

PISTE 01 : Mode d'emploi

Bienvenue dans l'exposition Kandinsky, la musique des couleurs.

À votre arrivée, une personne de l'accueil vous a remis un audioguide ainsi qu'un livret en braille et gros caractères en échange d'une pièce d'identité. Le livret comprend un plan tactile de l'espace d'exposition et la liste des pistes de l'audiodescription, numérotées de 1 à 20.

Pour écouter un commentaire, vous pouvez composer le numéro de la piste choisie, sur le clavier de l'audioguide. Pour lancer la piste, appuyez sur la touche « play » en haut du clavier et symbolisée par un triangle en relief orienté vers la droite suivi de deux barres verticales. Vous pouvez interrompre l'écoute à tout moment en appuyant de nouveau sur cette même touche.

Pour régler le volume, les touches - et + se situent respectivement à gauche et à droite de la touche play.

Ce parcours audiodécrit comprend une sélection de textes de salle, des descriptions d'œuvres emblématiques et de quatre reproductions tactiles au format A3 de certaines de ses œuvres, ainsi qu'un dispositif multi-sensoriel présentant les outils et étapes de création d'une peinture à l'huile.

Chaque planche est accompagnée d'une description détaillée et de commentaires. En haut à gauche de chaque planche tactile, vous trouverez le numéro de piste audio et le titre de l'œuvre.

Dans cette exposition, les titres des œuvres sont traduits en français, afin de les rendre accessibles aux personnes non germanophones.

La visite dure approximativement 50 minutes. Bonne écoute !

PISTE 02 : Introduction et présentation de l'exposition

Au temps des avant-gardes modernes, la musique devient, pour nombre d'artistes, une source d'inspiration et bien plus encore, un modèle à penser. C'est sans doute dans l'œuvre de Vassily Kandinsky, né en 1866 et mort en 1944, que ce dialogue entre les arts trouve sa plus haute expression, où la peinture et la musique s'harmonisent dans une quête radicale de l'abstraction. En présentant près de deux cents œuvres et objets de l'atelier de Kandinsky, le Musée de la musique-Philharmonie de Paris et le Centre Pompidou s'associent pour dévoiler la place fondamentale que la musique a joué dans son quotidien, dans sa vocation d'artiste, et dans l'évolution de sa pratique vers l'abstraction. Pour Kandinsky, la musique, apte à agir sur l'âme et les sens sans désigner le réel, permet la remise en cause de la peinture comme imitation du réel jusqu'au point de rupture : ne plus s'y référer du tout.

L'exposition se divise en plusieurs espaces thématiques, retraçant chronologiquement l'œuvre de Vassily Kandinsky. De plus, elle met en relation les œuvres avec des sonorités et des musiques qui l'ont inspiré ; vous pourrez alors écouter dans ce parcours une reconstitution sonore de la Russie contemporaine du peintre, ou encore les œuvres musicales des compositeurs qui l'ont inspiré : Wagner, Schonberg ou encore Scriabine.

La scénographie de l'exposition repose sur un accrochage original : les œuvres sont présentées sur des cimaises suspendues, laissant un espace libre d'environ quarante centimètres entre le bas de ces cloisons et le sol. En-dessous, est projeté un jeu de lumières colorées qui dessinent au sol des formes changeantes suggérant l'importance de la couleur chez Kandinsky. Afin de laisser toute la couleur des œuvres s'exprimer, les murs de l'exposition sont laissés blancs ou noirs

PISTE 03 : Le choc Wagner en 1896

Extrait sonore :

Richard Wagner, *Prélude* de l'opéra *Lohengrin*, 1850

Orchester der Bayreuther Festspiele, direction Wolfgang Sawallisch

©Bayreuth, 1962 ; Decca, 2013 [0:00 / 1:55]

Contemporain du compositeur Moussorgski et du renouveau de la musique russe, Kandinsky grandit à Moscou puis à Odessa dans une famille cultivée. Il se destine à une carrière juridique, mais change radicalement de dessein à l'âge de trente ans. Ce tournant, raconte-t-il dans son autobiographie *Regards sur le passé*, serait lié à deux expériences vécues en 1896 : l'émotion éprouvée devant l'une des Meules de foin de Monet présentée à Moscou, et la découverte de l'opéra *Lohengrin* de Wagner au théâtre du Bolchoï. Les deux œuvres agissent sur lui comme une révélation. Elles confirment non seulement sa vocation artistique, mais suscitent une réflexion profonde sur le langage de la peinture et de la musique, et leur capacité réciproque à toucher l'âme humaine. Sur le modèle wagnérien, le jeune peintre forge d'emblée un idéal qui ne cessera de l'habiter : celui d'une œuvre d'art totale où fusionnent les arts pour créer une expérience spirituelle et prophétique, capable de renouveler la vie artistique et la société tout entière.

Sur votre gauche, l'espace est plongé dans la pénombre et plusieurs rideaux de tulles légers sont suspendus, effleurant le sol dans un léger mouvement. Disposés en arc de cercle les uns à la suite des autres, ils servent d'écran à des vidéos diffusant des esquisses et des aquarelles des décors de *Lohengrin* ainsi que des croquis des costumes créés par Yannis Kokkos en 1982.

PISTE 04 : La Russie en mémoire, résonance et vibrations

Extrait sonore :

We praise Thee (chant russe orthodoxe)

Ensemble Uzory, dir. Gregor Bak © 2009 [1:20 / 2:12]

Bien qu'il s'installe à Munich dès 1896 et mène l'essentiel de sa carrière artistique en Allemagne et en France, Kandinsky considère la Russie comme sa patrie spirituelle et visuelle. Il écrit dans *Regards sur le passé* : « Moscou est pour moi le point de départ de mes recherches. Elle est mon diapason pictural ». Ville lumineuse et vibrante, aux quarante fois quarante clochers, Moscou suscite bien plus que le souvenir de folklores et de traditions séculaires ; elle définit une expérience sensorielle totale, où couleurs et sons se répondent.

