pratiquait la peinture sous verre à Murnau à l'époque.^{cv} Kandinsky et Münter auraient essayé ensemble la technique de la peinture sous verre; ils ont commencé par copier la peinture paysanne locale et, après avoir maîtrisé la technique, ils sont passés à leurs propres créations.^{cvi}

Un des historiens qui ont connu Kandinsky de son vivant est Will Grohmann, l'auteur de la première monographie de l'artiste. Il a basé ses affirmations, en bonne partie, sur ce que le peintre lui a raconté. Ses écrits incluent plusieurs références à la peinture sous verre de Kandinsky.

En ce qui concerne les sources de cette peinture, selon Grohmann, c'est d'abord l'art religieux russe, que Kandinsky connaissait en détail, qui lui aurait prêté ses formes et ses sujets^{cvi}. L'auteur se sert du modèle de la psychanalyse freudienne pour suggérer que la présence des thèmes religieux dans l'œuvre de Kandinsky pourrait s'expliquer par une sorte de retour du refoulé.^{cvi} Ensuite, la peinture paysanne bavaroise, que l'artiste a étudiée dans l'église de Froschhausen, l'aurait attiré par son style d'une expressivité "naïve";^{cix} d'après Grohmann, cet art a influencé techniquement, stylistiquement et thématiquement la peinture sous verre de Kandinsky.^{cx} Plus spécifiquement, il estime que les esquisses pour l'**Almanach du Cavalier bleu**, auraient emprunté le style de la peinture paysanne de Murnau.^{cx}

Grohmann identifie et analyse les thèmes religieux dans les peintures sur toile de Kandinsky et souligne la présence de ces thèmes dans ses peintures sous verre, aquarelles et xylographies.^{cxii} Cependant, il est d'avis que la peinture sous verre est devenue, pour Kandinsky, un moyen d'étudier la forme. Ainsi l'auteur montre qu'une des

peinture sous verre aurait été à l'origine de toute une série d'œuvres; par exemple, quand il parle du thème "petites joies", présent dans un certain nombre de peintures, il remarque qu'un groupe de motifs reliés à ce thème apparaissent pour la première fois dans une peinture sous verre de Kandinsky.^{cxiii} Grohmann ne suit pas toujours d'une manière aussi fouillée les autres thèmes et motifs de transition. L'exercice qu'il fait avec "petites joies" est cependant du plus grand intérêt. Nous nous en inspirerons plus loin pour poursuivre la recherche.

Finally, Grohmann note des influences laïques dans la peinture sous verre de Kandinsky, comme celle de l'art populaire russe, par le biais de la xylographie, un médium très répandu que l'artiste appréciait.^{cxiv} L'auteur apporte, en même temps, un précieux témoignage sur les sources et la destination des peintures sous verre faites par Kandinsky en Russie. Il montre que cette production ne s'accorde pas avec les préoccupations artistiques du peintre et qu'elle a été imposée par des circonstances économiques.^{cxv}

Hans K. Röthel n'a pas connu Kandinsky personnellement; par contre il a été le confident de Münter et a accédé aux œuvres et aux documents qu'elle a gardés dans ses archives privées. Il faut mentionner que c'est grâce à ses efforts que la correspondance entre Kandinsky et Münter a été conservée - des documents importants pour éclairer le travail de Kandinsky et que Münter aurait eu l'intention de détruire.^{cxvi}

En 1966, à l'occasion de l'anniversaire du centenaire de Kandinsky, Röthel a participé à l'organisation de la seule exposition dédiée en exclusivité à sa peinture sous verre; l'exposition s'est tenue au S. R. Guggenheim Museum de New York. Röthel a rédigé la préface du catalogue,^{cxvii} un des commentaires les plus substantiels que nous ayons trouvés concernant la peinture sous verre de Kandinsky.

Quand il parle du caractère religieux évident de ces peintures, Röthel souligne que même si elles sont les plus nombreuses à offrir ces sujets,^{cxviii} ce n'est pas un sentiment de piété qui aurait dirigé Kandinsky vers cette pratique; il explique que son intérêt se concentre sur la valeur artistique et l'effet d'authenticité qui se dégage de la peinture paysanne qui l'a inspiré.^{cxix} L'auteur se réfère aux sources qui auraient servi à Kandinsky pour la création de ses peintures sous verre, plaçant en premier la peinture populaire bavaroise^{cxx}, puis les icônes et les xylographies populaires russes.^{cxxi}

Ensuite, Röthel remarque que la peinture sous verre de Kandinsky a été utilisée comme point de départ pour quelques-unes de ses toiles. Quant au style de ces peintures, l'auteur observe que Kandinsky procède à une synthèse d'éléments qui proviennent de sources différentes, c'est-à-dire une combinaison de motifs rappelant à la fois l'icône russe et le folklore bavarois.^{cxxii}

Röthel note l'estime que Kandinsky a accordée à sa peinture sous verre et qui se manifeste par le fait qu'il a exposé un certain nombre à des événements prestigieux.^{cxxiii} Il fait cependant, à notre avis, une regrettable confusion: il traite en effet de "bagatelles" les expériences de Kandinsky avec la peinture sous verre.^{cxxiv} Le peintre, pour sa part,

attribue ce terme uniquement à ses peintures sous verre faites en Russie (voir note no. 115).

Les autres auteurs qui ont retenu notre attention s'attardent moins aux peintures sous verre de Kandinsky.

En 1966, Hideho Nishida publie un article dans lequel il expose la somme de ses recherches concernant les sources du motif du Cavalier bleu.^{cxxv} Il est particulièrement séduit par ce qu'il appelle "le sentiment religieux qui anime toute la création" de Kandinsky.

Dans sa démonstration Nishida se sert, parmi d'autres témoignages, des peintures sous verre. Au sujet de celles qui illustrent le thème du Saint Georges, il conclut, tout comme d'autres auteurs, qu'elles auraient été créées sous l'influence de la figure du Saint des peintures populaires bavaroises.^{cxxvi}

Quant à la figure du Cavalier bleu de la couverture de l'almanach, Nishida constate l'éloignement de Kandinsky du modèle bavarois^{cxxvii} et cherche les sources de ce motif dans le thème de l'Apocalypse. En cela l'auteur néglige la peinture sous verre **Saint George II** (1911, cat. no. 17) qui, à notre avis, a servi de modèle pour la couverture de l'almanach. Cependant, nous avons retenu de l'article de Nishida son observation sur l'incompatibilité du motif de la couverture de l'almanach avec le modèle du Saint Georges bavarois; cela nous a permis de chercher ses sources plus à l'est, toujours dans la peinture populaire.

En 1969, dans un ouvrage traitant du processus de l'abstraction dans l'œuvre de Kandinsky, Paul Overy^{cxxviii} fait une courte mais importante remarque: il dit que la peinture sous verre paysanne aurait eu un rôle dans l'évolution stylistique de Kandinsky. Overy rappelle l'influence de l'art populaire russe et bavarois sur la création du peintre^{cxxix}, sans s'occuper plus en détail de sa peinture sous verre. C'est pourquoi nous nous sommes servi de ses analyses stylistiques de la peinture sur toile de Kandinsky, comme témoignage indirect mais pourtant très utile à notre démonstration (chap. II-2b).

Une des plus intéressantes remarques apparaît, entre parenthèses, dans une phrase signée par Kenneth C. Lindsay et Peter Vergo:

"The essay on **Composition 6** makes clear the important role played in the genesis of that picture by his glass-painting of the Deluge (in general, Kandinsky's paintings behind glass are crucial to an understanding of the way in which traditional iconography is 'dissolved' in many of his apparently abstract pictures)."^{cxxx}

Cette affirmation nous sert d'appui, au chapitre IV, pour démontrer la façon dont la technique de la peinture sous verre implique la "dissolution" du motif figuratif au profit de la mise en évidence des moyens de la peinture.

b. Les écrits sur l'ensemble de l'œuvre de Kandinsky

Dans un matériel documentaire pauvre en commentaires sur la peinture sous verre de Kandinsky, il nous a fallu recourir à des références indirectes pour appuyer notre démonstration.

Nombre d'études dont nous allons parler dans cette partie se sont orientées vers les recherches de Kandinsky dans le domaine de la forme. Les auteurs ont en général constaté que les sujets des œuvres figuratives de Kandinsky n'étaient pas de première importance pour lui et que son but principal était d'expérimenter les moyens spécifiques de la peinture.

Les analyses stylistiques sur l'ensemble de l'œuvre de Kandinsky, contiennent aussi des passages qui renvoient aux sources dans l'art folklorique. On y relève surtout les reprises des thèmes, les répétitions de motifs, l'intégration de la bordure à l'espace pictural, de même que la séparation entre la ligne et la couleur et la relation d'égalité entre la figure et le fond. Ainsi on est porté à croire que l'évolution de la pensée artistique de Kandinsky est d'abord passée par l'étude et la pratique des arts décoratifs.

Comme le souligne Overy, le décoratif a été une source de contradictions dans toute la carrière de Kandinsky, qui l'a abordé et l'a rejeté successivement, pour l'accepter finalement presque comme une donnée.^{cxxxix} De plus, il constate que certaines expériences de Kandinsky dans le domaine des techniques décoratives, notamment les xylogravures et les temperas, ont produit des résultats plus intéressants pour la recherche de la forme sans objet, que sa peinture sur toile de la même période.^{cxxxix}

Peg Weiss approfondit davantage la recherche concernant la relation de Kandinsky avec les arts décoratifs. Elle se propose de montrer l'influence du Jugendstil sur l'évolution du peintre, mais les témoignages qu'elle nous apporte dépassent largement le domaine du Jugendstil proprement dit. En ce qui concerne notre sujet, l'ouvrage de Weiss nous a permis de découvrir la gouache **Crépuscule** (cat. no. 1) créée par Kandinsky en 1901. Par l'entremise de sa description^{cxxxix} (accompagnée d'une photo), nous avons pu constater que le thème, les couleurs et le type de composition de cette œuvre ont été repris dans les peintures sous verre, une décennie plus tard.

La pratique des arts décoratifs était une occasion pour Kandinsky de donner libre cours à son intuition et d'apprendre à concilier art et technique. Les études concernant la formation de Kandinsky montrent qu'il cherchait, par le biais des procédés techniques, un moyen d'enrichir son vocabulaire pictural.

Selon Grohmann, entre 1901 et 1903, les expériences techniques ont intéressé Kandinsky plus que la pratique de la peinture, et ce sont ces expériences qui ont marqué et orienté son évolution artistique. A un moment donné, sa curiosité pour la composition des matériaux de la peinture l'a même poussé à utiliser des recettes de sa propre invention (outre les matériaux existant sur le marché).^{cxxxiv}

Certaines des expériences les plus intéressantes de Kandinsky se produisent vers la fin de son séjour à Munich. C'est la période où il définit ses thèmes et ses motifs préférés, auxquels il reviendra souvent dans ses peintures. Grohmann illustre ce phénomène avec le thème des "petits joies", comprenant le motif de l'église sur la colline et celui du couple, dont la reprise est fréquente à l'époque chez Kandinsky.^{cxxxv} Il suit l'évolution de ce thème à partir d'une aquarelle de 1913 jusqu'à une peinture sur toile de 1924^{cxxxvi} mais, comme nous l'avons montré plus haut, il remarque la présence de ce thème dans une peinture sous verre de 1910. De la même façon Grohmann retrace le thème de "l'ange à la trompette" dans une peinture sous verre et analyse son passage à la peinture sur toile.^{cxxxvii}

A son tour, Overy note que la répétition de certains motifs a pour but de diminuer leur caractère symbolique et d'en mettre en évidence l'aspect pictural.^{cxxxviii} D'après lui, Kandinsky cherche une nouvelle relation entre les éléments d'une composition.^{cxxxix} Il veut rompre la hiérarchie traditionnelle entre la figure et le fond en misant plutôt sur leur interaction.^{cxl} Overy explique comment Kandinsky est arrivé à briser l'espace pictural par l'introduction de la bordure dans le champ de la composition.^{cxli} Cette observation est faite aussi par Grohmann.^{cxlii}

Or, nous allons montrer plus loin (chap. III-2) que la répétition des motifs, l'égalité de poids entre la figure et le fond et l'introduction de la bordure dans l'espace de la composition sont des procédés qui relèvent du domaine de la peinture sous verre.

Voici encore quelques remarques qui rendent encore plus évidente la relation entre la peinture sur toile de Kandinsky et la peinture sous verre. Overy parle d'une sorte de stratification de la ligne et de la couleur et de leur indépendance réciproque; il signale l'apparition des éléments géométriques et des taches plates de couleur, chez Kandinsky, autour de 1913, et constate que la composition présente une construction "disloquée".^{cxliii} De plus, Overy mentionne que la palette de Kandinsky, dans les années de Munich, est restreinte par rapport aux périodes suivantes.^{cxliv}

Là où Paul Overy ne nomme pas les peintures analysées, il est difficile de préciser s'il parle d'une peinture sur toile ou d'une peinture sous verre. Par exemple, il note la présence dans les oeuvres de Kandinsky, de la "couleur-surface" et de la "couleur-film". La couleur-surface est celle qui suit la planéité du support, pendant que l'effet de la

couleur-film permet à certaines teintes juxtaposées de produire une vibration conduisant à l'illusion du détachement (flottement) de la couleur.^{cxlv} Par transparence, les couleurs-surface sont visibles à travers les couleurs-film.^{cxlvi} Une observation plus détaillée d'Overy^{cxlvii} indique que le peintre utilise la transparence selon un principe inhabituel de filtration "physique" plutôt que "visuelle". Pour mieux expliquer ce cas particulier, nous ajoutons que les couches de couleurs superposées sont filtrées plutôt que mélangées, de sorte que la superposition du jaune et du bleu, par exemple, produise un gris-vert; dans le cas d'un mélange optique (visuel), il en aurait résulté du vert pur. Au chapitre IV, nous allons montrer que ce phénomène relève de la technique de la peinture sous verre.

Overy souligne que la peinture de Kandinsky des dernières années de Munich se remarque par l'absence des qualités tonales; les contrastes de couleur se fondent plutôt sur l'opposition froid-chaud et avancé-retiré.^{cxlviii} Il insiste sur le fait que Kandinsky n'a jamais été intéressé à introduire dans son art des procédés et des théories provenant de découvertes scientifiques^{cxlix} et montre que, dans **Du spirituel dans l'art**, l'apparition de la quatrième paire de couleurs (orange et violet) ne correspond à aucune théorie antérieure et ne s'accorde pas avec les interprétations scientifiques des couleurs.^{cl}

Dans ce contexte qui met l'accent sur l'effort de l'artiste pour résoudre les problèmes de la forme, plusieurs auteurs recherchent la dimension mystique de ses expériences picturales. Mais, leurs études sont forcées de constater que Kandinsky a gardé une distance entre la pratique de la peinture et les visées spirituelles de son art.

Pour donner quelques exemples, voici d'abord celui de Grohmann. L'auteur nous apprend que, dans les œuvres avec des motifs religieux, Kandinsky ne semble pas tenir compte des exigences iconographiques de la peinture religieuse traditionnelle. Par conséquent, quand il s'inspire de cette peinture, il mélange les thèmes et les éléments symboliques, car ce qui l'intéresse c'est la recherche de la forme.^{cli}

Lindsay et Vergo ont approfondi cette hypothèse. Selon leur théorie, Kandinsky aurait trouvé dans la foi et l'art religieux des éléments applicables à sa propre pensée artistique, sans pour autant être lui-même un mystique. Les auteurs voient dans cette préoccupation de Kandinsky un moyen de recherche de l'art sans objet.^{clii} Ainsi, ils expliquent la correspondance entre ce qu'ils appellent "la pensée chrétienne ancienne" et la pratique opératoire de l'art abstrait:

"There are other aspects of early Christian thought that [...] describe conditions that correspond to the operative world of nonobjective art. If, after Judgment, a day is like a thousand years, then chronological time ceases to be the yardstick by which the events and stories of realist art are measured. Instead, a timelessness prevails in which colors and forms can function on their own terms. In this immensity of transhuman time, the traditional technique of chiaroscuro cannot be applied. Old sources tell us that after the cataclysm the secular shadows of time yield to the 'new lights of eternity'. Nonobjective

painting keeps pace with the vision: shadows cast by candles, moons, and suns vanish so that a new kind of light can emanate from within the picture's core."^{cliii}

Cette idée est assez convaincante. Quelles qu'en soient les motivations, il est certain que Kandinsky n'aurait pas pu suivre la doctrine formelle de la peinture religieuse sans contredire les principes de base de son art.^{cliv}

Les différentes études indiquent que, entre 1909 et 1914, l'art de Kandinsky connaît un tournant important, ce qu'on convient d'appeler "le passage à l'abstraction".

Overy note un changement précipité à partir de 1908^{clv}; quant aux œuvres créées entre 1910 et 1912, il estime qu'elles constituent des abstractions à partir de thèmes figuratifs et que l'ambiguïté objet/non-objet persiste jusqu'en 1913^{clvi}. Il remarque surtout une nouvelle attitude de Kandinsky, dans les travaux de 1910 et 1911,^{clvii} tandis que, dans les tableaux de 1913, la forme non-objective l'emporte déjà sur la figuration.^{clviii}

D'autres auteurs, comme Lindsay et Vergo, situent ce phénomène entre 1909 et 1914.^{clix} Or, nous rappelons que, dans la même période, Kandinsky a pratiqué avec beaucoup d'intérêt la peinture sous verre et le changement intervenu dans sa création a un rapport étroit avec cette pratique.

1. Analyse stylistique

a. Les thèmes et les motifs des peintures sous verre de Kandinsky

A première vue, la peinture sous verre de Kandinsky est, à quelques exceptions près, essentiellement figurative. Presque la moitié des peintures sous verre de la période de Munich ont un contenu thématique religieux, avec des sujets facilement reconnaissables comme Saint Georges, les Cavaliers de l'Apocalypse, la Toussaint, la Résurrection, le Jugement dernier, etc..

Nous avons déjà expliqué comment Kandinsky a trouvé dans les thèmes iconographiques religieux des motifs qu'il utilise d'une manière toute personnelle. Il les isole, les transforme, les déplace d'une technique à l'autre. Aux remarques des auteurs susnommés, nous allons ajouter nos constatations.

Le Saint Georges, qui apparaît dans trois peintures sous verre^{clx}, est facilement reconnaissable à ses attributs (cheval, lance, dragon), conservés par Kandinsky. Mais l'artiste déconstruit ce motif en utilisant ses composantes séparément. Ainsi le motif du cheval sautant est-il repris dans quatre autres peintures sous verre.^{clxi} La figure laïque du

cavalier, sans lance et sans dragon, est un motif encore plus fréquent chez Kandinsky. On le trouve dans 15 peintures sous verre.^{clxii}

Il s'avère parfois difficile d'établir une identité du saint représenté. Le Saint Vladimir apparaît dans deux peintures sous verre. Dans celle qui porte son nom, le saint préside la cérémonie du baptême des païens dans le Dnieper.^{clxiii}

Une figure ressemblant plutôt à la Vierge Marie apparaît dans **Sancta Francisca** (1911, cat. no. 10). La Vierge apparaît sous deux autres formes dans **La Toussaint I** (1911, cat. no. 12; voir les détails au chap. III-2b).

Un autre motif fréquent, de provenance religieuse, est celui de l'ange à la trompette. On le trouve dans 8 peintures sous verre de Kandinsky.^{clxiv} Celui-ci est souvent accompagné par les motifs célestes du soleil et de la lune.

Saint Elie est reconnaissable dans **La Toussaint II** (1911, cat. no. 26); son image est associée ici à un mélange d'attributs laïcs et religieux. Kandinsky va le reprendre dans **Le jour du Jugement Dernier** (1912, cat. no. 33), schématisé sous la forme de trois lignes ondulées. Ce motif est devenu un exemple des procédés d'abstraction de Kandinsky.

Le motif de la colline apparaît dans 15 peintures sous verre.^{clxv} On le trouve plusieurs fois sous la forme de l'église sur la colline^{clxvi} et relié au thème laïc des "petites joies".

Un motif qui rappelle la peinture sous verre paysanne, sans référence religieuse, est la fleur. Une des plus remarquables est la fleur géante (la fleur-arbre) qui apparaît dans **La Toussaint I** (1911, cat. no. 12). Elle revient avec toutes sortes de variantes dans 20 autres peintures sous verre.^{clxvii}

Plusieurs des motifs profanes ont été créés probablement par Kandinsky. Celui du couple, relié toujours au thème des "petites joies", se retrouve pour la première et seule fois dans la **Peinture sous verre avec soleil** (1910, cat. no. 6). Il sera cependant repris dans d'autres techniques, ainsi que nous le montrons au chapitre III-2c.

Dans **La Toussaint I** (1911, cat. no. 12), on voit apparaître le motif des vieillards (les deux personnages enlacés), qui sera repris et transformé dans **La Toussaint II** (1911, cat. no. 26) et réduit à un simple contour, dans **Le jour du Jugement Dernier** (1912, cat. no. 33).

Les personnages féminins sont nombreux et très variés. Dans **Port** (1916, cat. no. 42), fait son entrée la dame en crinoline, qui va revenir dans une série de 9 peintures sous verre.^{clxviii} Elle est parfois associée avec le motif, encore plus fréquent, des nuages.^{clxix}

Les animaux sont présents, sous des formes très variées, la plupart sans rapport avec l'iconographie paysanne. L'oiseau, sous les traits du paon^{clxx} ou du cygne,^{clxxi} devient le motif principal de quelques peintures sous verre. D'autres figures d'animaux peuvent faire une apparition brève.^{clxxii}

Il y a encore tout un nombre d'éléments isolés, qui sont signalés une seule fois, sans pour cela être moins importants pour notre recherche; certains nous ont permis de retracer les sources de la peinture sous verre de Kandinsky (chap. III-2b). C'est le cas du bébé dans **Saint Georges II** (1911, cat. no. 15) et du paysan aux bras levés de **La Toussaint II** (1911, cat. no. 26).