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

Dans cette salle plusieurs œuvres de Kandinsky sont réunies : des peintures à la tempera, ainsi que des études préparatoires et des aquarelles annonçant ses créations ultérieures.

Dans les deux paysages figuratifs aboutis présentés dans cet espace, *Scène russe, Dimanche, vieille Russie*, réalisée en 1903 et dans *Lied* réalisée en 1906, Kandinsky représente des scènes quotidiennes de sa Russie natale. Ces compositions se distinguent par leur traitement pictural : les formes et les personnages y sont rendus par des touches épaisses, cernées de contours sombres, qui rappellent l'aspect d'images perçues à travers une surface aquatique.

La première scène se déroule en plein jour, sur une place animée. On y distingue des cavaliers vêtus de jaune, montés sur des chevaux blancs. Plusieurs figures humaines ponctuent l'espace, dont un personnage au premier plan, vêtu de rouge et coiffé d'un chapeau de la même teinte. Au loin, des clochers orthodoxes, des dômes, se dessinent à l'arrière-plan.

Devant vous, *Lied* réalisée en 1906, dont le titre signifie « chanson » en allemand, s'inscrit dans la première période artistique de Kandinsky. L'œuvre est exécutée à la tempera sur carton glacé, de 49 centimètres par 66 cm. Dans ce paysage, quatre drakkars ou peut-être davantage, sur une étendue d'eau calme, occupent la majeure partie de la toile. Le cadrage serré laisse deviner d'autres embarcations au-delà, reconnaissables grâce aux proues sculptées de têtes animales, probablement des dragons.

À bord, des personnages représentés en touches colorées se réduisent progressivement à mesure qu'ils s'éloignent du premier plan. Ce traitement pictural renforce l'idée de distance et de profondeur tout en amorçant une dissolution du réel.

La composition repose sur des lignes obliques dessinées par les pagaies des rameurs. Ces lignes traversent l'œuvre en diagonale et convergent vers le bas, là où l'eau, ainsi que les reflets des bateaux et des personnages, occupent tout l'espace. Depuis l'étendue d'eau, les drakkars, les mâts et les figures sculptées à la proue s'élancent vers le haut de l'image, conférant à l'ensemble une impression d'élévation. En arrière-plan, une falaise se dessine, couronnée de clochers typiques de l'architecture orthodoxe moscovite.

Bien que figurative, la peinture dépasse la simple représentation réaliste : les personnages, d'abord identifiables, se transforment peu à peu en éclats chromatiques, préfigurant l'abstraction à venir. Les reflets sur l'eau, travaillés avec soin, deviennent des jeux de lumière, évoquant des taches de couleurs en mouvement au gré des clapotis de l'eau.

Les formes des drakkars et les silhouettes des personnages sont cernées de traits noirs épais, rappelant à la fois l'art populaire russe et la technique du vitrail.

La peinture est appliquée en aplats et en touches visibles, accentuant la texture de la surface et le plaisir manifeste du peintre à manipuler la matière picturale. L'eau et les reflets qu'elle permet, semble un prétexte à l'épanouissement de la couleur. Ce « chant » pictural est moins une scène descriptive qu'une expérience sensible et émotionnelle, un « chant » d'amour à sa Russie natale.

PISTE 05 : Les improvisations

Entre 1909 et 1914, alors qu'il est très lié au cercle des musiciens russes, et notamment de Thomas von Hartmann, Kandinsky achève une série de trente-cinq Improvisations, jalons essentiels dans l'évolution de sa peinture vers l'abstraction. Le choix même du terme Improvisation traduit l'influence intellectuelle d'un modèle : celui du langage musical. En 1911, il écrira dans son essai "Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier", qu'il est compréhensible "qu'un artiste qui veut et doit exprimer son monde intérieur" se tourne vers la musique, "art le plus immatériel".

Transposant sur la toile l'idéal d'une synthèse des arts, ces Improvisations relèvent d'une démarche quasiment prophétique : opérer l'émancipation de la couleur et instaurer un nouvel ordre artistique.

Devant vous, vous trouverez un dispositif multisensoriel présentant une reproduction en relief d'*Improvisation III* et un ensemble d'outils évoquant les étapes de création d'un tableau. L'audiodescription de la reproduction tactile de l'œuvre vous est proposée sur la piste suivante.

PISTE 06 : Dispositif multisensoriel - Les clefs de l'œuvre Improvisation 3

Sur la table devant vous, un dispositif multisensoriel vous accompagne dans la découverte sensible et concrète de l'œuvre Improvisation 3 divisé en deux parties. Sur la gauche, l'attention est portée sur les éléments formels et les choix artistiques du peintre. Dans la piste suivante, nous découvrirons les outils utilisés pour la fabrication d'une peinture comme celle-ci disposés sur la droite de la table.

Improvisation 3, peinte en 1909, constitue l'une des premières huiles sur toile de la série des Improvisations, élaborée à la suite d'un voyage à travers l'Europe jusqu'à Tunis, entrepris avec sa compagne d'alors, la peintre Gabriele Münter.

Ici, les formes sont volontairement simplifiées, les éléments figuratifs sont stylisés et les couleurs vibrent d'une énergie propre, indépendamment du réel qu'elles suggèrent.

Laissez-vous guider sur la table : À gauche, parcourez du bout des doigts l'œuvre en relief. 3 pastilles numérotées vous indiquent les éléments figuratifs. En premier le cavalier, en second le pont, et la troisième pastille posée sur le bâtiment. Continuez sur la droite de la table, vous trouverez en braille et gros caractères le détail des choix artistiques : les couleurs, les contours et le geste.

Au centre de l'œuvre, dans un paysage lumineux aux tonalités chaudes, se détache la silhouette d'un cavalier sur son cheval cabré. Identifiable par une cape traitée en masse couleur terre de sienne, il contraste avec le ciel grâce à la teinte verte de sa monture, elle aussi entourée d'un fin contour sombre.

Le cavalier s'élance vers la droite, empruntant un pont qui conduit à un bâtiment à l'architecture rectangulaire traitée dans des tons oranges lumineux,

évoquant les maisons traditionnelles tunisiennes percées de fines ouvertures. Son sommet est figuré par des coups de pinceau visibles de bleus, verts, et quelques touches de blanc.

À droite, les fondations blanches du pont se dissolvent dans des masses bleues informes.

Dans le coin supérieur gauche, un demi-cercle bleu bordé de blanc s'apparente à un soleil qui semble percer le ciel rouge tirant sur le brun. Cet élément n'est pas représenté en relief sur cette reproduction tactile.

En dessous, sur la gauche, on distingue deux silhouettes humaines, placées face à face ; l'une adopte une posture qui pourrait évoquer la prière.

Les formes sont cernées de noir, et malgré la palette réduite, la tension chromatique est forte obtenue par les contrastes et par les couleurs chatoyantes.

La facture du tableau est particulièrement expressive. La touche se manifeste à travers de larges coups de pinceau obliques, qui accompagnent et accentuent le mouvement ascendant du cavalier. Ce mouvement de la gauche vers la droite et du bas vers le haut, confère à l'œuvre une impulsion forte, comme si tout l'espace pictural était entraîné dans l'élan du cheval vers le ciel.

À l'instar du cavalier, figure symbolique de l'artiste, Kandinsky s'engage résolument sur la voie de l'abstraction. Ici, le pont traversé devient métaphore du passage : celui du peintre quittant la représentation du réel pour s'élever vers le spirituel.

PISTE 07 : Dispositif multi-sensoriel - l'atelier du peintre

Dans cette piste, vous pouvez appréhender différents outils et objets permettant de s'immerger dans l'atelier du peintre.

Découvrez par le toucher et l'odorat les 3 étapes de fabrications d'une peinture à l'huile, grâce à une sélection d'outils et matériaux semblables à ceux utilisés par Vassily Kandinsky en 1909 pour son tableau Improvisation 3.

La première, la préparation de la toile :

Tout en haut à gauche, la toile est tendue sur un châssis en bois. On l'enduit d'une couche d'apprêt, souvent à base de colle de peau qui se trouve dans un flacon circulaire juste à la droite de la toile. Ici présentée en paillettes, la colle est diluée dans de l'eau et appliquée avec une brosse plate que vous pouvez découvrir juste en dessous du flacon.

La seconde, la préparation des couleurs :

Après la démarcation verticale en relief, 4 flacons contenant des pigments sont alignés de gauche à droite : Rouge cadmium, Jaune cadmium, Bleu outremer, et Terre de sienne. Les pigments sont des poudres colorées issues de minéraux, plantes ou coquillages. Alignés à la suite, le mortier sert à broyer avec un pilon ces pigments qui seront mélangés à l'huile de lin pour former de la peinture. Vous pouvez ouvrir le flacon rectangulaire pour en sentir l'odeur. En dessous des pigments, le couteau à peindre permet de mélanger et prélever la peinture.

La troisième, la peinture du tableau :

L'artiste utilise des pinceaux de formes et tailles variées. Ici des pinceaux ronds et "langue de chat" servent à tracer des formes nettes. Après la seconde démarcation verticale en relief, laissez parcourir vos doigts sur la palette qui permet de disposer et de mélanger la peinture. L'essence de térébenthine, extraite du pin, sert à diluer la peinture et nettoyer les outils.

Vous pouvez ouvrir le flacon rectangulaire situé tout de suite sur la gauche de la palette pour en sentir la reproduction de l'odeur.

PISTE 08 : La salle des Improvisations

Extrait sonore :

Arnold Schönberg, Trois pièces pour piano opus 11. Mässige (modéré), 1909
Maurizio Pollini © Deutsche Grammophon, 1975 [3:55 / 4:55]

5 huiles sur toile issues de la série des Improvisations sont présentées dans cet espace. Dans chacune de ces œuvres, les formes représentées sont volontairement schématisées, confuses, laissant émerger un sentiment de tension. Les couleurs éclatantes et saturées évoquent l'influence des artistes fauves tels que Henri Matisse ou André Derain que Kandinsky découvre à Paris peu après le Salon de 1905. Le fauvisme prête à la couleur la tonalité d'une émotion et d'une sensation en utilisant une palette franche et pure que Kandinsky utilisera sa carrière durant.

Une figure récurrente traverse la série : celle du cavalier à cheval à la portée symbolique chez Kandinsky, souvent associé à l'idée de dépassement spirituel ou de force intérieure. Ce personnage peut être rapprochée des chamans de la tribu des Komis, que Kandinsky a rencontré lors d'un voyage de jeunesse dans la province de la Vologda, mais elle est plus souvent interprétée comme une référence à Saint Georges, saint patron de Moscou représenté à cheval, terrassant un dragon.