Seulement trois peintures sous verre de Kandinsky peuvent être qualifiées d'abstraites, par l'absence totale de "l'élément objectif", dans la peinture ou dans le titre.^{clxxiii} Pourtant, dans les œuvres plus figuratives, on trouve souvent des détails non mimétiques. Un motif des vagues, plus ou moins descriptif, est repris dans 8 peintures sous verre.^{clxxiv} Il revient sous forme de ligne ondulée et compose la crête des flots de **Déluge** (1911, cat. no. 27). La même ondulation gagne le support lui-même dans l'œuvre intitulée **En ramant** (1912, cat. no. 35) où c'est le verre qui gondole.

Parmi les motifs non-figuratifs, il nous faut ajouter celui de la grille, qui se trouve dans deux peintures sous verre^{clxxv} et celui du médaillon, qui se présente une seule fois^{clxxvi}.

Entre 1916 et 1918, pendant son séjour en Russie, Kandinsky réintroduit les thèmes narratifs dans ses peintures sous verre. Il s'agit de contes de fées et de sujets mythologiques. Cette fois les motifs sont utilisés en fonction de leur contenu représentatif ou symbolique. L'élément formel passe au second plan.

b. Les traits stylistiques de la peinture sous verre de Kandinsky

Les premières expériences avec ce médium relèvent plutôt des procédés de composition et d'application de la couleur de la peinture à l'huile sur toile. **Avec cheval jaune** (cat. no. 3) est traité en touches libres qui laissent voir des traces du pinceau; les motifs n'ont pas de contours et la composition est décentrée. Dans **La Cène** (1910, cat. no. 5), la composition centrée rappelle le style traditionnel, mais la couleur est toujours appliquée à la manière de la peinture à l'huile sur toile.

Un premier écho de la peinture paysanne sous verre apparaît dans **Etude pour la Cène** (1910, cat. no. 4), avec la composition centrée, la présence de la couleur métallique et la ligne marquée (voir chap. III-2b).

Dans **Peinture sous verre avec soleil** (1910, cat. no. 6), la ligne circonscrit plusieurs motifs. Les taches de couleur cependant ont peu de rapport avec ces motifs, leur fonction principale étant d'équilibrer la composition. La couleur est appliquée en couches superposées dont la première garde les traces du pinceau, ce que le peintre appelle quetschtechnik.^{clxxvii} Des taches de peinture métallique (or et argent) vues par la transparence du lavis coloré, donnent un effet de verre romain (irisé, nacré). Le verre

ondulé du support fait "vibrer" davantage la couleur. Il y a une couche finale, uniforme, de couleur gris foncé, visible au recto par espaces libres de la couche précédente. Le cadre est peint avec des lavis colorés sur un fond or-brillant.

La plupart des peintures sous verre qui ont suivi, entre 1911 et 1914, ont été réalisées par la même technique: un tracé de lignes formant la structure de la composition, est suivi par les couches successives de couleur, les feuilles métalliques et la couche finale (parfois il s'agit d'une feuille de papier). On retrouve souvent le support en verre ondulé, ainsi que le cadre peint.

La composition

Étant données les dimensions très réduites des peintures sous verre de Kandinsky, les compositions sont simples et, à quelques exceptions près, constituées de peu d'éléments. On note cependant, malgré l'exiguïté du format, une grande liberté au niveau de la disposition des éléments. La composition peut se dérouler soit en diagonale (cat. nos. 21, 23, 25, 29, 43, 45, 50, 57, 65, 68) soit en registres parallèles (cat. nos. 18, 19, 26, 67), en largeur (cat. nos. 5, 32, 66, 67) ou en hauteur (cat. nos. 15, 24, 34, 49); on trouve aussi la composition radiale (cat. nos. 35, 37, 42), en forme de "X" (cat. nos. 3, 14), en "T" (cat. nos. 11, 59), en médaillon (cat. no. 41) et la composition saturée (cat. nos. 12, 22, 27, 31, 33, 39, 69).

Le motif utilisé peut être un indicateur de tension dans la composition; les figures équestres, par exemple, commandent une organisation en diagonale. Pour les images de saints, Kandinsky a choisi le format en hauteur mais la composition peut être organisée en diagonale^{clxxviii}. **Sancta Francisca** (1911, cat. no. 10) constitue un cas de transition où la figure centrale subit une déviation qui fait osciller la composition vers la diagonale; les détails du fond (rideau, chandelles, auréole), disposés symétriquement, doivent néanmoins s'ajuster au déplacement de la figure centrale; on dirait une intention de symétrie manquée par une exécution insouciant. Le même mouvement, moins prononcé, se produit avec le personnage de l'**Étude pour la Cène** (1910, cat. no. 4).

Un des domaines où Kandinsky est à la recherche d'un style nouveau est celui de la représentation de la figure humaine.

Prenons les cas où Kandinsky s'inspire du style de la peinture paysanne. Dans **Sancta Francisca** (1911, cat. no. 10), la forme et la position des mains, les traits du visage (les grands yeux vus de face, le nez de profil, la bouche minuscule) sont ici l'expression d'une naïveté voulue.

Les mêmes observations sont applicables, mutatis mutandis, au **Saint Vladimir** (1911, cat. no. 11), ainsi qu'aux figures de **La Toussaint I** (1911, cat. no. 13) où l'on retrouve les nez rabattus et les mains maladroites.

Les autres peintures ne reproduisent plus avec fidélité la manière des peintures paysannes; Kandinsky utilise un dessin libre, toujours naïf et peu soigné, mais plus personnel. Le **Saint Georges II** (1911, cat. no. 15) ne ressemble pas du tout à un saint de style paysan. Dans **Saint Gabriel** (1911, cat. no. 21), il ne reste que les grands yeux pour rappeler la peinture paysanne. Quant à la figure de l'ange à la trompette, elle change de configuration à chaque représentation; les plus remarquables apparaissent dans **La Toussaint I** (1911, cat. no. 13), **Ange du Jugement Dernier** (1911, cat. no. 23), la **Résurrection. Grande vision** (1911, cat. no. 22) et dans la **Résurrection** (1911, cat. no. 24).

Nous avons relevé un autre élément générateur de compositions inédites. Il s'agit de la ligne ondulée qui apparaît dans les méandres de la **Peinture sous verre avec soleil** (1910, cat. no. 6). Ici elle forme un motif isolé; mais elle peut s'étendre à l'ensemble de la composition et lui conférer un rythme mouvementé. Dans **Saint Georges I** (1911, cat. no. 14), la sinuosité du dragon se communique à tous les autres éléments et les dynamise. L'**Oiseau imaginaire et panthère noire** (1911, cat. no. 18) présente aussi ce genre de composition. On le retrouve encore dans **Les Cavaliers de L'Apocalypse I** (1911, cat. no. 25) et dans **La Toussaint II** (1911, cat. no. 26). L'ondulation persiste dans certains éléments isolés comme l'éléphant "flottant" de la **Chasse au lion** (1911, cat. no. 20), les personnages dans **Saint Gabriel** (1911, cat. no. 21), dans **Résurrection. Grande vision** (1911, cat. no. 15), dans **Ange du Jugement Dernier** (1911, cat. no. 23) et dans **Résurrection** (1911, cat. no. 24). Kandinsky utilise aussi le relief du verre pour obtenir cet effet, dans **Au cavalier** (1912, cat. no. 29) et **En ramant** (1912, cat. no. 35).

Les compositions des peintures sous verre de Kandinsky se signalent aussi par leur façon nouvelle d'utiliser la bordure. L'artiste semble avoir été intéressé par ce procédé qu'il expérimente dans ses peintures sous verre où la bordure fait partie de la composition. Ainsi le motif du cavalier de **Saint Georges II** (1911, cat. no. 15) est flanqué, du côté gauche, par un ruban à ligne ondulée. Une autre bordure à ligne ondulée coupe le coin du côté droit, en bas de la composition, dans **Résurrection. Grande vision** (1911, cat. no. 22). On la retrouve encore en parallèle au cadre de **La Toussaint II** (1911, cat. no. 26), du côté droit en bas. Un nombre de bordures juxtaposées forment les ailes ocellées de l'ange, dans **Saint Gabriel** (1911, cat. no. 21). D'autres bordures renforcent la structure de la composition dans **Oiseau imaginaire et panthère noire** (1911, cat. no. 18) et dans **Cavalier et femme cueillant des pommes** (1911, cat. no. 19). Avec **Les Cavaliers de l'Apocalypse II** (1914, cat. no. 41), la bordure reprend son rôle traditionnel et encadre les médaillons.

Les moyens picturaux

Dans **Sancta Francisca** (1911, cat. no. 10), la forme est confinée à la ligne; le tracé noir, constituant l'ossature de la composition, renferme presque toutes les taches de couleur. Une ligne claire (blanche ou colorée) remplace les plis des tissus (rideau et robe). Le dessin est gauche et forcé, surtout pour les détails des mains et du visage. Il se libère davantage dans les œuvres qui suivent. La couleur cernée par la ligne se retrouve aussi

dans **La Toussaint I** (1911, cat. no. 13), **Saint Georges I** (1911, cat. no. 14) et **Saint Georges II** (1911, cat. no. 15), mais elle commence cependant à perdre sa fonction de remplissage décoratif; la tache varie en textures et en nuances.

Kandinsky exploite les effets picturaux propres à la technique sous verre. Chez lui, les "défauts" techniques sont volontairement exploités dans le but de mettre en évidence la matière picturale. Il lui arrive de chercher ce genre d'effets aux dépens de l'unité de la composition. Par exemple, le motif de l'ange à la trompette de **La Toussaint I** (1911, cat. no. 13) paraît étranger, par son traitement, aux autres motifs qui l'entourent.

Dans plusieurs peintures sous verre, Kandinsky utilise la couleur indépendamment de la ligne. On la voit se détacher des motifs dans **Peinture sous verre avec soleil** (1911, cat. no. 6). Avec **Résurrection. Grande vision** (1911, cat. no. 22), elle forme déjà un motif autonome. Parfois, il ne reste plus de points communs entre le plan de la couleur et celui de la ligne. On remarque le phénomène surtout dans les œuvres suivantes: **Avec pince-nez** (1912, cat. no. 31), **Le jour du Jugement Dernier** (1912, cat. no. 33), **En ramant** (1912, cat. no. 35), **Peinture sous verre avec tache rouge** (1913, cat. no. 39).

L'utilisation des couleurs métalliques constitue une expérience pleine d'intérêt. Dans **La Toussaint I** (1911, cat. no. 13), l'or et l'argent sont appliqués sur des lavis, ce qui a pour résultat de produire des nuances métalliques colorées. Les motifs de la fleur, de la Madone et les auréoles sont traités de cette façon. Le cadre doré et brillant complète ces effets.

Dans le cas de **Saint Georges II** (1911, cat. no. 15), la couche principale de couleur laisse percer des petits accents argentés qui proviennent de la feuille appliquée sous le verre. Un effet similaire se retrouve dans **Les Cavaliers de L'Apocalypse I** avec une feuille de couleur or qui rend le fond plus éclatant que les motifs (cat. no. 25). Dans **Vache à Moscou** (1912, cat. no. 32), la couleur métallique est utilisée différemment: une feuille d'aluminium enduite de lavis est froissée et collée sous le verre (au centre en haut). **Cavalier à la trompette** (1912, cat. no. 34) contient des morceaux géométriques de papier aluminium scellés entre les couches de lavis coloré. Le fond du cadre est de couleur or-brillant. **En ramant** (1912, cat. no. 35) propose une technique encore plus complexe. Le support en relief présente un motif prononcé de méandres. Ce relief est profond au verso (du côté peint) et léger au recto. La couleur est appliquée en couches superposées de lavis, sans couvrir toute la surface. La couche finale en papier aluminium donne au lavis des reflets métallisés; la feuille métallique est pressée contre le support et emprunte son relief. Le cadre est aussi peint or-brillant, avec des couches de lavis qui laissent transparaître l'or.

Saint Georges III (1911, cat. no. 17) présente, à son tour, une autre expérience technique. Le support est en verre-miroir, le dessin étant gratté à même le tain. Ce procédé rappelle la technique paysanne du dessin à l'acide (voir chap. III-2a) que Kandinsky remplace ici par un sorte de burin. La ligne obtenue de cette façon a été ensuite "remplie" de couleurs, pour qu'elle ne demeure pas une simple égratignure. La couleur est diversifiée à l'intérieur de cette surface. Quant au fond-miroir, uniforme au début, il s'est détérioré

avec le temps, les taches qui y sont apparues complétant la peinture d'une manière que Kandinsky a peut-être prévue.

L'écriture

Kandinsky introduit du texte dans ses peintures sous verre. Très rarement, comme dans **Chasse au lion** (1911, cat. no. 20), l'inscription a pour seul but de préciser le titre de la peinture.

Dans **Sancta Francisca** (1911, cat. no. 10), le nom de la sainte se trouve sur une banderole au bas de la peinture. Ici les majuscules sont enrichies d'éléments décoratifs, ce qui rapproche le graphisme de la peinture. Cette inscription sert à la fois de motif peint, d'étiquette et de cadre. Le nom du saint, dans **Saint Gabriel** (1911, cat. no. 21), est inscrit de façon similaire, mais cette fois sur une étiquette de coin.

Dans **Saint Vladimir** (1911, cat. no. 11), l'écriture avec l'identification du saint est placée de façon à se mêler à la composition. Elle est consciemment employée pour son effet visuel: les lettres cyrilliques (donc peu déchiffrables pour le public occidental) présentent des particularités graphiques qui attirent l'œil. L'effet visuel de l'écriture est encore plus recherché dans **Résurrection** (1911, cat. no. 24), où les lettres cyrilliques sont tellement transformées, en plus d'être disposées à la verticale, que leur entrelacement ne suggère plus qu'une pure arabesque.

Il est évident que, dans ces cas, Kandinsky s'est concentré sur la fonction picturale de l'écriture. On pourrait dire avec Foucault que Kandinsky retourne au texte "les signes et les formes de la vérité"^{clxxix}. Au lieu de marquer les choses, le texte des peintures sous verre finit par se désigner dans sa propre matérialité, noyant le signe sous sa prolifération graphique. Kandinsky traite donc de la même manière la représentation picturale et la représentation écrite, la transparence du signe se perd au profit d'une forme d'autoréférence. Pourtant, chez l'artiste, la transparence et l'autoréférence coexistent, parce que l'écriture est lisible derrière son motif graphique.

Un autre genre de signe calligraphique est la signature de Kandinsky. Les peintures sous verre signées, de la période de Munich, portent un **K** dans un triangle, pendant que celles de la période de Russie ont leur **K** inscrit dans un cercle. Ce monogramme a probablement pour fonction de faire, lui aussi, un motif à la fois décoratif et symbolique, étant donné, d'une part, son aspect de médaillon et, d'autre part, la signification particulière que l'artiste a attachée au triangle et au cercle.

Il serait intéressant aussi d'examiner la façon dont Kandinsky a utilisé le point dans ses peintures sous verre.

En règle générale, il s'en sert pour suggérer une texture de fond avec des éléments répétés (le motif du point est versatile et engendre facilement d'autres éléments). Dans **Sancta Francisca** (1911, cat. no. 10), la chemise et la nappe sont criblées de ces points. Le

point répond à une même intention décorative dans **Saint Georges I** (1911, cat. no. 14), avec le motif du champ et du corps du cheval et, dans **Saint Vladimir** (1911, cat. no. 11), avec le semis de points sur la robe du saint. Dans **Oiseau imaginaire et panthère noire** (1911, cat. no. 18), le point se substitue à la corolle des fleurs, compose le motif répétitif de l'arbre (en alternance avec la ligne) et forme, avec d'autres motifs, le plumage de l'oiseau.

Le point se trouve sous différents déguisements dans presque toutes les peintures sous verre de Kandinsky. Quand il n'est pas dans l'espace de l'image, il apparaît sur le cadre. Il est posé au pinceau (dans les cas que nous venons de citer) ou, moins souvent, à la plume comme dans **Les Cavaliers de L'Apocalypse I** (cat. no. 25); il arrive même à Kandinsky d'utiliser ses mains, comme dans **L'Ange du Jugement Dernier** (1911, cat. no. 23) où les points sur la colline sont ses empreintes digitales.

Le support

Comme nous l'avons déjà mentionné, Kandinsky exploite les effets visuels que le support en verre peut donner à la peinture qui se trouve en dessous. C'est surtout le verre ondulé qui permet de tels effets. Il utilise le verre à relief doux^{clxxx}, le verre aux barres régulières et verticales,^{clxxxii} le verre aux barres irrégulières et horizontales^{clxxxiii}, aussi que le verre à relief accentué.^{clxxxiii} Ce relief du support imprime à la surface peinte un motif de fond répétitif, de même qu'une qualité spéciale de réfraction de la lumière.

Dans les peintures que nous avons examinées à Munich, nous avons constaté que les effets visuels varient selon la forme et la profondeur du relief imprimé au support. La seule peinture qui fait usage du verre laminé à la main est **Vache à Moscou** (1912, cat. no. 32). Ici, le relief très doux, irrégulier, et les petites bulles d'air dans la masse du verre, modifient peu la peinture en dessous; cependant, la surface lustrée spécifique à ce genre de verre lui donne une profondeur inattendue.

2. Les sources dans la peinture paysanne

a. La peinture paysanne sous verre préférée par Kandinsky

Guidée par les préférences de Kandinsky pour un certain style de composition où la ligne prédomine, nous allons examiner quelques centres de production de peinture paysanne sous verre. En Europe, la peinture paysanne sous verre caractérisée par un dessin accentué, a été pratiquée dans le secteur frontalier entre l'Allemagne et la Tchécoslovaquie (la Forêt Bavaroise et la Forêt Bohémienne), en Moravie, en Slovaquie (Tchécoslovaquie) et en Transylvanie (Roumanie).^{clxxxiv}

Comme nous l'avons déjà mentionné, la majorité des peintures collectionnées par Kandinsky provenaient de Raimundsreut (dans la Forêt Bavaroise), suivies en nombre par celles de Buchers et de Sandl (la Forêt Bohémienne) et, enfin, des peintures de Staffelsee (Bavière)^{clxxxv}. Même si Kandinsky a vécu dans cette dernière région riche en peintures paysannes sous verre, il a collectionné peu d'exemplaires de cette production. Quant à la peinture transylvanienne, nous n'avons pas d'indication qu'elle aurait fait partie de la collection. Cependant, comme nous le montrerons plus loin, certains traits stylistiques qu'on retrouve dans la peinture de Kandinsky nous indiquent qu'il l'avait vue quelque part.

Aux considérations générales que nous avons faites au chapitre I-2, nous ajouterons ici une analyse des caractères particuliers des peintures provenant de ces régions.

La Forêt Bavaroise

Deux genres distincts caractérisent la production de cette région: les peintures à fond-miroir et les peintures sur support en verre transparent.

Dans la plupart des cas, les peintures à fond-miroir utilisent des supports destinés à la fabrication des miroirs dont la surface est complètement couverte d'une couche de mercure. Par conséquent, pour permettre à la couleur d'apparaître sous la couche de verre, le fini miroir devait être enlevé à l'acide, à différents endroits; mais, par cette opération, l'acide attaquait aussi le verre, de sorte que les aires destinées à la peinture devenaient mates et translucides. Les images peintes dans les petites espaces dégagées avec l'acide, ainsi que les couleurs appliquées sous ce verre matisé, acquéraient une irisation particulière, spécifique à cette technique. A cela s'ajoutait l'effet du fond-miroir encastrant ces cloisons peintes (cat. nos. 73, 74). A cause de la difficulté de leur réalisation, la composition comprenait peu d'éléments et tirait ses principaux effets de son mode d'exécution.

Les peintures utilisant le verre transparent comme support présentent un dessin complexe, pour compenser la technique moins spectaculaire. Elles présentent deux types: les compositions à médaillon central (circulaire, rectangulaire ou ogival) et les compositions ouvertes, où les éléments sont répartis sur toute la surface.

Dans les compositions à médaillon, les éléments décoratifs prennent une importance supérieure à celle des personnages: des grands motifs floraux entourent ou couronnent de façon symétrique le médaillon (cat. no. 75). La palette, comprenant les couleurs de base, est restreinte et percutante, utilisant le contraste des complémentaires (ex. rouge-vert), ainsi que celui des valeurs (clair-foncé). Dans la majorité des cas, le contraste principal se réalise entre le ton général du médaillon et celui du fond qui l'entoure, de sorte qu'à première vue, la peinture offre un caractère géométrique - un cercle inscrit dans un rectangle; le fond est clair (blanc ou bleu-ciel) avec des motifs plus foncés. La composition asymétrique du médaillon n'est pas assez évidente pour annuler l'impression générale de symétrie.

Dans les compositions libres (sans médaillon), c'est le contraire qui se passe: il y a une subordination des motifs ornementaux aux éléments symboliques. Cependant, les ornements, plutôt abstraits (des lignes ou des formes géométriques), sont utilisés de façon à briser l'ordre et la symétrie de l'ensemble (cat. no. 83). On a recours à un fond sombre (bleu ou noir) sur lequel les éléments se détachent en teintes plus claires.