Derrière vous se trouve Improvisation 12. Dans cette œuvre le cavalier devient le sujet principal de la composition et occupe tout l'espace. Le cheval est représenté de manière stylisée et avec des teintes contrastées : la gorge et le poitrail en orange vif dans la lumière, la croupe traitée en bleu outremer dans l'ombre. Les lignes de son corps se confondent avec celles d'un second cheval juste derrière, et avec les grandes traces de peintures obliques bleu, jaune, blanches, rouges accompagnant le mouvement. Elles participent à une confusion volontaire des plans et des formes.

Dans Improvisation 33 de 1913, présenté sur le mur de gauche, les formes reconnaissables disparaissent presque entièrement, les contours noirs ne cernent plus les figures comme dans ses œuvres précédentes mais au contraire semblent s'ouvrir ; la couleur jaillit librement sur la surface. Ainsi, les ciels et les arbres sont traduits par des lignes colorées et obliques, qui traversent l'œuvre de part en part, conférant un mouvement intérieur, voire une sensation de surgissement. La figuration, bien qu'encore présente, se dissout dans l'intensité de la couleur.

PISTE 09 : L'œil écoute

Extrait sonore :

Wolfgang Amadeus Mozart, Symphonie n° 35 en ré majeur K. 385 "Haffner" (Andante), 1782

Karl Böhm (dir.), Berliner Philharmoniker © Deutsche Grammophon, 1960
[1:35 / 2:07]

Par-delà les conventions d'une vie bourgeoise, l'intérêt de Kandinsky pour la musique participe d'un quotidien et d'une vision globale de l'art.

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

Indéniablement, les partitions qu'il acquiert, les livres et prospectus musicaux qu'il collecte, les photos de ses amitiés musicales, sa collection de disques comme les gravures de chants populaires qu'il affectionne, façonnent son horizon artistique.

En dialogue avec ces objets, une sélection d'outils et de couleurs provenant de son atelier interroge la musicalité de ses recherches « chromatiques ».

Tout en jouant sur la double acception du terme : en musique, l'usage des demi-tons qui enrichissent les harmonies ; en peinture, l'art des accords colorés qui rythment une composition.

Nous sommes invités à découvrir un portrait à la fois sonore et visuel du peintre mélomane. Sur le mur ainsi que sur la table-vitrine dos à vous, une profusion d'éléments témoigne de cette dimension musicale : des photographies en noir et blanc prises entre 1907 et 1930 le montrent jouant du violoncelle, ou encore aux côtés de son ami, le compositeur Arnold Schönberg. Une carte postale de Gret Palucca, célèbre danseuse moderne, est également exposée, accompagnée d'estampes de petits formats de chansons tziganes du 19e siècle.

On trouve également le prospectus du premier concert des bruiteurs futuristes en 1913, et plusieurs disques vinyles issus de sa collection personnelle : La Traviatta et Rigoletto de Verdi, Pepito Sanchez et son orchestre tzigane ainsi que *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy.

Sur le mur, à gauche, une vidéo de courte durée en noir et blanc est projetée en hauteur, où l'on aperçoit la main de Kandinsky traçant à l'encre de chine la ligne courbe emblématique. Kandinsky en fait un motif récurrent dans ses peintures, elle fait référence à la douga, pièce du harnais de l'attelage traditionnel russe, la troïka, permettant de maintenir les 3 chevaux ensemble. À cette ligne courbe, il ajoute des points, des cercles, et compose devant nous une partition de formes géométriques.

PISTE 10 : Les accords et les dissonances, l'émulation Schönberg

Extrait sonore :

Arnold Schönberg, Quatuor à cordes en fa dièse mineur opus 10. Mässig (Modéré), 1907-1908

Quatuor Arditti © Naïve, 2009 [1:05 / 2:11]

Le 2 janvier 1911 à Munich, Kandinsky découvre lors d'un concert l'œuvre de Schönberg. Au programme, les Quatuors à cordes opus 7 et 10, les Trois pièces pour piano opus 11 et 5 Lieder pour voix et piano.

Fasciné par cette musique libérée de la tonalité et traversée de dissonances, le peintre y perçoit un écho à ses propres recherches sur l'émancipation des formes et de la couleur : « la musique de Schönberg nous introduit à un Royaume où les émotions musicales ne sont pas acoustiques, mais purement spirituelles. Ici commence la musique de l'avenir ».

Une amitié intellectuelle s'engage bientôt entre les deux artistes, unis dans leur quête d'un art moderne. Schönberg brise les règles harmoniques, Kandinsky celles de l'imitation de la nature. En 1911, Kandinsky invite le compositeur, qui lui-même pratique la peinture, à exposer quatre de ses œuvres dans la première exposition du Blaue Reiter (Cavalier bleu).

Devant vous, deux esquisses au fusain sur papier sont présentées sur la gauche de l'œuvre de grand format Impression III (concert). Ces deux dessins de petit format témoignent de la volonté de l'artiste de composer, de dompter les couleurs vues pendant le concert, et de les transposer sur la toile pour les délivrer. Contrairement aux Improvisations, qui relèvent davantage d'un élan intuitif et spontané, cette Impression témoigne d'un souvenir sensoriel précis : Kandinsky restitue l'empreinte émotionnelle laissée par le concert.

La première esquisse conserve une perspective. En effet 4 lignes de fuite figurant deux murs de chaque côté emmènent le regard vers le centre du dessin où une ligne centrale représente le coin de la salle de concert. Au centre, un large piano à queue ouvert occupe la majeure partie de l'espace, et un lustre détaillé de quelques pampilles s'élève au-dessus de l'instrument. Sur le côté gauche, on distingue le pianiste et les spectateurs assis dont les contours sont dessinés.

Le second dessin, tout à gauche, est moins détaillé, l'œuvre se libère de la représentation de l'espace, le piano s'envole et prend plus de place, seules subsistent deux bandes assez larges que l'on imagine être les piliers de la salle de concert, et un cercle sur la gauche faisant référence au lustre. La représentation des spectateurs est réduite à quelques lignes courbes figurant les épaules.