On constate, dans la peinture sous verre transparent de Raimundsreut, deux approches différentes face à l'usage de la ligne. Il y a un dessin noir et fin, tracé à la plume, qui sert à décrire les personnages en les contournant. On trouve aussi la ligne épaisse, colorée, tracée au pinceau, utilisée sur les autres motifs ou dans les espaces libres des fonds; détachée de sa vocation descriptive, elle a une fonction ambiguë, suggérant ici les plis des habits, créant là un ornement rythmé; cette ligne produit un fort impact visuel que les peintres exploitent habilement.

Staffelsee

Nous parlerons des peintures de Seehausen, d'Oberammergau et de Murnau qui, nous l'avons déjà dit, ont quelque peu intéressé Kandinsky.

Les madones de Seehausen se présentent sous la forme de la Vierge à l'enfant (cat. no. 79). Nous voulons souligner, dans ce type de peinture, l'emplacement du motif principal sur un axe incliné vers la diagonale et, surtout, la position des mains du personnage que nous allons comparer plus loin avec un motif apparenté dans une peinture sous verre de Kandinsky.

A Oberammergau, elles sont représentées sous la forme de la Vierge à l'enfant et de la Mater Dolorosa. Celles du type de la Vierge à l'enfant suivent le modèle de Seehausen, exception faite que cette image est encadrée dans un médaillon entouré de motifs floraux. Les madones du type de la Mater Dolorosa sont caractérisées surtout par une tête à visage expressif, dans une composition avec ou sans médaillon. (cat. no. 78) Ces effigies sont peintes, en règle générale, en tons foncés sur un fond bleu. Quelquefois la peinture sous verre de Staffelsee, et surtout celle d'Oberammergau, présentent des cadres peints avec une décoration florale.

De toute la peinture de Murnau, ce sont les compositions à médaillon, avec des motifs de coin (cat. no. 70-IIa), qui, à notre avis, ont inspiré Kandinsky. Contrairement aux autres peintures à médaillon central de Staffelsee, ce motif est ici ovale et agrandi, pendant que les motifs des coins sont parfois eux-mêmes de petits médaillons.

Un autre aspect qui nous intéresse dans la peinture de Staffelsee est la façon dont l'écriture a été utilisée. Il s'agit partout d'une calligraphie soignée, occupant des espaces réservés en bas de l'image. Certaines peintures utilisent une banderole à fond clair,

nettement séparée de la composition par une ligne noire et portant le titre ou la description abrégée de la scène illustrée (cat. no. 81).

La Forêt Bohémienne

Buchers et Sandl, les centres qui nous intéressent dans cette région, se sont développés dans une sorte de symbiose, d'où leur style commun. Parmi les thèmes préférés de ces centres, on trouve ceux qui illustrent la vie de la Vierge Marie. Les peintures du type de la Vierge à l'enfant suivent la même configuration que celles de Seehausen en ce qui a trait à la composition en diagonale et à la posture des personnages. Les Vierges de Sandl, cependant, sont placées dans un cadre plus riche d'éléments; il y a la draperie qui couronne la partie supérieure de la composition, le motif des nuages, celui des étoiles et les éléments décoratifs des vêtements. Dans les peintures les plus vieilles, les éléments décoratifs sont rares et discrets (cat. no. 85). Les couleurs sont saturées: le noir (pour le ciel de nuit), le vert foncé juxtaposé au vermillon, l'or sur les grandes surfaces (cat. no. 84). Les lignes épaisses de la peinture plus ancienne sont tracées au pinceau. Elles sont utilisées pour marquer des contours ou pour suggérer des volumes. Ces lignes sont de différentes couleurs, en accord avec la tonalité locale du motif qu'elles soulignent.

Le style de cette peinture suit un permanent processus de transformation dans le temps à cause des influences venues de l'ouest. Au fur et à mesure que la production évolue, les éléments floraux se multiplient et s'imposent par leurs dimensions et leur intensité chromatique (cat. no. 87). Les peintures plus récentes utilisent la ligne soignée inspirée par la peinture de Staffelsee, tracée à la plume ou au pinceau fin, le plus fréquemment noire et d'épaisseur constante.

Transylvanie

La peinture sous verre des icônes de la Transylvanie présente des traits spécifiques dus aux conditions particulières dans lesquelles cet art a évolué. Le centre le plus ancien de la région, Nicula, se distingue par une liberté surprenante dans la composition des peintures. Cela vient du fait que la majorité des peintres dessinaient la composition de mémoire, sans utiliser le modèle en papier, et introduisaient spontanément de nouveaux éléments pendant le travail.^{clxxxvi} Comme nous l'avons mentionné auparavant, le verre était précoupé dans la verrerie, de sorte que souvent les dimensions des modèles en papier ne lui correspondaient pas et, par conséquent, les peintres devaient s'adapter aux données du support; ils choisissaient soit de faire un dessin libre et approximatif, soit de copier le modèle au risque d'en éliminer ou d'en rajouter une partie. C'est probablement là la cause des coupures fréquentes qui s'opèrent, que ce soit au niveau d'une bordure (cat. no. 97), d'un animal (cat. no. 94), d'un personnage (cat. no. 93) ou d'un thème (cat. no. 89).

On dirait que les impératifs techniques sont, plus qu'ailleurs, à la base du style de ces peintures. Afin de raccourcir au maximum le temps d'exécution, les peintres ont procédé

avec une extrême économie de moyens.^{clxxxvii} Cela aboutit à une grande simplicité de la forme.^{clxxxviii} La palette est restreinte, les couleurs sont posées directement, en grandes taches, sans être mélangées les unes aux autres.^{clxxxix} Les compositions sont mouvementées et animées par un dessin très libre. La ligne forme la trame de la composition. Elle circonscrit les motifs jusqu'aux plus petits détails et domine l'image de façon à ce qu'il ne reste à la couleur qu'une fonction de remplissage. La rapidité du travail fait que les aires colorées dépassent les frontières marquées par les lignes. Il en résulte un décalage entre le contour du motif et la couleur qui lui est destinée. L'aspect maladroit résulte, lui aussi, d'une simplification maximale des formes.^{cxc} Le coloris de Nicula est estompé (cat. no. 88) par rapport aux peintures des autres centres roumains (cat. no. 96), car une la terre locale, foncée, est mélangée aux couleurs.

En Transylvanie, on a des façons d'utiliser les feuilles métalliques qui confèrent leur particularité à certains centres; ces feuilles d'aluminium ou d'étain n'adhèrent pas au support, elles y sont moulées; le dessin est réduit à sa plus simple expression pour laisser toute la place à la brillance du métal.^{cxcii}

Un trait propre à la peinture sous verre transylvanienne est la façon dont l'écriture y est utilisée. Les inscriptions font partie de la composition même, et sont plutôt traitées comme des images cryptographiques (cat. no. 93). Cela résulte du fait que les lettres apparaissent soigneusement dessinées, pendant que le texte est rendu parfois presque indéchiffrable par les fautes d'orthographe.^{cxciii}

Les cadres en bois sont peu décorés. C'est probablement pourquoi les artistes ont peint des faux cadres (cat. nos. 97, 99). Une fois ce seuil franchi, le cadre peint s'insère librement dans l'espace pictural, sous une forme plus ou moins fragmentée. Un des rôles du faux cadre chez les Transylvaniens est de doubler l'espace de la peinture par l'insertion d'un "tableau dans le tableau", d'une manière inédite (cat. no. 93). A la différence des compositions à médaillon de la peinture bavaroise, le tableau inscrit répète le format du tableau circonscrit et, en même temps, le premier reste ouvert; dans plusieurs cas, le motif principal semble avoir été expulsé du petit tableau (le nom du personnage cependant y demeure), pour grandir dans l'espace intermédiaire qui, à son tour, est trop petit pour le contenir en entier (le motif principal est coupé par le vrai cadre). C'est comme si le verre en dessus agissait en lentille grossissante sur le sujet. Ce qui constitue la nouveauté de ce procédé, c'est la suggestion de profondeur qui résulte uniquement du jeu entre les différentes grandeurs des motifs, sans le concours de la ligne et de la couleur. Cela implique la communication en profondeur entre les plans décoratifs du tableau, de même qu'entre le tableau et l'espace extérieur.

Il est peu important d'établir si les peintres paysans ont découvert ces moyens consciemment ou inconsciemment, par nécessité ou par hasard. Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont ces procédés ont été compris et utilisés par un artiste "conscient".

b. Comparaison entre la peinture sous verre de Kandinsky et la peinture paysanne sous verre

Nous nous proposons ici de montrer de quelle façon le peintre s'est lancé dans cette technique à partir d'une forte base d'inspiration paysanne dont il s'est ensuite éloigné pour élaborer son style propre.

A notre avis, le premier essai de Kandinsky évoquant la technique traditionnelle de la peinture sous verre apparaît dans l'**Étude pour la Cène** (1910, cat. no. 4)^{cxci}. Le style de cette œuvre renvoie à la peinture paysanne de la Forêt Bavaroise (cat. no. 77) par la composition centrée et la façon d'utiliser la ligne. Tracée au pinceau, cette ligne imprécise se dissout et se transforme en tache comme dans une aquarelle. Ce genre d'effet se rencontre rarement dans la peinture paysanne sous verre où il résulte d'habitude d'une faute technique; il se produit lorsque la couleur se mêle à la ligne à cause d'un manque de maîtrise de l'exécutant. On peut comprendre pourquoi cette maladresse a tenté Kandinsky. C'est, d'ailleurs, une attitude typique de l'avant-garde de "reproduire" un style primitif d'une manière plus poussée que les primitifs eux-mêmes.

Dans **Peinture sous verre avec soleil** (1910, cat. no. 6), le thème ne renvoie pas à la peinture paysanne, mais, la composition centrée, le motif de l'église sur la colline et la ligne très marquée sont inspirés par l'imagerie religieuse est-européenne. Kandinsky a choisi pour cette peinture un support en verre ondulé, à relief léger, comme celui employé par les peintres paysans (il va dorénavant adopter ce type de verre ondulé pour plusieurs de ses œuvres). Les couleurs disposées en couches superposées contiennent aussi des pigments métalliques (voir la description détaillée dans le catalogue). La couleur, qui sert parfois à définir les motifs, a tendance à se déplacer par rapport à la ligne, formant des taches autonomes. Cela rappelle certaines peintures transylvaniennes où, comme nous l'avons déjà expliqué, la rapidité de l'exécution fait que les taches de couleur dépassent le tracé des contours (cat. no. 89). Le cadre est peint avec des motifs décoratifs, tout comme celui de la peinture paysanne de Staffelsee (cat. nos. 70-IIa, 70-IIe).

Sancta Francisca (1911, cat. no. 10) constitue une combinaison de formes et de motifs rappelant à la fois les peintures paysannes de la Bavière et de la Transylvanie. Kandinsky y combine des fragments iconographiques orthodoxes de la Mater Dolorosa avec des éléments de l'iconographie catholique représentant la Vierge. Il est évident que, pour cette peinture, Kandinsky n'a pas utilisé un modèle précis de la peinture paysanne, mais qu'il s'est fié à sa mémoire pour en faire jaillir des motifs suggestifs. La composition est du type de la Mater Dolorosa transylvanienne (cat. nos. 91, 92); la figure coupée au torse est inclinée vers la diagonale, dans un cadre délimité par des rideaux, et contrebalancée par un motif de chandelier (qui se substitue ici au motif du crucifix plus familier à la peinture paysanne). Les traits du visage renvoient, eux aussi, à la formule paysanne de la Transylvanie: les grands yeux vus de face, le nez de profil qui surmonte une bouche

minuscule. Ce qui rappelle l'iconographie de la Vierge à l'enfant de la Forêt Bavaroise est la position des mains du personnage (cat. no. 79). La forme de l'auréole, par contre, nous renvoie à celle du type de la Vierge du bon conseil (cat. no. 80) bavaroise. La pèlerine est du type de la Mater Dolorosa, très répandue en Europe dans toute la peinture paysanne consacrée à ce thème. Par la façon d'utiliser la ligne, cette peinture présente un dessin délibérément naïf, comme si l'artiste s'était forcé à reproduire un style impropre. La ligne est tracée au pinceau; elle est épaisse et noire en tant que contour, ou claire quand elle souligne le volume (les plis). C'est le même usage de la ligne que dans la peinture sous verre de Nicula (cat. no. 89).

Le Saint Vladimir (cat. no. 11) nous est montré présidant la cérémonie du baptême des païens dans le Dnieper, ce qui rappelle l'icône russe peinte sur bois plutôt que la peinture paysanne sous verre. Selon Röthel,^{cxci} il s'agit ici d'une combinaison d'éléments inspirés de l'icône et de la peinture votive occidentale, auxquelles s'ajoute une allusion aux propres traits de Kandinsky. L'icône russe est évidemment une source d'inspiration pour cette peinture mais, en ce qui concerne la peinture votive (cat. nos. 70-Ip, 71), nous n'avons pas trouvé, au cours de nos recherches, d'éléments semblables à ceux utilisés par l'artiste. En revanche, nous avons repéré un type de composition beaucoup plus proche de celui de Kandinsky, dans la peinture sous verre de Transylvanie (cat. no. 99): un saint agrandi, pratiquant un rituel dans un paysage parsemé d'églises et en présence de personnages minuscules.

Dans **La Toussaint I** (1911, cat. no. 12), la figure de Vladimir, petite par rapport aux autres, est utilisée dans un contexte différent de celui fixé par la tradition de la peinture religieuse. Cependant, plusieurs éléments rappellent ici la peinture paysanne. La Vierge Marie répond à deux prototypes, la Vierge de la Nativité (en bas) et la Mater Dolorosa (à droite), les deux présents dans l'iconographie transylvanienne. Il y a aussi le motif de la grande fleur de tournesol ou la fleur-arbre, inspiré vraisemblablement de la peinture transylvanienne^{cxv} (cat. no. 96).

Le Saint Georges des peintures sous verre de Kandinsky rappelle l'iconographie traditionnelle: il est à cheval, armé d'une lance qui pointe le dragon. On le retrouve sous cette forme dans toute la peinture paysanne européenne: à Raimundsreut (cat. no. 75), à Sandl (cat. no. 76), à Nicula (cat. no. 96), pour ne nommer que trois centres. Il serait difficile de repérer une source particulière si le peintre ne l'avait pas indiquée par la composition et par certains détails. On remarque que l'image du cavalier est comprimée par le cadre de la représentation et que l'espace autour de lui est complètement rempli de motifs décoratifs et figuratifs. Le dragon fragmenté (cat. nos. 14, 15) se perd dans cette agglomération ou bien il est presque entièrement expulsé de l'image (cat. no. 17). La composition n'est pas hiérarchisée; les motifs du fond, en effet, acquièrent la même importance que le motif principal.

On retrouve une pareille composition dans la peinture paysanne de Nicula (cat. no. 94) qui a beaucoup d'affinités avec **Saint Georges I** (1911, cat. no. 14). Nous avons pu comparer la façon de suggérer le volume (le relief du terrain) et la manière d'utiliser le réseau de lignes dans une autre peinture transylvanienne (cat. no. 95) avec la forme choisie par Kandinsky pour le dragon.

Il existe un détail, dans **Saint Georges II** (1911, cat. no. 15), qui nous renvoie une fois de plus à une source de la peinture transylvanienne: il s'agit du bébé en bas, à droite. On trouve une référence à ce motif dans une étude de Ion A. Popescu, qui atteste de la présence d'un enfant^{cxvii} accompagnant Saint Georges dans la peinture paysanne de Nicula.^{cxvii}

La Toussaint II (1911, cat. no. 26) est une composition très complexe, constituée d'un mélange de motifs provenant en partie de l'iconographie de la peinture sous verre paysanne: Saint Elie, Saint Martin, l'ange à la trompette, l'église sur la colline. Dans la représentation de Saint Elie, on reconnaît le char aux chevaux ailés, en ascension, qu'on retrouve dans l'iconographie transylvanienne (cat. no. 97). On doit noter aussi la présence d'un personnage aux bras levés, en bas à droite et qui correspond à l'apprenti de Saint Elie^{cxviii} dans les icônes roumaines (cat. no. 97). Kandinsky, toutefois, transforme certains éléments et en rajoute de nouveaux. Par exemple, Saint Elie conduit une troïka russe à la place du char aux chevaux ailés. Ce qui renvoie encore plus précisément à une source de l'iconographie est-européenne, c'est la composition en deux registres, avec une distinction claire entre la zone céleste et la zone terrestre. Par contre, la figure de Saint Martin s'inspire probablement de la peinture paysanne bavaroise, dont une des peintures sous verre est reproduite dans l'**Almanach du Cavalier bleu**. Les autres motifs, cependant, ne renvoient plus aussi clairement à des sources reconnaissables.

Nous avons remarqué, dans la peinture sous verre de Kandinsky, les compositions mouvementées créées par l'utilisation de motifs à ligne ondulée. Plusieurs figures à corps serpentiforme qui apparaissent dans les peintures de Kandinsky, surtout dans le thème de la Résurrection (cat. nos. 22, 24), se rapprochent des personnages agenouillés de la peinture sous verre de Transylvanie (cat. no. 98). Kandinsky se sert de la ligne légèrement ondulée pour simplifier certains détails anatomiques à la façon des paysans; par exemple, les jambes de certains personnages (cat. nos. 32, 34) prennent une forme comparable à celles de Jésus des peintures de Nicula (cat. nos. 90, 91).

Kandinsky adapte, tout autant que les peintres paysans, les moyens picturaux aux particularités du support et de l'exécution.

En ce qui concerne le format, à l'instar de la peinture paysanne transylvanienne,^{cxix} Kandinsky ajuste la mise en page au caractère du thème. Plus de la moitié^{cc} des peintures sous verre existantes de Kandinsky sont composées dans un rectangle en hauteur. Ces sont les œuvres aux thèmes héroïques qui sous-entendent une idée d'ascension: les cavaliers, la résurrection, les anges à la trompette, etc. Les scènes dramatiques et nostalgiques sont composées en largeur et supposent une latéralisation des contrastes (cat. nos. 27, 58, 66).

Kandinsky fait une seule composition en médaillon pour **Les Cavaliers de l'Apocalypse II** (1914, cat. no. 41). Le médaillon est un motif fréquent dans les peintures paysannes bavaroises. Le type de composition retenu ici par Kandinsky rappelle certaines peintures paysannes de Murnau (Staffelsee), avec un médaillon ovale, entouré d'une bordure et de motifs de coin (cat. no. 70-IIe).

En ce qui concerne la bordure, Kandinsky commence par peindre les cadres de ses peintures sous verre. Il sépare les coupes en relief des cadres par des bandes colorées, intercalant des motifs abstraits en plusieurs couleurs (des taches, des points et des lignes - cat. no. 25). Même sous leur forme simplifiée, ces ornements rappellent la décoration florale des cadres des peintures sous verre de Staffelsee, notamment celles d'Oberammergau (cat. no. 78).

Kandinsky fait participer la bordure à la composition. Le personnage de **Saint Georges II** (1911, cat. no. 15) est flanqué du côté gauche par une sorte de ruban ondulé qui évoque le procédé d'encadrement de certaines figures de la peinture paysanne de Raimundsreut (cat. no. 73). Dans cette dernière, ce genre de bordure est aussi utilisé pour séparer l'image peinte du registre décoratif en bas. C'est là, probablement, la source de la ligne ondulée qui coupe le coin inférieur droit de **Résurrection. Grande vision** (1911, cat. no. 22), ou de la bordure parallèle au cadre, toujours du côté droit, au bas de **La Toussaint II** (1911, cat. no. 26). Dans **Les Cavaliers de l'Apocalypse II** (1914, cat. no. 41), Kandinsky utilise une bordure à points et à ligne ondulée, encadrant les médaillons, à la manière de la peinture paysanne de la Forêt-Noire (cat. no. 82).

Comme dans la peinture transylvanienne, Kandinsky se sert d'une sorte de faux cadre pour créer une nouvelle perspective par l'insertion d'un "tableau dans le tableau". Nous avons expliqué plus haut comment, dans la peinture transylvanienne, le tableau inscrit s'ouvre pour que le sujet soit propulsé dans l'espace intermédiaire. Ce procédé est réinterprété par Kandinsky dans sa peinture sous verre **La Toussaint I** (1911, cat. no. 13), avec la bordure formée de deux motifs enchaînés (la tige de la fleur et le personnage) qui sectionne la composition en profondeur.

C'est probablement cet exercice qui a aidé Kandinsky à faire la distinction entre "la surface matérielle" et "la surface idéale" dans la variante de 1912 de **Du spirituel dans l'art**:

"...there are other means of both retaining the material surface and constituting an ideal surface, not only fixing the latter as a flat plane, but also exploiting it as a three-dimensional space. The very thinness or thickness of a line, the positioning of the form upon the surface, and the superimposition of one form upon another provide sufficient examples of the linear extension of space."^{cci}

A l'instar des différents modèles de la peinture paysanne, Kandinsky introduit l'écriture dans ses peintures sous verre. **Sancta Francisca** (1911, cat. no. 10) présente une inscription placée sur un bandeau en bas de la composition et ornée par des lignes ondulées qui rappellent celles de la peinture paysanne de la Forêt Bavaroise (cat. no. 81). Dans **Saint Vladimir** (1911, cat. no. 11), les lettres sont placées de façon à s'intégrer à la composition en tant qu'éléments picturaux: le nom du saint y est morcelé, pour s'ajuster à l'espace qui lui est destiné. Ce procédé évoque, de nouveau, la peinture transylvanienne, la seule peinture sous verre à utiliser de cette façon l'écriture (cat. no. 93). Dans **Saint Gabriel** (1911, cat. no. 21), le nom du saint est inscrit par Kandinsky dans une cartouche; dans la peinture paysanne de Transylvanie (cat. no. 92), on retrouve une formule presque identique pour placer une inscription. **Résurrection** (1911, cat. no. 24) transforme les lettres cyrilliques de manière à suggérer une bordure; cela rappelle le motif de la corde torsadée, fréquemment utilisé dans la peinture sous verre de Transylvanie (cat. no. 88).