Ici Kandinsky ne remplit pas les éléments avec de la couleur mais avec des lettres ou des mots pour la préparation de son œuvre : W (pour weiss en allemand) pour le blanc des piliers et du pianiste, S (pour schwarz) pour le noir du piano et gelb pour le jaune dans l'espace laissé vide à la droite du dessin.

Découvrez sur la piste suivante la description de l'œuvre, et laissez vos doigts en parcourir une reproduction tactile

PISTE 11 : Reproduction tactile de l'œuvre *Impression 3* (concert)

Kandinsky recourt à la peinture à l'huile pour réaliser cette œuvre de grand format, mesurant environ un mètre sur quatre-vingts centimètres.

Cette composition, au format paysage, est structurée autour d'une opposition chromatique puissante entre un jaune vif et lumineux, occupant largement la partie droite de la toile, et une forme noire massive située au centre droit, identifiable comme un piano à queue ouvert. Le jaune, couleur chaude, irradie et exprime la musique elle-même, qui devient le véritable sujet de la toile. Kandinsky lui confère une présence dominante, en l'opposant au noir profond de l'instrument.

À gauche du piano, quelques touches obliques de bleu évoquent des notes isolées, comme échappées du morceau de musique

Le public, suggéré sur la gauche du tableau, est représenté de manière de plus en plus schématique : d'abord par quelques silhouettes simplifiées, puis réduites à de simples tâches de couleur ou à des arcs noirs évoquant des personnes assises de dos. Quelques formes progressent vers le centre de l'œuvre, mais sans en devenir le sujet. Ce rôle est réservé à la musique, qui s'impose comme présence picturale plus que comme sujet figuratif.

Kandinsky évacue ici toute perspective traditionnelle : la composition ignore les lignes de fuite, remplacées par une organisation en zones chromatiques. Aucun décor précis ne permet de situer l'instant. Les deux grands piliers blancs, présents dans les croquis subsistent. Légèrement inclinés à l'extérieur du centre de la toile, ils encadrent le piano et structurent l'espace, formant une sorte de triangle invisible, hors cadre.

Une sphère jaune et orangée, sur le pilier de gauche, peut être identifiée comme le lustre de l'esquisse, mais la lumière émane elle, de la couleur jaune qui domine la toile.

La facture est particulièrement expressive : les coups de pinceau sont visibles et traduisent l'intensité du ressenti musical.

Impression III (Concert) marque une étape décisive dans le cheminement de Kandinsky vers l'abstraction picturale. Il y affirme l'importance de la synesthésie, cette correspondance entre sons, couleurs et formes, et confère à la couleur, une puissance expressive autonome, détachée de toute référence au réel.

PISTE 12 : L'Apocalypse comme œuvre d'art totale

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

Pour Kandinsky, qui multiplie les compositions autour du Jugement dernier à partir de 1910, l'Apocalypse incarne l'espoir d'un monde transformé par l'art. Il écrit : « une grande destruction est aussi un chant de louange », et pense l'apocalypse comme « un Hymne à la nouvelle création qui suit la destruction ». Structurant, le motif de la trompette confère à ces images une dimension sonore. La fascination de Kandinsky pour la fin des temps s'accompagne aussi, comme chez le peintre Baranoff-Rossiné et le compositeur Scriabine, de recherches sur la synesthésie, ou la correspondance entre les sens. Pour ces artistes, le monde pourra être transformé grâce à la création d'un « art monumental », conçu comme « l'union de tous les arts dans une seule œuvre ».

Dans cette salle, 4 œuvres de Kandinsky consacrées au Jugement dernier sont rassemblées, accompagnées d'un tableau de son ami le peintre ukrainien Vladimir Baranoff-Rossiné, abordant le même sujet.

Parmi ces œuvres présentées face à vous, on observe plusieurs versions de Toussaint 1 datant de 1911. 2 huiles sur toile, et 2 aquarelles au fil desquelles les éléments figuratifs tendent progressivement à se dématérialiser. La figure du cavalier demeure identifiable puis se dissout en une simple tache blanche et bleue.

Un autre élément symbolique majeur, l'ange annonciateur, est représenté dans la partie supérieure gauche de la toile. Son visage apparaît nettement, soufflant dans une trompette jaune. Sa chevelure est stylisée en lignes ondulantes de la droite vers la gauche. Mais Kandinsky opère une

transformation radicale : la représentation de l'instrument laisse place à une forme géométrique, un triangle jaune devenu expression visuelle du son lui-même plutôt que de l'objet. Il ne s'agit plus de peindre ce que l'on voit, mais ce que l'on entend.

Un piano optophonique, mis au point une dizaine d'années plus tard par Vladimir Baranoff-Rossiné, fait face à cette peinture. L'appareil électronique se présente sous la forme d'un élégant piano classique en bois sombre, dont la caisse dissimule un mécanisme complexe comportant une lampe à arc, des disques de verre transparent et peints, et un ensemble de dispositifs optiques : prismes, lentilles et miroirs. L'instrument projette des images kaléidoscopiques complexes, formées de taches colorées tournoyantes, changeant à la fois de couleur et d'intensité lumineuse. Baranoff-Rossiné explique : ce piano ne produit pas de son, mais est pensé pour se « superposer à une composition musicale... » Délaissant l'idée d'une correspondance stricte entre une note et une couleur, l'appareil est décrit par ceux qui le découvrent comme un « clavier d'une palette lumineuse ».