Le monogramme, par lequel Kandinsky remplace sa signature, a probablement une fonction symbolique qui ne sera pas analysée ici. Dans les peintures de la période de Munich, nous avons déjà indiqué que l'artiste signe ses œuvres avec un **K** dans un triangle; les peintures faites en Russie sont signées avec le **K** inscrit dans un cercle. A part les significations que Kandinsky a attribuées, dans ses théories, aux figures géométriques, nous avons associé ce motif avec la peinture paysanne. Dans les œuvres représentant la Sainte Trinité, on inscrit la figure du Père dans un triangle et celle du Fils dans un cercle. On retrouve cette iconographie, en Europe, de Raimundsreut (cat. no. 83) à Sandl (cat. no. 87) et jusqu'en Transylvanie (cat. no. 92).

Dans la plupart de ses peintures sous verre, Kandinsky utilise le point pour créer une texture. Comme dans toute peinture paysanne, chez Kandinsky le point répond à une intention décorative. Il peut se substituer ou s'intégrer à d'autres figures et composer un motif répétitif, en alternance avec la ligne. Il se présente comme un jeu d'éléments de différentes grandeurs, à partir de petits points tracés à la plume jusqu'aux points-pastilles posés avec les doigts. Sous ses différentes formes, le point se retrouve dans presque toutes les peintures sous verre de Kandinsky, où il orne tantôt les éléments de la composition, tantôt le cadre.

Quant à la répétition des motifs, elle aussi se fait avec une fréquence comparable à celle de la peinture sous verre paysanne. Nous avons vu que ce procédé caractérise, de façon générale, toute la peinture paysanne sous verre de l'Europe. Mais, à la différence de cette dernière (qui répète un motif dans une même composition autant que dans des compositions différentes), Kandinsky ne reprend les siens qu'en les déplaçant de contexte.

Nous avons expliqué, auparavant, comment Kandinsky tire des effets particuliers de l'usage de pigments ou de feuilles métalliques, comme dans le tableau **En ramant** (1912,

cat. no. 35). Les couleurs aux pigments métalliques se retrouvent dans toute la peinture paysanne sous verre de l'Europe, tandis que l'utilisation de la feuille métallique sur une grande surface à l'endos du verre est pratiquée seulement à l'est. En cela Kandinsky se rapproche, à nouveau, de la peinture paysanne transylvanienne. Ici, tout comme chez Kandinsky, cette feuille n'adhère pas au support; elle y est moulée. Le dessin simplifié laisse toute la place à la brillance du métal.

Un procédé, auquel Kandinsky a eu recours une seule fois, rappelle une technique utilisée par les anciens ateliers des villes de l'Europe de l'ouest. Selon ce procédé, les couches métalliques sont posées directement sous le verre, le dessin étant gratté dans ces couches et mis en évidence par l'application d'un fond contrastant à l'endos.^{ccii} On trouve aussi le procédé contraire (une couche de laque grattée, sous-tendue par une couche métallique); mais, dans chaque cas, il s'agit d'une "technique du négatif". Dans **Saint Georges III** (1911, cat. no. 17), Kandinsky a modifié cette technique à sa façon, en ce sens que son dessin est gratté dans la couche-miroir et "rempli" par une couche de couleur.

Le peintre n'a pas beaucoup insisté sur ces références; après les expériences d'emprunts directs de 1910 et 1911, il a vite amorcé sa propre réinterprétation des motifs. Ses peintures sous verre de 1912 ne rappellent presque plus le style paysan. Ce qu'il conserve ce sont les éléments formels qu'il a découverts en utilisant la technique: nous avons déjà parlé de la ligne marquée, des effets métalliques, de l'indépendance des moyens picturaux, de la stratification de la couleur, etc.. Dans le domaine de la composition, vers la fin de la période de Munich Kandinsky semble préférer l'espace saturé (cat. nos. 27, 31, 33, 36, 39) plutôt que l'organisation centrée des éléments. Il va réutiliser ces procédés dans ses toiles; on en retrouvera des traces jusqu'à la fin de sa carrière.

c. La correspondance de la peinture sous verre de Kandinsky avec les œuvres sur toile

En comparant le style des peintures sous verre avec celui des peintures sur toile de Kandinsky, on peut dire, en général, que les premières restent plus proches de leur source d'inspiration, c'est-à-dire de la peinture paysanne religieuse. Quant aux œuvres qui s'éloignent de la source paysanne, l'élément figuratif est toujours plus marqué dans les peintures sous verre que dans les toiles.

A ce que nous avons déjà trouvé dans la littérature, nous nous proposons ici d'ajouter brièvement quelques exemples qui illustrent le passage de Kandinsky d'une technique à l'autre et les suggestions qu'il en a tirées.

Certains procédés techniques et certains traits stylistiques des tableaux de Kandinsky annoncent sa démarche dans la peinture sous verre. Ainsi les improvisations de 1909 utilisent déjà le contour foncé des motifs. Dans les compositions et les improvisations de 1910 (des peintures à l'huile sur toile), se développent les taches de couleurs décoratives et cloisonnées. Un des meilleurs exemples est la **Composition II** (1910);^{cciii} une esquisse préparatoire pour ce tableau (cat. no. 2) ressemble à une peinture sous verre, vue au verso avant que la dernière couche de couleur ne soit posée; mais, ce qui nous étonne le plus, c'est que Kandinsky a choisi, pour **Fragment de Composition II** (1910), de décorer le cadre comme dans la peinture paysanne sous verre.

La peinture sous verre de Kandinsky apparaît ainsi sur un terrain presque préparé d'avance. Elle apporte, pourtant, des nouveaux éléments qui renvoient surtout à l'iconographie religieuse.

La **Peinture sous verre avec soleil** (1910, cat. no. 4) introduit quelques motifs qui réapparaîtront dans ses œuvres tout au long de sa carrière. Parmi les motifs figuratifs importants, nous mentionnons l'église sur la colline, le couple et les vieillards. Le plus important des motifs non figuratifs est celui de la ligne serpentine. Kandinsky reprend le thème de cette peinture sous verre dans les peintures sur toile comme **Improvisation 21a** (1911, cat. no. 7), **Composition IV** (1911, cat. no. 8), **Petites Joies** (1913, cat. no. 9) et **Regards sur le passé** (1924).

Un autre thème, La Toussaint, est employé par Kandinsky dans la peinture sous verre, avant qu'il ne soit abordé dans sa peinture sur toile.^{cciv} La composition de **La Toussaint I** (1911, cat. no. 12) est reprise, durant la même année et sous le même titre, dans deux peintures sur toile: **La Toussaint I** (1911, cat. no. 13) et **La Toussaint II** (1911). Nous avons déjà expliqué la stratégie utilisée par Kandinsky dans sa peinture sous verre **La Toussaint I** (1911, cat. no. 12), avec la bordure noire qui renferme une partie de la composition. Il continue à l'expérimenter dans les peintures sur toile inspirées par cette dernière et dans ses toiles intitulées "à la bordure"; **Peinture à la bordure blanche** (1913) va prélever, en même temps, certains motifs de la peinture sous verre **La Toussaint II** (1911, cat. no. 26), comme celui de la troïka.^{ccv}

La composition de la peinture sous verre **Saint Georges I** (1911, cat. no. 14) se retrouve dans la toile **Saint Georges II** (1911); La composition de l'**Ange du Jugement Dernier**

(1911, cat. no. 23) se retrouve dans une peinture sur toile de la même année, portant le même titre. La peinture sous verre **Déluge** (1911, cat. no. 27) a servi, comme Kandinsky l'a lui-même avoué, à la réalisation de la peinture sur toile **Composition VI** (cat. no. 28). Le motif principal de la peinture sous verre **En ramant** (1912, cat. no. 35) se trouve aussi dans une peinture sur toile de la même année, **Improvisation 26** (1912). Il en va de même pour la version sous verre de la **Dame à Moscou** (1912, cat. no. 37), qui précède la version sur toile (1912, cat. no. 38).

On peut rencontrer aussi le phénomène inverse, même si quelquefois il est mis en doute par les évidences. Selon les auteurs du catalogue raisonné, la peinture sous verre **Au**

cavalier (1912, cat. no. 29) prendrait son thème et sa composition de la peinture sur toile **Improvisation 12** (1910, cat. no. 30). Mais, comme nous l'avons montré au chapitre II-1, la peinture sous verre ne présente pas la composition inversée par rapport à la toile qui l'aurait inspirée, ce qui pourrait nous suggérer de placer cette dernière chronologiquement avant la toile qui s'y réfère.

Cependant, le thème et la composition de la peinture sous verre **Résurrection** (1911, cat. no. 24) sont probablement inspirés d'une toile, **Le Jugement dernier** (1910), qui les précède de peu. De même, les deux dernières peintures sous triplex,^{ccvi} **Formes en tension** (1936, cat. no. 68) et **Stabilité** (1936, cat. no. 69), réutilisent les éléments déjà existant dans les toiles de Kandinsky de la même période.

A titre informatif, nous rappelons que nombre d'œuvres sur papier de Kandinsky contiennent des motifs qu'on retrouve dans ses peintures sous verre. Il y en a qui les précèdent, comme **Crépuscule** (1901, cat. no. 1), les esquisses préparatoires ou les xylographies qui lui ont servi de modèle. D'autres s'en inspirent, comme la couverture de **l'Almanach du Cavalier bleu** (cat. no. 16) qui prend son modèle dans la peinture sous verre **Saint Georges II** (1911, cat. no. 15); ou, enfin, la couverture de l'essai **Du spirituel dans l'art** qui utilise le motif de la partie supérieure de la peinture sous verre **Résurrection. Grande vision** (1911, cat. no. 22).

Dans les chapitres antérieurs, nous avons suggéré que les moyens techniques utilisés dans la peinture paysanne sous verre déterminent en grande partie la spécificité de son style. Ici, nous allons analyser en détail ces procédés pour en faire ressortir les possibilités intrinsèques et la capacité de produire certains effets que l'on pourrait traduire, dans le vocabulaire de Kandinsky, par des "sonorités" susceptibles de faire vibrer le spectateur.

Même si les moyens techniques dont nous parlons sont applicables à toute peinture sous verre, nos références vont porter sur la peinture paysanne car, à notre avis, c'est cette peinture qui a servi de source d'inspiration à Kandinsky.

Commençons par les étapes de l'exécution de la peinture sous verre. Nous rappelons que cette technique de peinture "en miroir" exige d'abord un travail précis du dessin qui distribue l'ensemble de la composition; les éléments graphiques sont aussi utilisés pour suggérer le volume et les accents de lumière. C'est seulement après avoir dessiné toutes les lignes qu'on peut poser la couleur dont la première couche fait disparaître les contours au verso de la peinture. Pour éviter d'effacer les lignes, la technique exige l'application de la couleur à coups secs du pinceau ou à "pinceau écrasé", c'est-à-dire par un mouvement perpendiculaire au support.

Pour le peintre, la nouvelle image est donc composée uniquement de taches colorées; à la dernière couche, le verso apparaît monochrome, tandis que la représentation se précise au recto dans tous ses détails.

Au fur et à mesure que le travail progresse, le peintre a sous les yeux une image qui s'éloigne de plus en plus de ce qui apparaît à l'endroit de la peinture. La première étape seule présentait un réseau de lignes visibles des deux cotés du verre. Pour suivre l'évolution de la peinture, l'artiste est obligé de tourner souvent le support en verre; ainsi, pour lui, la couche de peinture est comme une feuille lisible sur les deux cotés. Il travaille donc sur une image double, qui fait appel à son acuité visuelle mais aussi à sa mémoire et à sa capacité d'anticipation. Une telle technique impose une simplification de la forme par l'élimination des éléments d'importance secondaire.

Dans la peinture sous verre, une technique mal maîtrisée produit des erreurs que l'on ne peut pas cacher ou corriger. Des fautes initiales d'exécution donnent des taches de couleur qui dépassent le cadre désigné par la ligne ou qui interfèrent avec les taches voisines; cela s'ajoute à la stratification des couches de couleur qui donne aux éléments un aspect flottant et indépendant dans l'espace pictural. Et, comme dans tout travail fait à la main, ce genre d'erreurs est inévitable, les petites maladresses techniques de la peinture sous verre ont fini par devenir parti intégrant de leur style.

Toutes les particularités de la matière picturale sont facilement déchiffrables dans une peinture sous verre: couleur diluée ou couleur saturée, couche d'encre ou couche à l'huile ou à la tempera, pigment métallique ou feuille métallique, etc. Une peinture paysanne peut s'avérer d'une très grande complexité technique, l'artisan ignorant parfois l'incompatibilité des matériaux.

Le temps accentue à sa façon l'étrange fragmentation des peintures sous verre: par exemple, une ligne tracée à l'encre de Chine peut entraîner l'écaillage de la couche d'huile ou de tempera qui la scelle. Ainsi, plus une peinture est ancienne, plus le processus de détérioration de la matière picturale lui ajoute des nouveaux "effets" (cat. nos. 17, 73, 90).

Dans certaines régions isolées, par exemple à Nicula, la peinture sous verre traditionnelle a recours à ce qu'on appelle "la couleur locale". Ces couleurs, préparées sur place, sont harmonisées par l'utilisation d'une base commune (une terre typique de la région), d'un gris naturel, qui se mêle à tous les pigments ajoutés, d'où leurs nuances très particulières et leur palette restreinte (cat. no. 88). Les ateliers paysans plus proches de la ville, font plutôt appel aux couleurs du marché et produisent des peintures aux teintes vives et contrastantes, sans les mélanger, d'où le manque de gradation tonale (cat. nos. 84-87).

Des effets intéressants découlent de l'imitation de la technique de type verrier, par l'application, sous verre, de feuilles métalliques rappelant le fond-miroir, ou par des égratignures dans la couche de peinture, imitant le verre taillé. Ce dernier procédé a aussi pour but de faire apparaître la couche en dessous (qu'elle soit une autre couche de

peinture, une couche métallique ou en papier). La stratification des couches superposées de peinture est facilement saisissable, à l'œil nu, à travers le support de verre de sorte que l'on peut aisément en reconstituer l'ordre d'application.

A partir des imitations du verre-miroir, se développe une technique de faux-collage, par l'application de la feuille métallique qui n'est pas fixée au support. Cette feuille, que l'on aperçoit dans la transparence du verre, peut demeurer en suspens derrière les lignes et les taches de peinture. La peinture y gagne en profondeur, grâce d'une part à la réfraction du verre et, d'autre part, au faux-miroir de la feuille métallique.

De cette manière, l'effet visuel varie entre les aires rapprochées-opaques-planes de peinture et celles éloignées-translucides-profondes de la feuille métallique; la planéité est ainsi rompue et la peinture s'étale sur des registres superposés, distincts et distancés. C'est une sorte de trompe-l'œil dont l'organisation inédite se substitue à la perspective classique.

Un autre phénomène qui relève de cette technique se traduit par une forme particulière de filtration de la couleur que nous avons décrit, avec Overy, au chapitre II-2b. Par la superposition des couches, les teintes diluées (les couleurs-film) laissent transparaître les couches opaques (les couleurs-surface) sans que les couleurs soit mélangées (chaque couche doit être séchée avant d'appliquer la suivante). Il en résulte une surface "vibrée" où les couleurs des différentes couches se transpercent et s'estompent (cat. nos. 88-98).

En plus de mettre en évidence la stratification matérielle, cette technique permet d'exploiter certaines particularités de la ligne qui peut être grattée dans une couche de peinture humide ou sèche, avec un objet pointu. Une égratignure dans la couche humide donne une ligne aux bords accentués, formée par le pigment que l'on a repoussé vers l'extérieur. D'une égratignure dans la couche sèche résulte une ligne aux bords cassés par le fendillement de la peinture. Un grattage brutal dans la couche sèche peut faire s'enlever la peinture sur une surface plus large que désirée; c'est ainsi qu'une ligne peut se transformer en surface.

En ce qui concerne le support, nous avons montré que son apparence dépend de la technique utilisée dans la verrerie qui le produit. Ainsi, le verre fait par lamination manuelle est plus lustré, irrégulièrement ondulé et présente des bulles d'air scellées dans la masse. Un telle matière couvrant une couche de peinture a d'abord le rôle d'un vernis protecteur: elle la défend de toute oxydation. En plus, ce verre confère à la peinture une profondeur très spéciale, accentuée et modifiée par les reflets captés dans l'espace environnant; c'est une façon inédite d'ajouter à la peinture des éléments venus de l'extérieur^{ccvii}. Plus le verre est lustré, plus la profondeur est modifiée et plus les réflexions sont éclatantes.

A part ces attributs du verre, les ondulations et les bulles d'air transforment, par réfraction, la peinture en dessous. Le support est à ce moment utilisé comme une sorte de lentille. Par exemple une ligne droite, vue à travers une ondulation ou une bulle d'air, devient irrégulière ou rompue; une couche plate de couleur se met à vibrer; un reflet se casse, tout ceci variant en fonction de l'emplacement de la peinture, de l'angle de vue, du mouvement du spectateur, de l'heure de la journée, de la quantité de lumière, etc. Toute une gamme de surprises visuelles qui enrichissent la peinture sont apportées par la simple présence du verre.

La technique exerce aussi ses impératifs sur le cadre. La présence du cadre est imposée techniquement, pour protéger le verre. Par souci d'économie, on le décore souvent avec les couleurs utilisées pour l'image dans le tableau et, par conséquent, le cadre apparaît comme un prolongement de la peinture.

Nous sommes persuadée que l'étude de la technique de la peinture sous verre a bien servi à Kandinsky, car il savait, comme il le souligne lui-même^{ccviii}, enrichir ses moyens d'expression par la pratique des différents métiers d'art.

Comme nous l'avons dit plus haut, peindre sous verre sollicite, plus que toute autre technique, la mémoire et la capacité d'anticipation. En choisissant ce médium, l'artiste professionnel s'oblige à peindre ce qu'il sait du sujet plutôt que ce qu'il en voit, un peu comme le font les peintres paysans, qui paraissent représenter des schémas figuratifs plutôt que des objets à caractère concret. Kandinsky semble avoir compris ce phénomène, pendant la rédaction de **Du spirituel dans l'art**, quand il s'est mis à associer les formes abstraites à la pureté de l'art des primitifs.^{ccix}

Il a vraisemblablement appris de la peinture sous verre certaines façons de "dissoudre" l'objet, plutôt que de le représenter; cela coïncide, dans la technique du peintre, avec le moment où le dessin disparaît sous les taches de couleurs. Afin d'accorder le primat aux éléments picturaux, Kandinsky a choisi de transformer l'objet jusqu'à la disparition complète de ses attributs figuratifs, sans s'attaquer à son anatomie pour y trouver la solution. Il l'a considéré comme un "devoir esthétique":

"J'avais le sentiment que si un ordre physique se trouve détruit au profit de la nécessité picturale, l'artiste possède le droit esthétique et le devoir esthétique de nier aussi les autres ordres physiques. Je n'aimais pas voir, sur des tableaux qui n'étaient pas de moi, des allongements qui violentaient la structure du corps ou des contours qui offusquaient l'anatomie, et je savais avec certitude que, pour moi, ce n'était pas là, ce ne pouvait être, la solution du problème de l'objet. C'est ainsi que, dans mes tableaux, l'objet ne cessa de se dissoudre de lui-même..."^{ccx}

C'est probablement l'expérience avec la peinture sous verre qui lui a donné la possibilité de manœuvrer séparément les éléments graphiques et les éléments chromatiques de ses tableaux et qui lui a suggéré les effets de transparence et de "feuilleté" dont il anime ses formes. Un tel exercice a abouti, dans des travaux complexes et bien maîtrisés, à la performance qu'a tenté de saisir Overy.

"Kandinsky reproduced a diagram in the appendix to **Point...** (...) based on the drawing for his painting [**Black Triangle** 1925]. By comparing this with the painting it is possible to separate the graphic elements from the elements of color.(...) However the finished painting shows how great a transformation has taken place.(...) The whole work is extremely complex and the relationships between linear forms, the colors delineated by

these and the colors created by the overlapping and transparency of two or more forms are ingeniously worked out..." ^{ccxi}

Kandinsky exploite les "erreurs" techniques qu'il a repérées dans la peinture sous verre pour faire parler la matière picturale.

" 'Permitted' and 'forbidden' combinations, the clash of different colours, the overriding of one colour by another, the precise delimitation of an area of colour, the dissolution of simple or complex colors, the retention of the flowing colour area by linear boundaries, the bubbling over the colour beyond these boundaries, the intermingling [of colors] or [their] sharp division, etc., etc.- all this opens up purely pictorial (painterly) possibilities in an infinite series stretching into the unattainable distance". ^{ccxii}

Il connaissait le principe de l'harmonie selon la couleur locale ^{ccxiii}, mais il a préféré les couleurs vives et contrastantes, spécifiques à la plupart des peintures sous verre et à l'art primitif en général. ^{ccxiv}

Tout exercice en peinture sous verre favorise un traitement en aplat et engendre la disparition du volume (la troisième dimension). Kandinsky y a vu un progrès vers l'abstraction.