Extrait sonore :

Alexandre Scriabine, Poème de l'extase opus 54, 1907

Chicago Symphony Orchestra, Pierre Boulez (dir.) © Deutsche Grammophon, 1999 [0:00 / 1:16]

PISTE 13 : L'almanach du cavalier bleu et Klänge, le son pur des mots

Peu après leur rencontre en janvier 1911, Kandinsky et le peintre Franz Marc lancent un projet éditorial visionnaire, l'Almanach du Blaue Reiter - traduit en français par le Cavalier bleu. Leur ambition : rassembler peintres, musiciens et théoriciens autour d'une même conception spirituelle de l'art.

Publié en 1912 à Munich, ce recueil compose à la fois un manifeste, une utopie et une nouvelle histoire de l'art affranchie des hiérarchies traditionnelles. Sans distinction, l'Almanach réunit des reproductions de peintures anciennes et modernes, des icônes russes, des dessins d'enfants, des œuvres d'art populaire et non européennes, mais aussi des partitions de Schönberg. Ces œuvres accompagnent une série d'articles explorant aussi bien l'art du compositeur Scriabine et celui des peintres fauves allemands, que les projets scéniques de Kandinsky. Littéralement, l'unité des arts prend ici forme, guidée par leur dimension spirituelle commune.

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

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

8 estampes accompagnées de leur matrice en bois constituent ce corpus singulier sur le mur de gauche. Réalisées parfois en noir et blanc, parfois en couleur, ces œuvres de petit format, entre 10 et 30 centimètres de côté principalement de format carré, condensent des motifs emblématiques de l'univers de Kandinsky. On y retrouve, par exemple, dans l'estampe en noir et blanc intitulée Flamme, la silhouette d'un cavalier sur son cheval cabré. Derrière lui, une femme bras tendus, vêtue d'une robe traditionnelle russe à motifs.

Un inventaire sommaire des motifs présents dans ces œuvres fait apparaître une grande diversité d'éléments naturels : orages, tempêtes, éclairs, mais aussi des symboles bibliques tels que le Déluge, la Toussaint ou encore le Jugement dernier. D'autres figures récurrentes apparaissent : le soleil, la douga, objet issu de la tradition russe, et le pommier

Ces œuvres témoignent également d'une redécouverte des traditions, tant dans les médiums employés comme la gravure sur bois que dans les représentations elles-mêmes, volontairement authentiques et non académiques.

PISTE 14 : Les fugues

Extrait sonore :

Johann Sebastian Bach/Anton Webern, Ricercata (Fugue à six voix), extrait de L'Offrande musicale BWV 1079, 1935

London Symphonic Orchestra, direction Pierre Boulez © Sony, 1978 [3:15 / 3:55]

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

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

Auguste Macke a contribué à l'Almanach du cavalier bleu avec un texte intitulé Les Masques et a exposé aux côtés de Kandinsky et Franz Marc. Devant vous, dans son Hommage à Jean Sébastien Bach, réalisé à l'huile en 1912, il propose une interprétation magistrale de la fugue. D'un format imposant, 102 cm sur 82 cm, l'œuvre est structurée autour de traits noirs évoquant des escaliers, entrelacés d'un foisonnement de volutes colorées. Cette dynamique visuelle et les couleurs luxuriantes contribuent à l'intensité expressive de l'œuvre.

Paul Klee adopte une approche plus épurée mais tout aussi évocatrice dans “Fugue en rouge”, œuvre de 1921 au format modeste de 24 cm par 31. Sur un fond noir, une demi-douzaine de formes claires sont réparties dans des tons jaune orangé. Ces formes semblent suivies d'un écho : le motif se répète et se déploie, le jaune s'intensifie jusqu'au orange, puis s'assombrit jusqu'au noir, à l'image d'une note musicale qui résonne avant de s'éteindre. L'effet est comparable à des volutes de fumée qui se superposent tout en conservant leur structure dans un temps suspendu. Chaque forme comme le carré, le triangle, le cercle, et la goutte d'eau se répond, s'imitent, poursuivi par son écho, et s'efface peu à peu dans l'espace et le temps.

Kandinsky explore lui aussi la forme de la fugue dans l'œuvre présentée ici sur la gauche de l'œuvre “hommage à Jean-Sébastien Bach”. Toutefois, chez lui, il ne s'agit pas tant d'un jeu optique que de l'ambition de créer un espace mental, un territoire dans lequel le spectateur est invité à vivre et à se déplacer. La profusion des nuages jaunes vifs, des bleus profonds, des couleurs qui éclatent en traits rapides propose à celui qui regarde la toile de véritablement y « flâner ».

PISTE 15 : Théâtraliser l'abstrait

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

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

Cette salle dédiée à l'art scénique de Kandinsky vous présente douze études abouties où prédominent des formes géométriques mesurant approximativement entre 30 et 40 centimètres.

Sur l'une d'elles, d'élégantes ondulations plus ou moins larges sont tracées au graphite. Sur une autre, une galerie de personnages aux couleurs franches schématisés en triangles superposés l'un sur l'autre, tantôt pointés vers le haut, vers le bas, ou encore tournés vers les extérieurs. Quelques arcs découpent la forme sur l'une des figures, parfois un trait fin au centre départage le corps en deux couleurs : bleu contre jaune, rouge contre blanc, vert contre rouge.

Sur l'un des croquis, l'arrière-plan se divise en deux zones distinctes : sur la gauche, un aplat vert émeraude devant lequel s'élève une figure humanoïde construite par l'assemblage de 5 triangles blancs, sur la droite sur un fond rouge sang, une forme évoquant un escalier en colimaçon conduit à un carré gris clair, suggérant une fenêtre.

Derrière vous se trouve la recreation d'un élément scénographique imaginé par Kandinsky pour sa mise en scène de *Tableaux d'une exposition*. Cette reconstitution monumentale, environ 5 mètres de long sur 3 mètres de haut, occupe tout le mur. Elle met en scène les trois plans d'un espace théâtral : des bandes rayées noires et blanches verticales à gauche, et horizontales à droite, nous guidant vers le centre : la scène. Sur le fond blanc de l'espace central apparaissent de fines lignes noires, ainsi que des lignes blanches soulignées de noir. Elles évoquent les armatures d'une structure. Au centre de ce plan, un cercle bleu ciel domine, tandis que dans l'angle inférieur droit une pyramide composée de superpositions de formes géométriques, pointe vers le ciel.

Pour Kandinsky, les couleurs incarnent des idées et des sentiments ; elles sont porteuses de sens et de narration symboliques. Le noir et le blanc représentent ainsi la dualité fondamentale du monde matériel. Le jaune renvoie à l'ancrage dans la matérialité, et le bleu évoque une aspiration à l'élévation spirituelle. Le vert, issu de la combinaison des deux, symbolise une forme d'immobilisme, comme un équilibre statique entre matière et spiritualité. Le rouge, en revanche, figure le mouvement perpétuel. Le violet incarne la couleur la plus féconde : il traduit une élévation continue, nourrie à la fois par l'énergie rouge du mouvement et la profondeur de la spiritualité du bleu.

Extrait sonore :

Modest Moussorgski, *Tableaux d'une exposition*, 1874

Mikhail Rudy, piano © Centre Pompidou, 2011[0:00 / 1:15]

PISTE 16 : Formaliser le son, dessiner le mouvement : autour du Bauhaus

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

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

Dans cette pièce, grâce à la présence d'archives photographiques en noir et blanc, ainsi que des reproductions des cours dispensés à l'école du Bauhaus, il est possible de mieux saisir la manière dont Kandinsky formalise les correspondances sensibles entre le son, la forme géométrique, la couleur et l'émotion.

Toujours dans son ouvrage "Point et ligne sur plan", Kandinsky donne des schémas graphiques de lignes et de points. Il le fait d'abord pour donner une équivalence des figures de danse de Gret Palucca, puis il travaille à d'autres équivalences entre la dynamique des formes, et celle des sons. Pour cela, il propose des transpositions des rythmes musicaux en lignes courbes et lignes pointillées, avec des cercles noirs dont la grandeur varie.

Sur chacun des deux dessins de petit format, visibles derrière vous sur votre droite, Kandinsky trace une ligne courbe, dansante, tracée à l'encre de chine

et au graphite sur papier. Cette courbe, référence de la douga, se retrouve dans ses peintures abouties.

Le premier dessin présente une ligne ondulant de gauche à droite, évoquant une série d'ascensions et de déclins, Le second dessin révèle une ligne sinueuse qui s'élève en volutes verticales, ponctuée d'épaississements rythmiques, à la manière d'un collier de perles irrégulier.

Sur un autre mur, à droite de l'œuvre magistrale Jaune Rouge Bleu, des études réalisées dans le cadre d'un cours dispensé par Gertrude Grunow, seule femme à avoir enseigné au Bauhaus, sont exposées. L'une d'elle présente des cercles chromatiques et la relation entre les teintes, la seconde propose des relations entre tonalités et sonorités.

Nous pouvons observer également 4 photographies en noir et blanc de la danseuse Gret Palucca, amie de Kandinsky, dans différents sauts et mouvements chorégraphiques qu'il utilisera comme support pour les traduire en lignes.

Découvrez sur la piste suivante la description de l'œuvre Jaune-Rouge-Bleu, et laissez vos doigts en parcourir une reproduction tactile

PISTE 17 : Description tactile de l'œuvre Jaune rouge bleu, 1925

Extrait sonore :

Ludwig van Beethoven, symphonie n° 5 en C mineur, opus 67, 1808

Cyprien Katsaris, piano © Warner Music, 2003 [2:46 / 3:40]

L'œuvre devant vous est l'une des plus imposantes et emblématiques de Kandinsky. Réalisée à la peinture à l'huile sur toile, elle mesure 1 mètre 28 de haut pour 2 mètres de large, et constitue une synthèse magistrale de la démarche entreprise par le peintre vers l'abstraction. En effet, Kandinsky assume pleinement ici son rejet des conventions figuratives, et dans cette œuvre, il livre une composition dans laquelle chaque forme, chaque couleur et chaque ligne participe à une orchestration soigneusement élaborée. Nous sommes invités à suivre la danse des formes et des couleurs orchestrées par l'artiste.

D'abord, nous sommes attirés par la zone vibrante et solaire sur toute la partie gauche, d'où émerge une sphère noire cernée de rouge, tel un œil battant la mesure. Autour, le jaune glissant progressivement vers le brun évoque des l'espace. Ce jaune irradie de fines lignes, d'arcs et de tracés noirs ressemblant à un profil tourné vers la gauche, tandis que des lignes horizontales prolongent résonances sonores, comme des trompettes claires dissipant leurs échos dans la silhouette vers la droite de la toile.

Le mouvement se poursuit : le regard circule à présent de la base du tableau vers le coin supérieur droit en suivant une épaisse ligne noire sinueuse qui serpente et s'enroule autour d'un large cercle bleu profond. Ce cercle instaure un calme visuel, un point de recueillement d'où émergent de petites formes géométriques : rectangles et carrés traités en transparence de jaunes, rouges, et bleues. Ces formes semblent se déplacer vers le centre de l'œuvre, où l'énergie se densifie. Au cœur de la composition, le rouge apparaît en 5 carrés

allant du carmin au lie de vin selon les superpositions : nous assistons ici à une genèse symbolique, la naissance du rouge, la création du cosmos.