"As far as drawing and painting are concerned, the turn away from the representational - and one of the first steps into the realm of abstract - was the exclusion of the third dimension, i.e., the attempt to keep the 'picture' as painting upon a flat surface. Modeling was abandoned. In this way, the real object was moved nearer to the abstract, a move that indicated a certain progress". ^{ccxv}

Pourtant, une peinture complètement plate ne le satisfait pas et il cherche à créer des textures différentes dans la masse de couche pigmentaire; il le fait par la quetschtechnik (la technique du "pinceau écrasé" dont nous avons parlé) une des modalités spécifiques d'application de la couleur dans la peinture sous verre et qu'il transpose sur la toile aussi. Kandinsky parle même du remplacement de la perspective par la profondeur née de la

différence de texture entre les taches de couleurs.^{ccxvi} Dans le même but d'éviter la monotonie d'une surface plate, il a expérimenté à fond, comme nous l'avons démontré, les possibilités du verre ondulé.

Nous pensons que le contact avec la technique sous verre a aidé Kandinsky à distinguer clairement entre les accents d'une composition en fonction de l'emplacement particulier des éléments. Pendant la réalisation d'une peinture sous verre, il y a une permanente confrontation entre le côté droit et le côté gauche de l'image, qui change complètement de poids selon que l'on regarde au recto ou au verso. Dans ses notes pour la **Composition 4** (1911), Kandinsky explique en détail comment il a compris la répartition des masses et d'autres "éléments de base de la composition".

"The following are the basic elements of the composition:

1. Concord of passive masses.
2. Passive movement principally to the right and upward.
3. Mainly acute movement to the left and upward.
4. Counter-movements in both directions (the movement to the right is contradicted by smaller forms that move toward the left, and so on)".^{ccxvii}

La peinture "en miroir" favorise la perception de la lettre comme un élément formel, plutôt que comme un symbole. Dans sa façon d'envisager la lettre, comme nous l'avons dit, Kandinsky lui attribue à la fois des forces symboliques et des qualités de forme indépendante animée d'une sonorité intérieure.

"If the reader of these lines looks at one of the letters with unaccustomed eyes, i.e., not as a customary sign for a part of a word, but rather as a thing, then he will see in this letter, apart from the practical-purposive abstract form..., another corporeal form, which quite independently produces a certain external and internal impression..."^{ccxviii}

La peinture sous verre avec ses couleurs métalliques qui brisent la planéité du support, a probablement inspiré à Kandinsky l'idée, exprimée dans **Du spirituel dans l'art**, de

l'extension de l'espace par plans superposés dont l'avancée ou la récession dépend aussi des couleurs utilisées:

" ... [many] possibilities are offered by the correct use of colour, which can recede or advance, strive forward or backward, and turn the picture into a being hovering in mid-air, which signifies the same as the pictorial extension of space." ^{ccxix}

Kandinsky a fait une peinture sous verre sur fond-miroir (cat. no. 17), ce qui lui a permis d'exercer un dessin à la ligne incisée dans le tain, une ligne spontanée, inégale et remplie d'une matière fluide (la couleur). Il traite cette ligne comme si elle était le lit d'une rivière. Dans **Point, ligne, plan**, Kandinsky utilise cette métaphore pour mieux expliquer ses particularités.

"When does the line stop being itself and give birth to a plane surface?' (...) 'When does the river stop and the sea begin?'

The boundaries are indistinct and mobile." ^{ccxx}

L'artiste réalise que cette approche est inédite et qu'une telle façon d'interpréter la peinture résulte d'une expérience très particulière, qu'il raconte peu. Cependant, il nous laisse savoir que son travail de laboratoire l'a mis sur une toute nouvelle voie dans la recherche de "la nature même de l'art".

"A generally accepted distinction between line and plane is for the moment impossible - a fact perhaps not unrelated to the still-backward state of painting, its today still almost embryonic character, or else perhaps determined by the very nature of this art." ^{ccxxi}

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons essayé de confirmer l'hypothèse que l'évolution de la pensée artistique de Kandinsky est d'abord passée par l'étude et la pratique des arts décoratifs, avant de se trouver une finalité dans la peinture sur toile. Comme l'a signalé Paul Overy, le décoratif a été un sujet de contradictions dans toute la carrière de Kandinsky, qui l'a abordé et l'a rejeté successivement, pour l'accepter finalement dans sa peinture.

Kandinsky semble avoir compris, très tôt dans sa carrière artistique, le potentiel de l'art des primitifs et il s'est mis à associer la simplicité de cet art à la pureté des formes abstraites. Mais, à la différence de ses collègues qui ont cherché le primitif dans les civilisations éloignées, Kandinsky l'a trouvé dans la culture contemporaine, notamment dans la peinture paysanne de certaines régions de l'Europe.

Dans ce contexte, nous avons montré que l'étude de la peinture sous verre a bien servi à Kandinsky pour enrichir ses moyens d'expression et nous avons cherché à prouver que la technique de cette peinture lui a révélé une partie des éléments formels qui l'ont aidé dans le processus du passage à l'abstraction.

Selon Kandinsky, il serait impossible d'établir exactement la façon dont un artiste utilise ses sources d'inspiration.

Comme lui-même l'a proposé, il serait intéressant d'étudier la façon dont le subconscient humain travaille à partir des effets que produisent en lui les objets.

Il a dû avoir ses raisons de garder ses secrets et de ne pas commenter en détail ses méthodes de travail, surtout à une époque où la critique d'art qualifiait d'imitation tout ce que les artistes avaient utilisé comme référence ou citation.

Le manque de documents rend certains faits difficiles à expliquer ou à démontrer; la tâche du chercheur est encore plus ardue lorsqu'il doit se baser sur des évidences autres que les preuves écrites.

Pour ce qui est de notre étude, nous n'avons pas eu accès aux documents non publiés qui pourraient contenir des renseignements sur les voyages de Kandinsky dans les régions riches en folklore et sur les circonstances dans lesquelles il a approché la peinture paysanne de Transylvanie.

Plusieurs problèmes que nous avons posés demandent une recherche plus approfondie. Par exemple, en 1910, se sont passés des événements qui nous échappent toujours; nous avons découvert des faits portant à croire que l'artiste aurait créé plus de peintures sous verre que celles qui nous sont parvenues. Un éclaircissement sur ces événements pourrait dévoiler davantage les détails du contact de Kandinsky avec ses sources d'inspiration.

Une autre voie de recherche pourrait généraliser l'idée que la technique se situe à la base du style d'une œuvre. La pratique de tout art est d'abord une occasion pour l'artiste de donner libre cours à son intuition et d'apprendre à concilier une idée et une façon de manipuler les matériaux. En se familiarisant avec les procédés techniques relevant de plusieurs formes d'art, l'artiste peut découvrir des moyens d'enrichir son vocabulaire.

Nous espérons que cette étude réussira à soulever de l'intérêt pour ces problèmes et qu'elle pourra constituer un point de départ pour des recherches futures.

BIBLIOGRAPHIE

Bowlt, John E. and Washton Long, Rose-Carol, eds., **The Life of Vassilii Kandinsky in Russian Art: A Study of "On the Spiritual in Art,"** Newtonville, Mass., 1980

Brückner, Wolfgang / Muth, Hanswernfried / Trenchel, Hans-Peter, **Hinterglasbilder aus Unterfränkischen Sammlungen**, Mainfrankische Hefte, Heft 79, 1983

Buchner, Heinrich, **Hinterlasmalerei in der Böhmerwaldschaft und in Südbayern, Beiträge zur Geschichte einer Alten Hauskunst**, München, 1936

"Centenaire de Kandinsky", **XXe Siècle**, no. 27, Décembre 1966

Dancu, Juliana and Dancu, Dumitru, **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982

Eichner, Johannes, **Kandinsky und Gabriele Münter, von Ursprüngen moderner Kunst**, Munich, F. Bruckmann, 1957

Endicott Barnett, Vivian, **Kandinsky at the Guggenheim**, the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1983

Fineberg, Jonathan, "Kandinsky: Through the Scholar's Glass", **Art in America**, December 1982, pp. 153-155

Fingesten, Peter, "Spirituality, Mysticism and Non-objective Art", **Art Journal**, vol. XXI, Fall 1961, pp. 2-6

Foucault, Michel, **Les mots et les choses**, Editions Gallimard, 1966

Gollek, Rosel, **Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der Stätischen Galerie**, Munich, 1974

Gollek, Rosel, **Gabriele Münter, Hinterglasbilder**, R. Piper & Co. Verlag, München, 1981

Greenberg, Clement, "Kandinsky", in **Art and Culture**, Boston, 1961, pp. 111-114

Grohmann, Will, **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958

Hanfstätgl, Erika, **Wassily Kandinsky, Zeichnungen und Aquarelle. Katalog der Sammlung in der Städtiche Galerie im Lenbachhaus München**, Prestel, München, 1974

Hanfstätgl, Erika, **Hinterglasmalerei im 20. Jahrhundert**, étude non publié.

Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974.

Iorga, Nicolae, **Icoana românească**, Bucuresti, 1933

Irimie, Cornel/ Focsa, Marcela, **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971

Kandinsky, Ecrits complets, La synthese des arts, Paris, Denoël-Gontier, Ed. établie et présentée par Ph. Sers, vol. 2, 1970; vol. 3, 1975

Kandinsky, Complete Writings on Art, Lindsay, Kenneth and Vergo, Peter, eds., G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982

Kandinsky, Nina, **Kandinsky und ich**, Munich, 1976

Kuspit, Donald B., "Utopian Protest in Early Abstract Art," **Art Journal**, vol. XXIX, Summer 1970, pp. 430-437

Lassaigne, Jacques, **Kandinsky, étude biographique et critique**, Ed. Albert Skira, Genève, 1964

Levin, Gail, "Marsden Hartley, Kandinsky and der Blaue Reiter", **Arts Magazine** 52, pp. 156-160, 1977

Muslea, Ion, "La peinture sous verre chez les Roumains de Transylvanie", **L'Art Populaire**, 1e vol., Pris, 1928

Nishida, Hideho, **Genèse du Cavalier bleu**, XXe Siècle No. 27, Décembre 1966, p. 18-24.

Oprescu, George, **Gravurile pe lemn ale tărănilor din Nicula**, Transylvania, 1923

Oprescu, George, "Peasant Art in Roumania", **The Studio**, autumn, 1929

Overy, Paul, **Kandinsky: The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969

Picard, Max, **Expressionistische Bauernmalerei**, München, 1922

Popescu, Ion Apostol, **Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula**, Ed. Tineretului, Bucuresti, 1969. Introduction par A.E. Baconsky.

Read, Herbert, **Kandinsky 1866-1944**, London, 1959

Ritz, Gisliind M., **Hinterglasbilder**, Buch-Kunstverlag Ettal, 1984

Ringbom, Sixten, **The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and Genesis of Abstract Painting**, Abo, 1970

Robbins, Daniel, "Vasily Kandinsky: Abstraction and Image," **Art Journal**, vol.XXII, Spring 1963, pp. 145-147

Roditi, Edouard, **Dialogues on Art**, Secker & Warburg, London 1960

Roethel, Hans Konrad,/ Benjamin, Jean K., **Kandinsky, Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings**, Sotheby Publications, 1982

Roethel, Hans Konrad, **Kandinsky: Painting on Glass**, S.R. Guggenheim Museum, N.Y. 1966.

Seltz, Peter, "The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and their Relationship to the Origin of the Non-objective Painting", in **Art Bulletin**, 39, no. 2 (June 1957), pp. 127-136

Sheppard, Richard, "Kandinsky's Early Aesthetic Theory: some Examples of Its Influence and some Implications for the Theory and Practice of Abstract Poetry," **Journal of European Studies**, vol. 5, March 1975, pp. 19-40

Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tschechoslovaquie, 1956

Vergo, Peter, **Kandinsky Cossacs**, the Tate Gallery, London, 1986

Vydra, Joseph, **Folk Painting on Glass**, Spring Books, London, 1957

Washton, Rose-Carol, "Kandinsky's Paintings on Glass", **Artforum**, 5, no. 6, (February 1967), pp. 33-35

Washton Long, Rose-Carol, "Kandinsky and Abstraction: The Role of the Hidden Image," **Artforum**, vol. X, June 1972, pp. 42-49

Washton Long, Rose-Carol, "Kandinsky's Abstract Style: The Veiling of Apocalyptic Folk Imagery," **Art Journal**, vol. XXXIV, Spring 1975, pp. 217-228

Washton Long, Rose-Carol, **Kandinsky: The Development of an Abstract Style**, Clarendon Press, Oxford, 1980

Weiss, Peg, **Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years**, Princeton University Press, U.S.A. 1979

Zander Rudenstine, Angelica, **The Guggenheim Museum Collection: Paintings 1880-1945**, New York, 1976, vol. I. pp. 204-391

NOTES

i.

"Examples of Hinterglasmalerei have been known in Europe since late Antiquity. The Florentine Cennino Cennini, who lived in the late 14th century, in his book on the art of painting **Il Libro d'Arte** devotes a special chapter to this genre. Most of the known samples belong to the decorative arts and are related to goldsmiths' work." Roethel, H.K., **Kandinsky: Painting on Glass**, S.R. Guggenheim Museum, N.Y. 1966, p.8.

ii.

"Originile picturii pe sticlă , așa cum se prezintă ea în Europa, tin de Bizant...ea a fost adusă mai întâi în Italia, la Venetia, de anumiți pictori bizantini...între 1380 și 1420." (Les origines de la peinture sous verre, telle qu'elle se trouve en Europe, renvoient à Byzance ...elle a été apportée d'abord en Italie, à Venise, par certains peintres byzantins...entre 1380 et 1420.)

Popescu, I.A., **Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula**, Ed. Tineretului, Bucuresti, 1969. Introduction par A.E. Bacovsky. P.31.

iii.

"The stylistic predecessors of the folk paintings on glass in Europe originated in the workshops of Late Gothic, Renaissance and post-Renaissance painters and craftsmen". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.174.

iv.

"...Friedrich Knaipp holds that an organized production of paintings on glass in the centres of Silesia and the Bavarian Forest (foremost of which is Raymundsreuth) did not start before 1740...Knaipp's study shows that no western centre started any organized production before the early half of the 18th century." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.15.

v.

"...pe care caracterul literelor o asează către 1670-1680 și care e deci, cu toată prospetimea sa admirabilă, e cea mai veche ce se cunoaște..."

(...selon le style de ses lettres elle se situe aux environs de 1670-1680 et elle est donc, malgré son admirable fraîcheur, la plus ancienne que l'on connaît...)

Iorga, N., **Icoana românească**, București, 1933, p.2.

vi.

"Ein nicht unbedeutender Teil der Hinterglasproduktion des deutschen Ostens ging in die Donauländer und den Balkan, beispielsweise die sogenannten 'Serbenheiligen' von Sandl. Doch kennt im besonderen Rumänien eine eigenständige und höchst eigenartige Hinterglasmalerei. Sie wurde seit dem 17. Jahrhundert und bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem in Siebenbürgen und im nördlichen Teil der Provinz Moldau gepflegt." Ritz, Gisliind M., **Hinterglasbilder**, Buch-Kunstverlag Ettal, 1984, p.22.

vii.

Il y a une contradiction entre les auteurs qui disent que la peinture sous verre transylvanienne remonte au 17^e siècle et d'autres auteurs qui soutiennent qu'elle aurait été initiée sous l'influence des ateliers de l'Europe centrale. Une étude approfondie de la peinture sous verre roumaine montre un style très personnel et solidement ancré dans la culture locale. Nous estimons que la maîtrise dont la peinture transylvanienne fait preuve au début du 19^e siècle n'aurait pas pu s'acquérir pendant quelques décennies. C'est pourquoi nous partageons l'avis que cette peinture a commencé à la fin du 17^e siècle. Ce qu'on estime être son déclencheur dans l'Europe centrale, a pu être seulement une influence stylistique.

viii.

"The Painting on glass continued until approximately the 1870's..." Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company, Inc. New York, 1974, p.176.

ix.

"Pictura pe sticlă , dezvoltată la români ca un meșteșug popular și folosită la zugrăvirea icoanelor, a fost practică până în prima jumătate a secolului al XX-lea mai ales în unele centre rurale și urbane din Transilvania și -într-o măsură redusă - în nordul Moldovei".

(La peinture sous verre développée chez les Roumains en tant que métier d'art et utilisée pour la production des icônes, a été pratiquée jusqu'au milieu du 20e siècle dans certains centres de la Transylvanie et, sur une petite échelle, au nord de la Moldavie)

Irimie, C./ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.5.

x.

"Ilie Jr. went on painting until 1952 when circumstances made him change his trade. The same year he burnt about 300 cartoons, priceless documents which could have illustrated the whole evolution ...of the centre." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.139.

xi.

"This type of painting - already fully developed by about 1800 - seems to have had two roots. One of them was the production of the 'provincial' painters ..., the other was the production of paintings in glasswork." Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company, Inc. New York, 1974, p.174.

xii.

"Several places in Upper Bavaria, especially around lake Staffel, specialized in this trade; the most renowned were Oberammergau, Murnau, Uffing, Seehausen, all of them south of Augsburg; Todtmoos, Bernau and the most important of all, Röttenbach, in the Black Forest." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.14.

xiii.

"In south-western Bohemia,...the small town of Kvilda became a production centre under the influence of Bavarian painting which bases its tradition on the Augsburg school of painting. On the other hand, the village of Pohori...in south Bohemia, inspired the establishment of workshops on the Austrian side of the frontier, in Sandl and the other

two communities". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company, Inc., New York, 1974, p.175.

xiv.

"...Transylvania is the only place where icons on glass adopted an Orthodox iconography of Byzantine origin..." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.20.

xv.

"An old-time Sumava family workshop with a few assistants produced as many as a hundred high quality pictures daily". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**. Arco Publishing Company, Inc., New York, 1974, p.176.

xvi.

"Dupà primii zugravi, care creează probabil unicate lucrate cu multà migalà, apare, im urma cererii tot mai mari, productia în serie, confectionarea pieselor făcându-se pe faze, în cadrul unui proces de divizare socialà a muncii în familie sau ateliere." (les premières pièces étaient probablement uniques et exécutées soigneusement; avec la production en série, le travail commença à se faire en étapes, par la répartition des tâches en famille ou en atelier.)

Irimie, C.,/ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.9.

xvii.

"Les images peintes sur le dessous d'une plaque de verre, le plus souvent d'après des modèles dessinés, étaient...le plus souvent produites dans des ateliers et étaient, par cela même, le résultat d'une sorte de production en masse (spécialement de la deuxième moitié du 18e siècle à la seconde moitié du 19e siècle)..." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tschecoslovaquie, 1956, p.181.

xviii.

"...la realizarea icoanelor pe sticlă de la Nicula a participat aproape întregul sat în frunte cu femeile." (à l'exécution des icônes participait presque tout le village, les femmes en premier)

Popescu, I.,A., **Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula**, Ed. Tineretului, Bucuresti,1969. Introduction par A.E. Baconsky, p.36.

xix.

"...the pictures produced in the Czech workshops were peddled - sometimes in quite distant places - by Austrian Yugoslavs from Carinthia, who carried them in panniers on their back. Later they were packed in cases and exported to what are now Hungary, Romania and Yugoslavia". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company, Inc., New York, 1974, p.176.

xx.

"Au existat - asa cum au relevat ultimele noastre cercetari - chiar unele centre specializate în colportarea icoanelor pe sticlă." (nos recherches ont relevé qu'il y avait des centres spécialisés en colportage)

Irimie, C.,/ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.11.

xxi.

"Generally the designs were copied from prints. These motifs and compositions were retained for generations, with minor changes, and the craftsmanship was often the heritage of certain families who continued to produce these pictures." Roethel, H.K., **Kandinsky: Painting on Glass**, Guggenheim Museum N.Y., 1966, p.8.

xxii.

"...l'anonymat de l'oeuvre d'art populaire est seulement imaginaire...l'artiste populaire est connu au loin dans l'espace et dans le temps, et ... ses capacités et son expérience ont passé de génération en génération...L'anonymat relativement fréquent des produits de l'art populaire est lié à ... l'union du créateur individuel et du cercle étroit de ses clients. L'oeuvre...sert elle-même de signature de l'auteur..." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.28.

xxiii.

"In the last third of the eighteenth century, a surprisingly original group of painters emerged in what today is Moravian Silesia...The same group includes some lovely profile portraits of women saints, whose similarity to the paintings of the Quattrocento has not yet been explained". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.175.

xxiv.

"The social and economic conditions of the Romanian peasants in Transylvania largely contributed to the appearance of painting on glass as a mass phenomenon..." p.32. Dancu J./Dancu D., - Folk **Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982.

"The development of some artistic forms ...were also influenced by the religion professed by the village population...richly painted icons are typical of the Greek Orthodox". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company, Inc., New York, 1974, p.279.

xxv.

"In figural folk art...numerous similarities with German folk art exist, both on the territory of present-day Czechoslovakia and outside its borders, and with Austrian folk art. The unification of states, which in the decisive period brought the Czech Lands and Slovakia into the central European Habsburg monarchy, only strengthened these common features". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.278.

xxvi.

"The south Bohemia pictures are decorated in upper corners with roses, rose buds or rose hips, tied with a ribbon...the mass-produced paintings from north-eastern Bohemia always show the same stylized flower...The central and southern parts of Moravia adopted many ideas from the Pohori workshops. However, in contrast to Bohemia, the early Moravian paintings used black contours, known in the west only in Bavaria's Raimundsreut, and apparently introduced them in Slovakia and Transylvania." Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.175.

xxvii.

"The similitude between the composition of some icons produced in...Nicula and that of some paintings of Sandl (Austria) and of...Bohemia and Slovakia ...results from the use of the same model, though altered and adapted to the Romanian taste by simplifying forms and using a colour scheme peculiar to Romanian icons." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.16.

xxviii.

"Se stie că, la un moment dat, Armenia a oferit culturii, artei, teologiei și stiintei bizantine, ajunse la mare înflorire, o serie de elemente noi..."

(Il est connu que l'Arménie a enrichi la culture, l'art, la théologie et la science byzantines avec des éléments nouveaux...) Popescu, I.A., **Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula**, Ed. Tineretului, Bucuresti, 1969. Introduction par A.E. Baconsky, p.54.

xxix.

"...Transylvania is the only place where icons on glass adopted an Orthodox iconography of Byzantine origin..." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.20.

xxx.

"The floral decoration appears in the old icons as well, but it plays a secondary part only;...In the new icons, the flowers become oversized, with lateral ramifications which, on the top of the icon unite to form an arch over the central scene, filling the two upper corners or surrounding the whole scene. We consider this transformation to be due to the influence of Slovak folk art brought to Nicula during the pilgrimages..." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.74.

xxxi.

"We believe that silver paper or tinsel background is an imitation of the icons of Bohemia - widely spread in Banat - which have mirrors as background. The graphic character of this type of icons enhances the qualities of the drawing, now very thin, now thicker, traced with a steady hand, proving a spontaneous and rapid execution." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.134.

xxxii.

"The cradle of painted picture of the glassmaker's type seems to have been the glasswork of northern Bohemia...German employees or ex-employees were probably the first in central Europe to produce mirror pictures with rich glassmaker's decoration. Official archives show that some of these glassmakers emigrated to the south Bohemian glass production area in the last third of the eighteenth century...". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.174.

xxxiii.

"The glassmaker's or the painter's art characterized the production of the different workshops. However, this does not apply to Slovak pictures whose folk character is especially conspicuous. From the very beginning their authors never used any of the glassmaker's decorative techniques such as mirror backgrounds, cutting or matting". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.174.

xxxiv.

"Intre gravurile în lemn si icoanele pe sticlà create de tàranii de la Nicula existà similitudini gràitoare de motive, ornamente si linii. Multi dintre cioplitorii în lemn cultivau de altfel si arta picturii pe sticlà."

(Il y a des ressemblances entre le dessin et les motifs des icônes sous verre de Nicula et les gravures sur bois. Plusieurs graveurs pratiquaient aussi la peinture sous verre)

Popescu, I.A., **Arta icoanelor pe sticlà de la Nicula**, Ed. Tineretului, Bucuresti, 1969. Introduction par A.E. Baconsky, p.21.

xxxv.

"Cunoasterea gravurilor în lemn de la Nicula ajutà la întelegerea mai cuprinzătoare a picturii pe sticlà, ele dezvoltându-se paralel în timp."

(l'étude des gravures sur bois de Nicula sert à la compréhension de la peinture sous verre puisque les deux métiers ont connu une évolution parallèle.) Popescu, I.A., **Arta**

icoanelor pe sticlă de la Nicula, Ed. Tineretului, Bucuresti,1969. Introduction par A.E. Baconsky, p.22.

xxxvi.

"The subjects were chiefly saints who had some connection with the particular region or village." Roethel, H.K., **Kandinsky, Painting on Glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.8.

xxxvii.

"Soon after 1730, this technique was used in central European monasteries and convents, and in the workshops of some town painters for producing Rococo pictures representing saints and later rulers and other famous personalities. Other themes included Dutch-type landscapes, mythological, Biblical, pastoral and other genre scenes. This more sophisticated line continued around 1800 with allegorical cycles of the four seasons, so-called 'costume' portraits of girls, and other types which gradually replaced the Rococo taste with that of the Neo-Classical and Empire periods". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.174.

xxxviii.

"In iconografia picturii personages sticlă , personages lângă evenimentele canonice ..., se întâlnesc elemente provenite din cărțile apocrife și legende, din cărți de literatură populară, din folclor, precum și elemente luate din mediul de viață imediat. În cazuri speciale, se adaugă și diferite alte elemente cerute de cei care comandau icoane."

(dans l'iconographie de la peinture sous verre on retrouve, à côté des scènes religieuses, des motifs de la littérature populaire et du folklore, aussi que des éléments de la vie quotidienne exigés parfois par les commanditaires).

Irimie, C./ Focsa, M., **Icoane personages sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.23.

xxxix.

"In folk art some particular images have become...symbolic representations...which all the members of a community...were familiar with." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.65.

xl.

"Typical of Slovak painting on glass is the brigand theme. Many of them depict a group of 'mountain boys' in the forest, entertaining themselves with music, shooting and dancing around a kettle of gold coins or around the fire. This scene is interpreted as representing the initiation of a new member into Janosik's company". Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.176.

xli.

"Le XIXe siècle en Bohême fut le témoin de cette transition dans l'expression décorative dans la plupart des formes composant l'idiome spirituel populaire...Ces formes ne servent plus directement à l'expression, elles sont une sorte d'expression secondaire du principe populaire, car la décoration...est ici beaucoup plus fortement stimulée par les besoins de la représentation sociale." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.190.

xlii.

"Intre cele mai răspândite icoane pe sticlă ...Sf. Gheorghe călare, omorând balaurul ca să salveze fata de împărat..." (unes des plus populaires icônes peintes sous verre représente Saint Georges à cheval, combattant le dragon pour sauver la princesse).

Irimie, C./ Focsa, M., **Icoane pe sticlă**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.30.

xliii.

"Se trageau mai întâi contururile în culoare neagră și albă, cu pensulă sau condei. Se trecea apoi la inscripțiile cu litere cirilice, latine sau, mai rar, grecești...se făcea 'umplutura',..." (les contours étaient tracés en premier, en noir et blanc, au pinceau ou à la plume. Ensuite on passait aux inscriptions, en lettres cyriliques, latines ou, moins souvent, grecques...on faisait 'le remplissage'...)

Irimie, C./ Focsa, M., **Icoane pe sticlă**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.22.

xliv.

"Zugravul trebuia să aibă în vedere că întreaga compoziție îi va apărea invers și că accentele și retuşurile ulterioare nu sînt posibile." (le peintre ne devait pas oublier que la composition allait apparaître 'en miroir' et que les accents et les rectifications ne seraient pas possibles)

Irimie, C.,/ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.21.

xliv.

"Icoanele pe sticlă erau încadrate în rame de lemn ...colorate de obicei în acord cu cromatica icoanei." (les icônes étaient placées dans un cadre de bois...peint d'habitude en couleurs accordées à la chromatique de l'icône)

Irimie, C.,/ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.22.

xlvi.

"...sticla era produsă manual în foi subțiri și prezenta unduituri, ochiuri de aer sau noduri mici..." (le verre était produit à la main, en feuilles minces et présentait un relief irrégulier et des bulles d'air).

Irimie, C.,/ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.21.

xlvii.

"Tehnica icoanelor pe sticlă arată marea simplitate a mijloacelor de care s-au servit acești zugravi țărani..." (la technique des icônes sous verre montre l'extrême simplicité des moyens utilisés par les peintres paysans)

Irimie, C.,/ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.23.

xlviii.

"Many different tricks are possible to enrich the paintings. For instance, colors may be scratched off and the empty spots covered with other colors; metal foil covered with transparent hues may be applied, thus simulating precious stones. A particularly charming effect is obtained by covering the glass with such substances as mercury, tinfoil or gold leaf - thereby creating a mirror behind the picture." Hanfstängl, Erika,

Hinterglasmalerei im 20. Jahrhundert, in Roethel, H.K., **Kandinsky, Painting on Glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y. 1966, p.8.

xlix.

"They lasted for a long time and did not lose their bright colours. They decorated the festive corner of the room far more effectively than a woodcut or an engraving..."
Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.173.

l.

"Sticla îndeplineste...un dublu rol: acela de suport si înlocuitor al verniului...calitatile de transparenta si luminozitate pe care le capata culorile, asternute direct, fara alta preparatie..." (le verre remplit une double tache: de support et de vernis ... les couleurs posées directement, sans preparation préalable, s'enrichissent de transparence et de luminescence ...)

Irimie, C./ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.21.

li.

"Icoanele pe sticla constituie, prin caracterul lor si prin locul pe care-l ocupa în interioarele taranesti, un element de decor, alaturi de blidarele cu cancee si farfurii, de culmile cu stergare si paretare, amonizându-se cu acestea în cadrul unei compozitii unitare. Gustul pentru locuinta bogat împodobita transformă icoana pe sticla într-o imagine cu functiuni complexe - icoana si tablou - care avea atât rostul de a încanta privirea, cât si de a servi ca obiect de cult"

(par leur emplacement dans les intérieurs paysans, les icônes sous verre sont des pièces décoratives, à côté des objets de céramique et des textiles, avec lesquels elles s'armonisent. Le goût paysan pour la maison richement décorée transforme l'icône sous verre dans un objet à plusieurs fonctions - icône et tableau - qui attire le regard et sert en même temps d'objet de culte).

Irimie, C./ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.9.

lii.

"Tout ordre formel, c'est-à-dire tout style dans le sens donné à ce mot par les historiens de l'art, agit sur l'artiste populaire comme un enchaînement extérieur... C'est pourquoi l'artiste populaire, même si occasionnellement il adopte le style de l'une ou l'autre époque, n'en accepte jamais les règles et y contrevient lorsque c'est nécessaire pour obéir aux idées ou aux émotions qu'il sent le besoin d'exprimer dans son oeuvre artistique". Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.10.

liii.

"L'homme primitif, non plus que l'enfant, ne dessinera un objet ou un personnage tel qu'il le voit ...mais plutôt selon sa connaissance à priori de cet objet ou de ce personnage. Cette 'connaissance' signifie la somme de ses expériences des caractères les plus typiques de l'objet..." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.25.

liv.

"...l'expression artistique est déterminée par le désir de présenter la signification de l'objet de la façon la plus claire et la plus dépourvue d'équivoque, et l'artiste ne s'arrêtera même pas aux propriétés physiques du sujet..." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.179.

lv.

"...tendinta firească a artistului popular spre schematizare, si exigentele unei tehnici, care în reprezentarea imaginii înclină să rețină doar elementul esențial, au dus la dezvoltarea unei arte de o expresivitate deosebită."

(la tendance naturelle de l'artiste populaire pour la schématisation ainsi que les exigences de la technique pour conserver l'élément essentiel, ont mené à la constitution de cet art expressif et particulier).

Irimie, C./ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.9.

lvi.

"L'artiste populaire s'exprime surtout lorsque la matière, la forme et l'objet qu'il produit le lui permettent. La matière, la forme et l'objet peuvent être tels qu'ils fournissent un

obstacle sérieux à l'artiste professionnel. A cet égard, l'art populaire n'est pas le moins éclectique, probablement est-ce dû au fait que l'artiste populaire s'exprime de façon 'artistique' malgré la nécessité d'accomplir une tâche". Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.10.

lvii.

"Du point de vue artistique ces symboles sont parfois hautement abstraits, leur contenu étant toutefois très concret".

"Le symbole était souvent une valeur de communication et d'expression plus grande...qu'une copie fidèle de l'objet en question aurait pu l'être." p.11. Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956. Ibid p.25.

lviii.

"Le dessin d'une peinture sous verre ...est une partie indivisiblement intégrante du verre, aucun essai n'est fait de créer l'illusion de la dimension, le but principal du dessin étant clairement de contourner un symbole, d'établir sa signification. La ligne est accompagnée d'une couleur locale, qui est utilisée d'une manière descriptive, objective, et parfois plus ou moins intégrée de façon émotionnelle." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.182.

lix.

"La ligne...possède souvent une exceptionnelle puissance d'expression dans la peinture populaire, aussi bien en ce qui concerne le facteur émotionnel que le contenu réel du tableau. Cependant, elle reste plus un symbole idéographique qu'un élément artistique...." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.186.

lx.

"La peinture sous verre populaire transforme les valeurs de la lumière en des valeurs graphiques..." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.181.

lxi.

"L'ornement populaire,...révèle des traces de ce développement de la conception picturale, menant à des qualités rythmiques et donnant la préférence à la couleur et à la ligne sur le contenu réel." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.26.

lxii.

"L'artiste populaire connaît seulement la couleur locale, expressive ou descriptive. Ce n'est que dans des cas exceptionnels qu'il introduit ses couleurs par petites touches." Sourek, Karel, **L'art populaire en images**, Artia Prague, Tchécoslovaquie, 1956, p.183.

lxiii.

Roethel, Hans K./ Benjamin, Jean K., **Kandinsky, Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings**, Sotheby Publications, 1982.

lxiv.

"Every object (regardless of whether it was created directly by 'nature' or by human hand) is a being with its own life and, inevitably, with its own effect flowing from it. Man is constantly subject to this psychological effect. Many of the results will remain in the 'subconscious' (where they exert just as lively and creative an effect). Many rise to the level of 'conscious'." 1912 **On the Spiritual in Art**, 2d ed., Munich, 1912, in Lindsay, K.C./ Vergo, P. Kandinsky, **Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.168-9.

lxv.

(October-November 1910) "Letters from Munich", **Apollon**, St. Petersburg, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., Kandinsky, **Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.73-75.

lxvi.

"I made many sketches - these tables and various ornaments. They were never petty and so strongly painted that the object within them became dissolved. This impression, too, impinged on my consciousness only much later. It was probably through these impressions, rather than in any other way, that my further wishes and aims as regards my own art formed themselves within me." 1913 **Reminiscences/Three Pictures**, Berlin, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.369.

lxvii.

"Etwa zur gleichen Zeit, als Wassily Kandinsky zusammen mit Gabriele Münter in der Ainmillerstrasse 36 in München eine gemeinsame Wohnung bezog, hatten beide in dem kleinen oberbayerischen Ort Murnau in der Nähe des Staffelsees die volkstümliche Hinterglasmalerei für sich entdeckt. Es war im Herbst 1908." Gollek, Rosel, **Gabriele Münter - Hinterglasbilder**, R. Piper & Co. Verlag, München, 1981, p.5.

lxviii.

A défaut d'avoir accès à l'inventaire de cette collection, nous avons identifié l'origine de ces peintures paysannes par analogie visuelle. Même si elle s'est constituée à Murnau, cette collection comprend peu de pièces de la région du lac Staffel.

lxix.

"Kandinsky und ich waren (ich glaube Frühling 1907) in Tirol und sahen dort schöne gemalte Marterln - alte Volkskunst. Aber Glasbilder, scheint mir, lernten wir erst hier in Murnau kennen." Gollek, Rosel - **Gabriele Münter Hinterglasbilder**, R.Piper&Co. Verlag, München, 1981, p.5.

lxx.

"The exhibition of Eastern art in Munich has far exceeded all hopes, a huge collection of the most diverse objects, which are, almost without exception, of the first quality: carpets, majolica, weapons, ceramics, textiles, and finally - the most arresting of all and closest to us today - Persian miniatures." (October-November 1910) "Letters from Munich", **Apollon**, St. Petersburg, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.73.

lxxi.

Picture with the White Edge: "I made the first design immediately after my return from Moscow in December 1912. It was the outcome of those recent, as always extremely powerful impressions I had experienced in Moscow..." 1913 **Reminiscences/Three Pictures**, Berlin, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.389.

lxxii.

En 1911, les peintures sous verre de Kandinsky constituent le tiers de ses peintures à l'huile de cette année.

lxxiii.

Entre 1918 et 1921 Kandinsky a eu des activités différentes, comme membre du Commissariat pour le progrès culturel; il enseigne à l'Académie d'art de Moscou et participe à la fondation du Musée de l'art et de la culture.

lxxiv.

"On the walls were small pictures on glass, very brightly coloured, of religious subjects, mostly - some eighteenth century Bavarian peasant works, some painted by a man in Murnau, the last who practices the old traditional art, and a few (mystic and primitive-looking) by Kandinsky himself." M.T.H. Sadler by Michael Ernest Sadler, **A Memoir by his Son**, Constable, London, 1949, in Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.237-9.

lxxv.

"Practice is one thing and theory another. One must work in both ways without confusing the two. Personally, I theorise a great deal, but I never think about theory when I am painting." Interview with Charles-André Julien, 1921, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.477.

lxxvi.

"Theory is never in advance of practice in art, never drags practice in its train, but vice versa.(...)Even if overall construction can be arrived at purely by theory, nevertheless there remains something extra, which is the true spirit of creation,...which can never be created or discovered through theory, but only suddenly inspired by feeling. 1910 **On the Spiritual in Art**, Munich, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.176.

lxxvii.

(Munich, April 1912). **On the Spiritual in Art**, 2d ed., Munich, 1912, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.125.

lxxviii.

"Are the human figures essential to the composition, or could they be replaced by other organic forms that would avoid disturbing the basic inner sound of the composition? (...) In this instance,...one should either find another object more compatible with the inner sound of the abstract element,..." 1910, **On the Spiritual in Art** in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.168.

lxxix.

"Here, we are confronted by the question: Must we not then renounce the object altogether, throw it to the winds and instead lay bare the purely abstract?" 1912, **On the Spiritual in Art**, 2d ed., Munich, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.169.

lxxx.

"...the thoughts I develop in this little book are an organic continuation of my book **On the Spiritual in Art**. (...) In this way, a fairly large amount of theoretical material came into being. This material layed untouched for nearly a decade." Ecrit à Weimar 1923. **Point and Line to Plane**, Munich, 1926, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982 p.530.

lxxxii.

"The only thing the theoretician can rightfully say is that until now, he has never known an instance of this or that particular employment of resources..." **The Blaue Reiter Almanach**, Munich, 1912 in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.249.

lxxxiii.

"In those same extraordinary 'izbas', I also encountered for the first time the miracle that was subsequently to become one of the elements in my works." The Russian version of **Reminiscences**, 1918, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.891.

lxxxiiii.

"It was probably through these impressions, rather than in any other way, that my further wishes and aims as regards my own art formed themselves within me." 1913 **Reminiscences/Three Pictures**, Berlin, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.369.

lxxxv.

"In these breathtaking compositions, everything that art needs, even today, is treated freely, purposefully, while the superfluous is set aside with equal freedom, simplicity, and naturalness. So it is that the end determines the means. This is that artistic freedom for which we seek by day with a lighted torch.." (October-November 1910) "Letters from Munich", **Apollon**, St.Petersburg, in 1982 Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., p.73-75.

lxxxvi.

"The similarity of inner striving within the whole spiritual-moral atmosphere - striving after goals that have already been pursued, but afterward forgotten - this similarity of the inner mood of an entire period can lead logically to the use of forms successfully employed to the same ends in an earlier period. Our sympathy, our understanding, our inner feeling for the primitives arose partly in this way. Just like us, those pure artists wanted to capture in their works the inner essence of things..." 1912 **On the Spiritual in**

Art, 2d ed., Munich, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.128.

lxxxvi.

"Comparing the resources of totally different arts, one art learning from another, can only be successful and victorious if not merely the externals, but also the principles are learned. I.e., one art has to learn from another how it tackles its own materials and, ... use in principle the materials peculiar to itself in a similar way, i.e., according to the principle that belongs to itself alone...each one of...[the] materials conceals within itself the way in which it should be used, and it is this application that the artist must discover." 1912 **On the Spiritual in Art**, 2d ed., Munich, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.154.

lxxxvii.

"My idea then was to point out by means of examples that the difference between 'official' and 'ethnographic' art had no reason to exist; that the pernicious habit to not seeing the organic inner root of art beneath outwardly different forms could, in general, result in total loss of reciprocal action between art and life of mankind." **Franz Mark**, Paris, 1936, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982 p.796.

lxxxviii.

"...the Blaue Reiter...appeared in 1912. For the first time in Germany we showed in an art book the art of 'savages', the Bavarian and Russian 'popular' arts (the 'under-glass pictures', the 'ex-voto', the 'lubki', etc.), the 'childish' and 'dilettante' arts." **Franz Mark**, Paris, 1936, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.796-7.

lxxxix.

"The harmful separation of one art from another, of 'art' from folk art, children's art, 'ethnography', the stout walls erected between what were to my eyes such closely related, often identical phenomena, in a word, synthetic relationships - all this left me no peace." **The Blaue Reiter** (Recollection), Berlin, 1930, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.746.

xc.

"Les couleurs que j'employai ensuite s'étendaient en quelque sorte sur une seule et même surface, mais leur poids intérieur était inégal. Ainsi des sphères différentes agirent spontanément de concert dans mes tableaux. Par là j'évitais aussi les aplats, qui conduisent aisément la peinture au style ornemental. Cette diversité des surfaces conférait à mes toiles une profondeur qui remplaçait remarquablement la profondeur née de la perspective. Je répartissais les masses de manière à ne faire apparaître aucun centre architectonique...une couleur seule se trouvait déjà élevée au rang d'élément de composition. Il est impossible et assez vain d'énumérer tous les moyens auxquels je recourus pour parvenir à cette fin. Le visiteur attentif découvrira de lui-même bien des choses que je ne soupçonne peut-être pas". 1914, **Conférence de Cologne**, dans **Wassily Kandinsky, Ecrits complets**, vol.2, Editions Denoël, Paris, 1970, p.274.

xcii.

"We made up the name **Der Blaue Reiter** over coffee in the leafy garden at Sindelsdorf; we both loved blue, Marc - horses; I - riders. So the name invented itself. And Frau Maria Marc's fabulous coffee tasted even better." 1930 **The Blaue Reiter (Recollection)** in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K.Hall&Co., Boston, Mass., 1982, p. 747.

xciii.

"... j'ai pris tranquillement la Résurrection pour thème de **Composition 5** et le Déluge pour **Composition 6**. Il faut une certaine audace pour prendre des sujets aussi usés comme point de départ de la peinture pure. Ce fut pour moi un test..." 1914, **Conférence de Cologne**, dans **Wassily Kandinsky, Ecrits complets**, vol.2, Editions Denoël, Paris, 1970, p. 277.

xciv.

Roethel, H.K., **Kandinsky, Painting on Glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.10.

xciv.

"Quite evidently **Sancta Francisca** is not a representation of the Roman Saint but rather a humorous 'Homage à Fanny', the good spirit of his household..." Roethel, H.K., **Kandinsky, Painting on Glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.4.

xcv.

"Our modern souls are filled with discontent when touched by only one, distinct sound; they need, they long for a double resonance. Just as white and black resound 'in opposition, like the angels' trumpet, so too the whole linear-painterly composition seeks after the same antithesis." 1912, **On the Spiritual in Art**, 2d ed., Munich, in Lindsay, K.C./Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.878.

xcvi.

"So it is that all these elements, even those that contradict one another, inwardly attain total equilibrium, in such a way that no single element gains the upper hand, while the original motif out of which the picture came into being (the Deluge) is dissolved and transformed into an internal, purely pictorial, independent, and objective existence." 1913, **Reminiscences/Three Pictures**, Berlin, in Lindsay, K.C./Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.388.

xcvii.

1913, May. **Composition 6**: "My point of departure was a glass-painting that I had made more for my own satisfaction. Here are to be found various objective forms, which are in part amusing (I enjoyed mingling serious forms with amusing external expressions): nudes, the Ark, animals, palm trees, lightning, rain, etc. When the glass-painting was finished, there arose in me the desire to treat this theme as the subject of a Composition, and I saw at that time fairly clearly how I should do it..." 1913, **Reminiscences/Three Pictures**, Berlin, in Lindsay, K.C./Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.385.

xcviii.

"Still, I looked from time to time at the glass-painting that hung in my studio. Every time I was struck, first by the colors, then by the compositional element, and then by the linear form itself, without reference to the object. This glass-painting had become detached from

me. It appeared to me strange that I had painted it. And it affected me just like many real objects or concepts that have the power of awakening within me, by means of a vibration of the soul, purely pictorial images, and that finally lead me to create a picture." 1913, **Reminiscences/Three Pictures**, Berlin, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.386.

xcix.

"...I value only those artists... who consciously or unconsciously, in an entirely original form, or in a style bearing their personal imprint, embody the expression of their inner self; who, consciously or unconsciously, work only for this end and cannot work otherwise." **Letters to Arthur Jerome Eddy**, Chicago, 1914, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.404.

c.

"... quand [l'artiste] fait une toile...[son] intérêt est tourné exclusivement vers la forme. Le but reste dans le subconscient et mène la main". 1935, "L'art d'aujourd'hui est plus vivant que jamais", **Cahiers d'art**, dans **Wassily Kandinsky, Ecrits complets**, vol.2, Editions Denoël, Paris, 1970, p.355.

ci.

The Museum of the Culture of Painting, 1920 "...our desire to show the development of art not in chronological, chaotic fashion, but on the contrary by giving strict prominence to two aspects of artistic development:

1. New contributions of a purely artistic nature, i.e., the invention, as it were, of new artistic methods.
2. The development of purely artistic forms, independent of their content, i.e., the element, as it were, of craft in art.(...) This method, opening the doors as it does to the artist's studio, will illuminate with complete clarity that aspect of the artist's activity...(...) the general ignorance of the artist's need to struggle painstakingly with the purely material aspect of his work, with technique..." **The Museum of the Culture of Painting**, 1920, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.437-8.

cii.

"My 'secret' consists solely of the fact that over the years I have obtained the fortunate skill...to liberate myself...from the 'destructive secondary sounds', so that each form comes alive...I do not need to worry about 'content', but solely about the right form. And the correctly extracted form expresses its thanks by providing the content all by itself." 1937, "Assimilation of Art", Copenhagen, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.802.

ciii.

"J'évitais ainsi et abandonnais au passé les trois grands périls que je vis d'emblée sur mon chemin:

1. le danger de la forme stylisée, forme soit mort-née, soit trop faible pour vivre;
2. le danger de la forme ornementale, qui est essentiellement la forme de la beauté extérieure, du fait qu'elle peut être (et qu'elle est en règle générale) extérieurement expressive et intérieurement inexpressive;
3. le danger de la forme expérimentale, qui naît par voie expérimentale, donc sans aucune intuition, de même que toute forme possède une certaine résonance intérieure qui suggère trompeusement la nécessité intérieure". 1914, **Conférence de Cologne**, dans **Wassily Kandinsky, Ecrits complets**, vol.2, Editions Denoël, Paris, 1970, p.277.

civ.

"It is, of course, difficult to draw an exact line between an experiment and a work of art, inasmuch as a carefully thought-out experiment may become a work of art, while a carefully calculated work of art may fail to transcend the boundaries of the experimental." **The Museum of the Culture of Painting**, 1920, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.442.

cv.

"... Es wird Jawlensky gewesen sein, der zuerst auf Rambold und die Sammlung Krötz aufmerksam machte. Wir waren alle begeistert für die Sachen..." Gollek, R., **Gabriele Münter Hinterglasbilder**, R.Piper&Co. Verlag, München, 1981, p.5.

cvi.

"...Ich war in Murnau -soviel ich weiss- die erste, die Glasscheiben nahm und auch was machte. Zuerst Kopien - dann auch verschiedene eigene Dinge...Ich war entzückt von der Technik und wie schön das ging und erzählte Kandinsky immer davon, um ihn auch dazu anzuregen - bis er auch anfing und dann viele Glasbilder machte..." Gollek, R., **Gabriele Münter Hinterglasbilder**, R.Piper&Co. Verlag, München, 1981, p.9.

cvii.

"Kandinsky's frequent visits to Moscow cathedrals suggest that he studied ancient religious art in detail, and in the predominantly religious paintings on glass he did between 1909 and 1914 we find echoes of both the subjects and the forms of icon painting, not only of the early ones in Novgorod but also of the later ones, which are narrative in character. It was probably the mysticism inherent in the Orthodox faith, as well as legends of the saints...that made Kandinsky susceptible to Eastern supernaturalist influences..." Grohmann, Will, **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.84.

cviii.

"St. George, the Resurrection of the Dead, the Last Judgement, the Feast of All Saints, the Archangel, exist in several versions, as oil paintings, paintings on glass, and woodcuts, and show us how much Kandinsky was attached to the religious teachings he received as a child and how he translated them into art." Grohmann, Will, **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.108.

cix.

"...the All Saints pictures have no discernible stylistic relation with icons. Rather, they seem to have been influenced by the Bavarian paintings on glass."..."In the church of Froschhausen, which Kandinsky represented [Church at Froschhausen, 1908], he could study a large collection of the best Bavarian glass paintings. In his own paintings on glass he took over the peasant delight in colour and the naive mode of expression, and adapted them to his own artistic sensibility;" Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.112.

cx.

"He also took over the techniques: he uses silver or quicksilver coatings, and occasionally even his composition is similar to that of Murnau glass paintings, for instance, in **Sancta Francisca**... Most of the paintings on glass are apocalyptic in spirit..." Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.112.

cxi.

"For the Almanach Kandinsky made as many as ten preliminary sketches...Most of the watercolour sketches are done in the style of the Murnau paintings on glass." Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.115-116.

cxii.

"Among the works with a religious theme, the All Saints pictures are the most numerous - two canvases of 1910, two paintings on glass, and two watercolors of 1911, and in addition eight representations of the Last Judgement ...in oil, watercolour, on glass, and woodcuts (1910 and 1911). " Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.110.

cxiii.

"...**Improvisation 21-a** (1911) [is] a preliminary stage of **Small Pleasures** (1913). To the same group...belong the painting on glass with sun, dated 1910 by Kandinsky (on a photograph), and a watercolour in The Hague... In the glass painting with sun, mountain, towered city, and another mountain behind it, these elements are more clearly discernible than in the All Saints pictures, and also the three horsemen...What is new is the reclining couple, a preliminary stage of the couple in **Composition IV** (1911). All this can also be seen in **Improvisation 21-a**, but largely divested of the objective element; the forms can be identified only with the help of works belonging to the same group." Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.111.

cxiv.

"... but he was unquestionably also influenced by reminiscences of Russian prints."
Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.112.

cxv.

"In 1916, during his stay in Stockholm, Kandinsky painted a series of fourteen Biedermeier watercolors, 'Trifles', which he entitled Birds, Horsemen, Lady in Crinoline, and which he sold to the art dealer Gummesson. They go back to the style of the early woodcuts, and are of a baffling naivety. In the same style are the seventeen glass paintings that Kandinsky executed in Moscow in 1917...Even the titles remind us of the early woodcuts -**With Golden Cloud, With a Green Lady**, Amazons - and just as he had done earlier he includes gold and silver among his colors, and introduces Neo-Classical temples and Russian churches as landscape elements...Obviously Kandinsky executed these works to sell. He also sold all the paintings on glass: as he noted when he listed them, this was not a time when he could support himself by his paintings." Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.164.

cxvi.

Ces documents appartenant à la fondation Gabriele Münter et Johannes Eichner, de Munich, ne sont pas encore accessibles au grand public.

cxvii.

Kandinsky: Painting on glass, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966.

cxviii.

"...in no other medium did Kandinsky create so many works of a religious nature nor depict such important works with eschatological subjects". Roethel, H.K., **Kandinsky, Painting on Glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.1.

cxix.

"...what actually interested Kandinsky and his friends in these popular artists was neither the folkloristic, nor the religious element, nor even the primitive per se. It was 'das Künstlerische' that aroused their enthusiasm; it was the genuineness of their approach to

art and the sincerity of their endeavors..." **Kandinsky: Painting on glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.2.

cxx.

"Fanny, the Bavarian peasant girl, might not only have inspired this intriguing picture but might also have influenced Kandinsky's style in as much as **Sancta Francisca** is closer to the rural Hinterglasmalerei than any of the earlier examples. Here, for the first time, Kandinsky uses line and colour in the traditional manner, ..." **Kandinsky: Painting on glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.4.

cxxi.

"In addition to the main source of inspiration for the glass paintings there should be mentioned as a matter of course the Russian Icons and also another folkloristic source, i.e. the so-called 'Lubok'..." **Kandinsky: Painting on glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.9.

cxxii.

"...as far as both content and form are concerned, it combines in a striking synthesis, Russian and Bavarian features, elements of the Icon and of the west European votive picture and,... individual features..." **Kandinsky: Painting on glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.4.

cxxiii.

"Kandinsky must have thought highly of his works in this genre, for he allowed three of them to be shown at the first Blue Rider exhibition held at Tannhauser's Gallery in Munich in 1911". **Kandinsky: Painting on glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.1.

cxxiv.

"A number of them seem to have been produced almost playfully in the evening hours while Kandinsky and his friends were working on the almanach **Der Blaue Reiter**. They

might, therefore, be considered as bagatelles". **Kandinsky: Painting on glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p.1.

cxxv.

Nishida, Hideho, "Genèse du Cavalier bleu", **XXe siècle** No. 27, Décembre 1966, p. 18-24.

cxxvi.

"C'est à Murnau que le peintre a vu ces naïfs ex-voto, produits de l'art populaire bavarois que sont les peintures sous verre. Ces images ont ému profondément l'artiste: elles lui rappelaient les icônes de son pays, ces oeuvres visant à exprimer l'essentiel et le plus intime de l'être spirituel. S'inspirant de ces oeuvres populaires, Kandinsky représente donc, de manière figurative, des sujets religieux: **la Cène, la Résurrection, le Jugement Dernier, la Toussaint, les Cavaliers de l'Apocalypse**, et aussi: **Saint Georges, Saint Vladimir, Sainte Francesca**, etc." Nishida, H., "Genèse du Cavalier bleu", **XXe siècle** No. 27, Décembre 1966, p. 19.

cxxvii.

"..si le climat spirituel de Murnau explique que Kandinsky ait peint plusieurs Saint Georges en cette année 1911, cela ne suffit pas à démontrer l'identification du sujet illustrant la couverture du **Cavalier bleu** une image de saint Georges." Nishida, H., "Genèse du Cavalier bleu", **XXe siècle** No. 27, Décembre 1966, p. 21.

cxxviii.

Overy, Paul, **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969.

cxxix.

"There were many external influences which must have helped Kandinsky in his slow, deliberate and conscientious evolution of an abstract style - the folk art he had seen during his early years in Russia, both Byzantine and Oriental in its origins; the Bavarian craft of painting on glass that was still practiced in Murnau when Kandinsky and Gabriele Münter stayed there regularly between 1908 and 1914..." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.35.

cxxx.

Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K.Hall&Co., Boston, Mass., 1982, p.356

cxv.

"In the early years after the war Kandinsky was at great pains to avoid any decorative tendencies in his forms, which in **Concerning the Spiritual** he had seen as the trap into which abstract painting would be in danger of falling. In his later years at the Bauhaus and...in his last period in Paris Kandinsky seems, however, to have come to the conclusion that decoration, provides it is controlled and related to the structure and 'inner form' or expressive purpose of the picture, is permissible and even desirable. Decoration and meditation, seeming antitheses, are in fact closely related and can enrich one another; as in *Oriental and Byzantine Art*." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.66.

cxvii.

"Of the works Kandinsky produced in his formative years as an artist before 1908, the most interesting are the woodcuts, which were far more advanced towards abstraction than his paintings at this time. (...) The 'fairy-tale' works are illustrative and decorative in technique; ...In technique they are much closer to the woodcuts than to the landscapes. " Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.105.

cxviii.

"One of the earliest horse and riders in Kandinsky's oeuvre is to be found in the decorative painting **Dusk**...Due to the broad outline around each of the forms in the design, it can be safely assumed that the work was intended as a design for appliqué...Both horse and rider are romantically set off with silver paint. The moon, the backing of the flower in the foreground, and the star are also silver. The star itself and the lance are gold, while the petals of the flower, in true romantic fashion, are blue. The horse is also pale blue, while the rider's cape and plume, the reins, saddle blanket, and harness plume are all a brilliant, saturated red. The acid green of the turf contrasts sharply, while the mottled brownish tone of the wood balances the composition. It is a bold painting. The wavy line surrounding the rectangular area of the painting is an integral part of the design..." Weiss, Peg, **Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years**, Princeton University Press, U.S.A. 1979, p.129.

cxxxiv.

"From 1901 to 1903, in addition to paintings and graphic works Kandinsky was engaged in research into technical problems: he tested various paints and glues, he painted with oil, tempera, combinations of tempera and other media, made his own grounds, using plaster, casein, clay, and ground egg shells. These things were at first more important to him than problems of expression and idiom, and only some time later did he display concern for style. Kandinsky did not know in what direction he was moving...He wanted to experience art, he wanted to learn..." Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.41.

cxxxv.

"In this period [1909] Kandinsky was greatly interested in the mountain as motive.(...)Mountains and high cliffs recur again and again in Kandinsky's paintings down to 1913" Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.105.

cxxxvi.

"Kandinsky was fond of ...**Small Pleasures** (1913) and in 1924 he returned to the subject, in...**Backward Glance**, in memory of 1913.(...)There is a baffling preliminary drawing for this painting, which is completely abstract and geometric...but the drawing is dated 1913. Was this a slip on Kandinsky's part? I share ...[the] opinion that the drawing actually dates from 1913, and that Kandinsky here had a presentiment of things to come in his own development." Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.130.

cxxxvii.

"One glass painting [**Resurrection** 1911] (repeated in a woodcut in Klange) shows an angel with trumpet...the details can be identified if we trace them back to the more naturalistic works. Then one recognizes the trumpet, the mountain, domes, the horse and rider, and the troika, as well as some purely geometric forms - a triangle, a sickle." "By stretching our imagination [**Composition V**], we may recognize the horn-like forms in the upper corner as trumpets of the Last Judgement, as they appear in the painting on glass titled **Resurrection** (1911); also the geometric triangle is there." Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p. 110. Ibid. p.124.

cxxxviii.

"There are similar symbols which appear again and again in the works of this period. The most insistent and important is the leaping horseman ...[which] is gradually abstracted to a hieroglyphic configuration of black lines. Almost equally important is the group of robed elders (wise men) who can be seen vestigially in **Improvisation 19** and appear as the two reclining figures on the right hand side of **Composition 4**. Other recurring symbols are castles on hills, mountains, boats with long rows of oars like Viking ships, soldiers holding spears and horse-drawn sledges (troikas)". Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.62.

cxxxix.

"... in some of these woodcuts white and black are given almost equal value so that we get a strong suggestion of reversal of figure and ground...the way black and white areas are used in the woodcuts is painterly rather than graphic. It seems likely that it was the impingement of different areas of colour that originally suggested this ambiguous relationship of figure and ground, and that Kandinsky deliberately experimented with black and white only in order to concentrate on this particular aspect of visual perception...." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.105-6.

cxl.

"The dynamic approach to the interaction of figure and ground is extremely important throughout Kandinsky's work. It is an approach that has more in common with Oriental than with European art." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.106.

cxli.

"In the **Green Connection** 1926 ...he uses once again the method of enclosing the picture space with a border or rim that reduces it to an irregular 'field'...If the border were not there the geometrical elements would have a very precise relationship to the four rectangular sides of the picture-plane, tending to disperse the tensions created between them, reducing the tightness of the configuration, Kandinsky creates an irregular, nongeometric picture space on which the geometric elements can work with each other inwardly and centripetally.(...) This 'optical destruction of the picture-plane'...enables Kandinsky to induce what he calls 'floating sensations' in the spectator, creating a sense of

disembodiment - an escape from conventional limitations of space and time." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.122.

cxlii.

"The pictorial is not always completely adjusted to the shape of the canvas; the linear scaffolding and the colors, the pictorial rhythms and accents are often set within boundaries that do not outwardly coincide with the frame... In 1913 the border was part of the pictorial form, while later it served to bridge inner and outer limits." Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.166.

cxliii.

"In **Improvisation 31** 1913, rudimentary squares and triangles had begun to appear and there are flat patches of colour of a more stable kind than in **Composition 7**. In 'Black Lines', 1913, line is imposed, or rather superimposed on colour, although colour and line are independent of each other. Line does not yet bind colour but is laid over it without relation to the contours of the colour. It is a kind of elliptical or displaced construction..." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.68.

cxliv.

"[In] The Munich works... Kandinsky uses several colours... in a restricted scale compared with later works..." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.67.

cxlv.

"In his Munich works Kandinsky often suggests film colour. He does this by juxtaposing large areas of strongly contrasting colours which 'work' together producing effects of 'glare' and 'simultaneous contrast' which make the colours appear to vibrate and produce the illusion that they are not lying firmly on the picture plane but hovering slightly in front of it or behind it - using the tendencies of blue to appear to 'retreat' optically, yellow to 'advance'..." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.81.

cxlvi.

"In all the paintings where Kandinsky uses the effect of transparency, we usually find that transparent colours are seen as film colours through which are seen surface colours.(...) Kandinsky deliberately creates ambiguity in some passages by making the overlying transparent film 'fuse' with the underlying surface colour and this is what sometimes happens in 'real' visual situations." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.83.

cxlvi.

"When Kandinsky overlaps one form with another he creates the illusion that the overlapping form is semi-transparent.. (A vestigial use of transparency can, however, be seen in Kandinsky's last painting of the Munich period)...The overlapping form acts as a sort of filter rather on the principle of the filters used in photography; but the colours are not arrived at according to any known rules. We are made to feel that Kandinsky's imaginary pictorial world works according to physical laws that are different from those of the visual world, or even the visual field." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.108.

cxlviii.

"Kandinsky is not really interested in light or dark in his theory of colour, just as in his painting (particularly in the period 1908-14) he virtually eliminates tonal qualities from his work. Warm and cold, advancing and retreating were the opposing qualities that he considered important in his antitheses." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.101.

cxlix.

"Kandinsky was not greatly interested in wave lengths, optical mixing of colours, or the scientific regulation of tint and hue production." Lindsay, Kenneth, **An Examination of the Fundamental Theories of Wassily Kandinsky**, University of Wisconsin, 1951, unpublished dissertation, in Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.222.

cl.

"Here [**On the Spiritual**] he divides colours into four pairs of antitheses: (1) yellow and blue, (2) black and white, (3) red and green, (4) orange and violet. ...Kandinsky has added

a further pair, orange and violet. This is not correct according to most scientific theories...but from the painter's point of view orange and violet, although not 'pure' colours, seem to be purer than blue-green or yellow-green" Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.103.

cli.

"The picture [**Apocalyptic Horseman**, 1911] is in line with earlier treatments of the subject... Later Kandinsky again painted on glass a group of horses (1914)...it goes under the title 'Apocalyptic Horsemen', which is not quite correct, even though the ...elements do suggest the Revelation of St. John.(...) Kandinsky attached little if any importance to this difficulty, for he had his own good reasons for moving on to pure forms." Grohmann, W., **Wassily Kandinsky, Life and Work**, Harry N. Abrams, New York, 1958, p.111.

clii.

"The eschatological subjects... concern us here because of their bearing on his breakthrough into nonobjective art and his writings of that time.(...)

Although Kandinsky appreciated Steiner's methodology and the ways in which occult experimentation coincided with his own interests in dematerialization, he maintained a skeptical distance: he was a painter, not a theurgist. " Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K.Hall&Co., Boston, Mass., 1982, p.23.

cliii.

Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K.Hall&Co., Boston, Mass., 1982, p.24.

cliv.

"Kandinsky never programmatically followed a text; such an idea would have clashed with the 'inner necessity' from which all of his work originated". Fineberg, Jonathan, "Kandinsky: Through the Scholar's Glass", **Art in America**, December 1982, p.13.

clv.

"To see how Kandinsky came to create a visual language it is necessary to go back to 1908 when he began to produce his first major paintings:...In 1908 and 1909 Kandinsky drew

the different strands of his early work together and suddenly the dynamic reorganization of the elements of which it was composed took place. Everything slipped into place; colour and form assume an accelerated quality; landscape takes on a quality of 'movement' rather than 'space' or 'light'." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.61.

clvi.

"Between 1910 and 1912 the majority of Kandinsky's oil paintings were 'abstractions' from figurative themes; they do not become completely 'non-objective' until 1913." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p. 62.

clvii.

"**Composition 4** [1911] is a good illustration of Kandinsky's method of abstracting on a theme - of creating a variation on an allegorical motif by manipulation colour and line in a kind of pictorial counterpoint. Compared with the works of 1908-9 line assumes an increasing importance in these works of 1910-11..." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.63.

clviii.

"In the works of 1913 'all remains of objectivity' have been abstracted. These paintings depend upon the power of colour and form alone...He came to believe, however, that a more powerful language, with greater possibilities of communication could be achieved by the use of form and colour alone, without the mediation of allegorical imagery, however abstracted." Overy, P., **Kandinsky The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.64.

clix.

"The increasingly obscured subject matter that dominated Kandinsky's painting between 1909 and 1914 reflected his new awareness. Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K.Hall&Co., Boston, Mass., 1982, p.22.

clx.

Saint Georges I (1911, cat. no. 14)

Saint Georges II (1911, cat. no. 15)

Saint Georges III (1911, cat. no. 17)

clxi.

Avec cheval jaune (1909, cat. no. 3)

Saint Gabriel (1911, cat. no. 21)

Déluge (pour Composition VI) (1911, cat. no. 27)

Cavalier à la trompette (1912, cat. no. 34)

clxii.

Peinture sous verre avec soleil (1910, cat. no. 6)

La Toussaint I (1911, cat. no. 12)

Cavalier et femme cueillant des pommes (1911, cat. no. 19)

Résurrection. Grande vision (1911, cat.no. 22)

Les Cavaliers de L'Apocalypse I (1911, cat. no. 25)

La Toussaint II (1911, cat. no. 26)

Cavalier à la trompette (1912, cat. no. 34)

Les Cavaliers de l'Apocalypse II (1914, cat. no. 41)

Port (1916, cat. no. 42)

Amazone (1917, cat. no. 44)

Amazone à cheval sautant (1917, cat. no. 45)

Avec cavalier vert (1918, cat. no. 57)

L'amazone aux lions bleu clair (1918, cat. no. 62)

Amazone dans la montagne (1918, cat. no. 65)

Formes en tension (1936, cat. no. 68)

clxiii.

Dans l'histoire russe le prince Vladimir est celui qui, au Xe siècle, a imposé le christianisme. Il a été sanctifié par la suite.

clxiv.

La Toussaint I (1911, cat. no. 12)

Saint Gabriel (1911, cat. no. 21)

Résurrection. Grande vision (1911, cat.no. 22)

Ange du Jugement Dernier (1911, cat.no. 23)

Résurrection (1911, cat. no. 24)

La Toussaint II (1911, cat. no. 26)

Vache à Moscou (1912, cat. no. 32)

Le jour du Jugement Dernier (1912, cat. no. 33)

clxv.

Peinture sous verre avec soleil (1910, cat. no. 6)

La Cène (1910, cat.no. 5)

La Toussaint I (1911, cat. no. 12)

Chasse au lion (1911, cat.no. 20)

Ange du Jugement Dernier (1911, cat.no. 23)

La Toussaint II (1911, cat. no. 26)

Avec pince-nez (1912, cat. no. 31)

Le jour du Jugement Dernier (1912, cat. no. 33)

Avec cygne (1912, cat. no. 36)

Les Cavaliers de l'Apocalypse II (1914, cat. no. 41)

Amazone (1917, cat. no. 44)

Amazone à cheval sautant (1917, cat. no. 45)

Au nuage blanc (1918, cat. no. 59)

Amazone dans la montagne (1918, cat. no. 65)

Dames en crinoline (1918, cat. no. 66)

clxvi.

Peinture sous verre avec soleil (1910, cat. no. 6)

Saint Vladimir (1911, cat. no. 11)

Saint Gabriel (1911, cat. no. 21)

La Toussaint II (1911, cat. no. 26)

Avec pince-nez (1912, cat. no. 31)

Au cheval de bois (1918, cat. no. 58)

L'amazone aux lions bleu clair (1918, cat. no. 62)

clxvii.

La Cène (1910, cat.no. 5)

Sancta Francisca (1911, cat.no. 10)

Saint Vladimir (1911, cat. no. 11)

Saint Georges I (1911, cat. no. 14)

Saint Georges II (1911, cat. no. 15)

Oiseau imaginaire et panthère noire (1911, cat. no. 18)

Cavalier et femme cueillant des pommes (1911, cat. no. 19)

Saint Gabriel (1911, cat. no. 21)

Résurrection. Grande vision (1911, cat.no. 22)

La Toussaint II (1911, cat. no. 26)

Déluge (pour Composition VI) (1911, cat. no. 27)

Avec pince-nez (1912, cat. no. 31)

Les Cavaliers de l'Apocalypse II (1914, cat. no. 41)

La dame à la robe d'or (1917, cat. no. 43)

Amazone (1917, cat. no. 44)

Amazone à cheval sautant (1917, cat. no. 45)

Dame à la fleur (1917, cat. no. 48)

L'amazone aux lions bleu clair (1918, cat. no. 62)

Dames en crinoline (1918, cat. no. 66)

clxviii.

La dame à la robe d'or (1917, cat. no. 43)

Dame à la fleur (1917, cat. no. 48)

Dame à l'éventail (1917, cat. no. 49)

Dame en crinoline (cat. no. 50)

Au cheval de bois (1918, cat. no. 58)

Au nuage blanc (1918, cat. no. 59)

Dames en crinoline (1918, cat. no. 66)

Deux jeunes filles (1918, cat. no. 67)

clxix.

La Cène (1910, cat.no. 5)

La Toussaint II (1911, cat. no. 26)

Vache à Moscou (1912, cat. no. 32)

Port (1916, cat. no. 42)

La dame à la robe d'or (1917, cat. no. 43)

Dame à la fleur (1917, cat. no. 48)

Avec nuage doré (1918, cat. no. 56)

Avec cavalier vert (1918, cat. no. 57)

Au cheval de bois (1918, cat. no. 58)

Au nuage blanc (1918, cat. no. 59)

Deux jeunes filles (1918, cat. no. 67)

clxx.

La Toussaint I (1911, cat. no. 12)

Oiseau imaginaire et panthère noire (1911, cat. no. 18)

Les Cavaliers de l'Apocalypse II (1914, cat. no. 41).

clxxi.

Avec cygne (1912, cat. no. 36)

clxxii.

Dans **La Cène** (1910, cat. no. 5), il y a un petit singe suspendu à un rideau (identifié par Röthel comme Judas).

La panthère, ainsi que le porc-épic apparaissent dans **Oiseau imaginaire et panthère noire** (1911, cat. no. 18).

Dans **Chasse au lion** (1911, cat.no. 20), il y a un éléphant, un lion et un chien. D'autres animaux apparaissent dans **Déluge** (1911, cat. no. 27), **Vache à Moscou** (1912, cat. no.

32), **Les Cavaliers de l'Apocalypse II** (1914, cat. no. 41), **Port** (1916, cat. no. 42) et **Dames en crinoline** (1918, cat. no. 66).

clxxiii.

Peinture sous verre avec tache rouge (1913, cat. no. 39)

Formes en tension (1936, cat. no. 68)

Stabilité (1936, cat. no. 69)

clxxiv.

Peinture sous verre avec soleil (1910, cat. no. 6)

Saint Vladimir (1911, cat. no. 11)

La Toussaint II (1911, cat. no. 26)

Déluge (pour Composition VI) (1911, cat. no. 27)

Le jour du Jugement Dernier (1912, cat. no. 33)

En ramant (1912, cat. no. 35)

Amazone (1917, cat. no. 44)

Au cheval de bois (1918, cat. no. 58)

clxxv.

Port (1916, cat. no. 42)

Dames en crinoline (1918, cat. no. 66)

clxxvi.

Les Cavaliers de l'Apocalypse II (1914, cat. no. 41)

clxxvii.

Une technique que Kandinsky utilise plus tard dans **Peinture à la bordure blanche:**

"...my inner voice insisted upon the application of a technique I like to call 'Quetschtechnik' (literally, squashing technique): I squashed the brush against the canvas in such a way that little points and mounds were produced." 1913

Reminiscences/Three Pictures, Berlin, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.391.

clxxviii.

Saint Gabriel (1911, cat. no. 21)

clxxix.

Foucault, Michel, **Les mots et les choses**, Editions Gallimard, 1966, p.70

clxxx.

Peinture sous verre avec soleil (1910, cat. no. 6) **Résurrection** (1911, cat. no. 24)

Cavalier à la trompette (1912, cat. no. 34)

Avec cygne (1912, cat. no. 36)

clxxxii.

Saint Georges II (1911, cat. no. 15)

clxxxiii.

Les Cavaliers de L'Apocalypse I (1911, cat. no. 25)

clxxxiiii.

Au cavalier (1912, cat. no. 29)

En ramant (1912, cat. no. 35)

clxxxv.

"... the early Moravian paintings used black contours, known in the west only in Bavaria's Raimundsreut, and apparently introduced them in Slovakia and Transylvania" Hasalova, Vera / Vajdis, Jaroslav, **Folk Art of Czechoslovakia**, Arco Publishing Company Inc., New York, 1974, p.175.

clxxxv.

"Auf der Dult konnte man damals noch ohne grosse Mühe die schönsten alten Stücke erwerben, und so hing in der Ainmillerstrasse bald eine ganze Wand voller Hinterglasbilder aus Murnau und Oberammergau, aus dem Bayerischen- und Böhmerwald, aus Raimundsreut, Seehausen und der Gegend um den Staffelsee." Gollek, Rosel, **Gabriele Münter Hinterglasbilder**, R.Piper&Co. Verlag, München, 1981, p.5-6.

clxxxvi.

"Multi dintre creatorii de icoane pe sticlă de la Nicula nu lucrau cu izvod decât rar sau deloc. Compozitia pe care o purtau în mintea lor era pictată direct, spontan, pe sticlă, mesterii introducând noi elemente chiar în timpul lucrului."

(La plupart des peintres n'utilisaient pas le modèle en papier. Ils faisaient le dessin de mémoire, directement sur le verre et apportaient des motifs nouveaux pendant le travail)

Popescu, I.,A., **Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula**, Ed. Tineretului, Bucuresti,1969, introduction par A.E. Baconsky, p.46.

clxxxvii.

"...simplification was meant to shorten the time of execution, it was not meant as a search of a new means of expression." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.65.

clxxxviii.

"A characteristic feature, common to all the icons of Nicula, is the extreme simplification of forms, a design consisting of essential lines only which preserve the main indispensable traits of the subject." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.65.

clxxxix.

"Until the middle of the 19th century the painters did not use more than eight basic colours: white, black, ochre, brown, brick-red, olive-green, blue-grey and gold. They all painted in flat colour patches and pure tones,...They did not use combinations of tones or graduations, ..." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.69.

cxc.

"The clumsiness...does not exist in real fact. The painters had a perfect command of their craft, as the innumerable repetitions of the same operation excluded clumsiness. What looks like clumsiness is the very essentialization and simplification of forms, the abbreviations and eliminations peculiar to a rapid execution..." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.68.

cxci.

"... [in] a fashion which was born without doubt in the Sebes Valley, at Laz [Transylvania], about the middle of the 19th century, painters used a sheet of tinsel that replaced the painted background of the icon. This...simplified the work of the painter, as he painted only the figures and a very simple architectural setting drawn in a few coloured lines standing out against the silvery background." Dancu J./Dancu D., **Folk Glass-painting in Romania**, Meridiane, Bucharest, 1982, p.107.

cxcii.

"La multe icoane se observà greseli în inscripții datorită faptului că multi iconari...erau analfabeti." (dans plusieurs icônes il y a des fautes d'orthographe parce que beaucoup de peintres étaient analphabètes).

Irimie, C./ Focsa, M., **Icoane pe sticla**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.22.

cxciii.

Pour des raisons stylistiques, nous estimons que cette peinture sous verre a été créée indépendamment, sans rapport avec **La Cène** (1910, cat. no. 5).

cxciv.

Roethel, H.K., **Kandinsky, Painting on Glass**, S. R. Guggenheim Museum, N.Y., 1966, p. 4

cxcv.

"Floarea soarelui apare deseori ca element de ornament ..." (le tourne-sol apparaît souvent comme élément ornemental...) Popescu, I.A., **Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula**, Ed. Tineretului, Bucuresti, 1969, introduction par A.E. Baconsky, p.117.

cxcvi.

Il n'est pas clair pour nous, à la lecture du texte, s'il s'agit d'un enfant ou d'un bébé, puisque en roumain on utilise souvent le même mot pour les deux notions. Nous avons retracé une seule peinture où il y a un enfant monté sur la croupe du cheval, derrière le saint. Que ce soit un enfant ou un bébé, cette iconographie se trouve uniquement dans la peinture sous verre roumaine.

cxcvii.

"...la mesterii niculeni pe sfînt nu-l mai ajutà întotdeauna o fatà (ca în alte zone), ci, de cele mai multe ori, un copil." (chez les maîtres niculiens, le saint ne se trouve plus en présence d'une jeune fille - comme dans les autres régions - mais, le plus souvent, il est accompagné d'un enfant).

"La unele icoane pe sticlă cu Sfîntul Gheorghe... mesterii au introdus un copil cu o expresie a feței întrebătoare și pe care Sfîntul Gheorghe îl apără de monstru." (dans certaines peintures sous verre avec Saint Georges... les maîtres ont introduit un enfant au regard surpris, que Saint Georges protège contre le monstre).

p.53. Popescu, I.A., **Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula**, Ed. Tineretului, Bucuresti, 1969, introduction par A.E. Baconsky. Ibidem p.107.

cxcviii.

"...Sf.Ilie...în momentul înălțării la cer în carul tras de cai înaripati...Elisei - ucenicul lui, rămas pe pământ și căruia sfîntul îi aruncă de sus un cojoc..." (...au moment de sa résurrection dans le char au chevaux ailés, Saint Elie jeta son manteau à Elisei, son apprenti resté sur terre...) Irimie, C.,/ Focsa, M., **Icoane pe sticlă**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.26.

cxcix.

"Punerea în pagină folosește adesea o schemă geometrică, care este în genere adecuată caracterului temei. Subiectele care exprimă un sentiment de măreție (de ex.: 'Invierea' sau 'Sf.Gheorghe') sînt încadrate de obicei într-un dreptunghi în picioare, iar subiectele dramatice (de pildă 'Coborîrea de pe Cruce' etc.) sînt compuse pe lățime." (La mise en page utilise un schéma géométrique adapté au caractère du thème. Les sujets exprimant un sentiment de grandeur - ex. Résurrection ou Saint Georges - sont encadrés dans un rectangle en hauteur, pendant que les sujets dramatiques -ex. La descente de Croix - sont composés en largeur). Irimie, C./ Focsa, M., **Icoane pe sticlă**, Editura Meridiane, Bucuresti, 1971, p.32.

cc.

24 peintures, 46 au total.

cci.

On the Spiritual in Art, 2d ed., Munich, 1912 in Lindsay,K.C./ Vergo, P. **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.195.

ccii.

"Da ist die Negativradierung hinter Glas zu nennen, die bereits in der Spätantike, im 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. belegt ist und sich bis in die letzte Phase der Hinterglasmalerei im 19. Jahrhundert gehalten hat: in eine auf der Glastafel angebrachte Metallfolie wird mit der Nadel eine Zeichnung geritzt und das Ganze farbig oder schwarz hintergangen, so dass das Bild sich deutlich von Gold oder Silber abhebt. Aber auch der entgegengesetzten Technik einer mit Metalgrund hinterlegten Radierung in schwarzem Lack kann man begegnen. Besonders das 17. Jahrhundert liebt die Überarbeitung der farbigen Malerei mit Gold und Silber, was den Farben einen metallischen Schimmer verleiht und den Eindruck distanzierter Kostbarkeit erweckt." Ritz, Gisling M., **Hinterglasbilder**, Buch-Kunstverlag Ettal, 1984, p.8.

cciii.

A consulter le Catalogue raisonné pour les images que nous n'avons pas incluses dans notre catalogue.

cciv.

Le fait que la peinture sous verre n'inverse pas les motifs par rapport aux toiles, nous fait croire qu'elle a été créée avant ces derniers.

ccv.

Picture with the White Edge:

"In the upper left remained the troika motif (...three-horse sled. This is what I call the three lines, curved at the top, which...run parallel to one another. The lines of the backs of the three horses in a Russian troika led me to adopt this form), which I had long since harbored within me and which I had already employed in various drawings." 1913 **Reminiscences/Three Pictures**, Berlin, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.389.

ccvi.

Le triplex est un verre synthétique.

ccvii.

C'est pourquoi nous avons photographié les originaux avec leurs reflets.

ccviii.

"Comparing the resources of totally different arts, one art learning from another, can only be successful and victorious if not merely the externals, but also the principles are learned. I.e., one art has to learn from another how it tackles its own materials and,...use in principle the materials peculiar to itself in a similar way, i.e., according to the principle that belongs to itself alone...each one of...materials conceals within itself the way in which it should be used, and it is this application that the artist must discover." 1912 **On the Spiritual in Art**, 2d ed., Munich, 1912 in 1982 Lindsay,K.C./ Vergo, P. **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., p. 154.

ccix.

"The more freely abstract the form becomes, the purer, and also the more primitive it sounds." 1912 **On the Spiritual in Art**, 2d ed., Munich, 1912, in 1982 Lindsay, K.C./Vergo, P. **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., p.169.

ccx.

1914 **Conférence de Cologne**, dans **Wassily Kandinsky, Ecrits complets**, vol.2, Editions Denoël, Paris, 1970, p.272.

ccxi.

Overy, P., **Kandinsky, The Language of the Eye**, Elek London, Great Britain, 1969, p.129-30.

ccxii.

On the Spiritual in Art, 2d ed., Munich, 1912, in Lindsay, K.C./Vergo, P. **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p. 194.

Or

"Running-over

of colour beyond the outlines

Only the complete contour of the castle is diminished by the way in which the sky flows in over its outline". 1911, March **Composition 4**, in Lindsay, K.C./Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p. 384.

ccxiii.

"This difficult-to-define effect produced by the simple, isolated colors is the basis upon which the harmonization of different values can be achieved. There are pictures (in the realm of applied arts: whole interiors) that are executed throughout in a particular local colour, chosen according to artistic feeling. The permeation of a particular tone-colour, the joining together of two contiguous colors by means of a mixture of one with the other, is the basis upon which the harmony of colors is often constructed." **On the Spiritual in**

Art, 2d ed., Munich, 1912, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.193.

ccxiv.

"...colors long considered disharmonious are now placed next to each other. For example, the juxtaposition of red and blue, these physically unrelated colors, is today chosen as one of the most strongly effective and most suitably harmonious because of the great spiritual contrast between them.(...) It is remarkable that this very juxtaposition of reds and blue was so popular with the primitives..." **On the Spiritual in Art**, 2d ed., Munich, 1912, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.194.

ccxv.

On the Spiritual in Art, 2d ed., Munich, 1912, in Lindsay,K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.194.

ccxvi.

"Les couleurs que j'employai ensuite s'étendaient en quelque sorte sur une seule et même surface, mais leur poids intérieur était inégal. Ainsi des sphères différentes agissent spontanément de concert dans mes tableaux. Par là j'évitais aussi les aplats, qui conduisent aisément la peinture au style ornemental. Cette diversité des surfaces conférait à mes toiles une profondeur qui remplaçait remarquablement la profondeur née de la perspective. Je répartissais les masses de manière à ne faire apparaître aucun centre architectonique...une couleur seule se trouvait déjà élevée au rang d'élément de composition." 1914 **Conférence de Cologne**, dans **Wassily Kandinsky, Ecrits complets**, vol.2, Editions Denoël, Paris, 1970, p.274.

ccxvii.

"Supplementary definition

1.Masses (Weights)

lower centre-blue (gives the whole picture a cold tone)

upper right-divided blue,red,yellow

upper left-black lines of the entangled horses

lower right-extended lines of reclining figures ...

1911, March, **Composition 4**, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.384.

ccxviii.

"On the Question of form" in the **Blaue Reiter Almanach**, Munich, 1912, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p. 245.

ccxix.

On the Spiritual in Art, 2d ed., Munich, 1912, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p.195.

ccxx.

Point, Line, Plan, 1926, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p. 609.

ccxxi.

Point, Line, Plan, 1926, in Lindsay, K.C./ Vergo, P., **Kandinsky, Complete Writings on Art**, G.K. Hall & Co., Boston, Mass., 1982, p. 609.