Dans l'angle inférieur droit, une petite sphère noire semble absorber la lumière environnante, créant un point de gravité visuel.

Elle résonne avec une seconde sphère, légèrement plus grande, située à l'opposé au centre supérieur : celle-ci, de teinte grise, est cernée de noir et irradie d'une aura jaune lumineuse.

Ce jeu de correspondances visuelles nous guide de nouveau vers la gauche, vers le jaune claironnant. Ainsi, nous sommes invités à rejouer la partition de Kandinsky, et suivre les couleurs et les lignes pour reprendre au début la mesure.

Des masses aux teintes violettes encadrent les formes à la base et sur le bord gauche de l'œuvre. Ces nuages se diffusant du violet sombre jusqu'au pomegranate créent un écrin comme si nous assistions à la naissance tumultueuse de planètes s'ordonnant sous l'effet de forces invisibles. L'œuvre réunit certains éléments constitutifs du vocabulaire de Kandinsky comme le jaune lumineux annonçant la création, mais aussi la ligne noire et sinueuse, emblématique de la tension entre contrainte et harmonie.

Dans Jaune-Rouge-Bleu, la figuration a disparu : seul subsiste l'impact émotionnel pur, orchestré par les couleurs, les formes et leur contraste.

Un contraste fondamental structure la composition : à gauche, la lumière du jaune, les lignes fines nettes et directes, et à droite, le bleu profond, les formes courbes, l'accumulation chaotique. C'est de cette opposition que naît, au centre, le rouge vibrant, comme une synthèse entre ordre et désordre.

PISTE 18 : Le salon de musique

Extrait sonore :

Hanns Eisler, 8 Klavierstücke opus 8, n° 7 andante, 1925

Siegfried Stöckigt, piano © 1996, edel Gesellschaft für Produktmarketing

[Extrait complet]

Au contact du Bauhaus, les recherches de Kandinsky sur la synthèse des arts trouvent un nouvel ancrage dans l'architecture et les arts industriels appliqués. Kandinsky réalise en 1931 pour le Forum d'architecture de Berlin un Salon de musique. Trois murs réalisés en céramique définissent un espace orné de compositions géométriques qui, selon le peintre, ne dessinent « pas une décoration, mais plutôt une sorte de diapason » suscitant des « résonances » visuelles.

Sur ces murs, une vidéo est projetée où les résonances entre les couleurs, chargées de leur symbolique, ainsi que les relations entre lignes, cercles et formes géométriques, prennent toute leur ampleur et composent des paysages. Les formes clignotent en rythme, apparaissent et disparaissent au son des nappes musicales, tel des ponctuations.

Le mur de gauche, sur fond noir, est divisé en deux parties. Dans la première, on distingue un cercle rouge qui se fond en bleu, ainsi qu'un triangle noir orienté vers le bas, surmonté d'un demi-cercle bleu nuit inscrit dans un rectangle orange. Dans la seconde apparaissent des cercles et demi-cercles traversés de bandes blanches, mauves, violettes ou bleues. Ils évoquent des levers de soleil dans l'obscurité du cosmos.

Sur le mur de droite du Salon de Musique, un assemblage de traits fins jaunes, bleus et rouges dessinent des triangles vides, réduits à leur contour. A côté, des triangles colorés de mauves, rouges ou jaunes s'y appuient, orientés vers la gauche ou la droite. L'ensemble est marqué par des angles aigus. La composition est dominée par un soleil rouge. Plus bas, deux

rectangles violet et mauves se superposent. Enfin des bandes rose, jaune et mauve flottent comme un drapeau le long d'une ligne verticale jaune.

Enfin, le mur central présente d'autres formes géométriques qui semblent flotter sur un fond partagé entre blanc et noir. À gauche, des triangles orientés vers le bas, dans des tons de vert et gris, sont traversés par deux lignes diagonales. L'ensemble évoque une balançoire.

Au centre, deux lignes horizontales soutiennent un agencement de triangles aux couleurs chaudes - jaunes, oranges - rehaussés de quelques verts et mauves. De fines lignes noires structurent la composition, encadrée par deux demi-cercles colorés, l'un rouge carmin, l'autre bleu nuit.

À droite, sur le fond noir, une figure blanche évoque une calligraphie abstraite. Composée de demi-cercles, de traits fins et de triangles, elle descend de haut en bas telle une toupie en mouvement.

Cette projection respecte les dimensions originales du Salon de musique : 5 mètres de profondeur, plus de trois mètres de haut, et presque 7 mètres de longueur pour la partie centrale. Sur le mur de derrière, en regard à cette projection, les trois études peintes à l'huile sur carton sont présentées les unes à côté des autres.

PISTE 19 : Les Compositions

Extrait sonore :

Alan Berg, Concerto pour la mémoire d'un ange, 1935

Anne-Sophie von Otter, Chicago Symphony Orchestra, direction James

Levine © Deutsche Grammophon, 1992 [0:00 / 1:25]

Élaborées entre 1910 et 1939, les dix Compositions de Kandinsky achèvent progressivement sa quête d'un art spirituel, affranchie de l'imitation du réel. De manière inédite, cette salle réunit les trois dernières Compositions de l'artiste. Points culminants de ses recherches, elles témoignent de son évolution stylistique, du constructivisme géométrique de la période du Bauhaus au biomorphisme de ses années à Paris, où l'artiste s'exile en 1933. Ici, les formes et les couleurs semblent surgir d'elles-mêmes, comme des êtres vivants, vecteurs d'une intensité émotionnelle pure. Le terme choisi par Kandinsky pour nommer ces œuvres confirme toute la musicalité et l'ambition de sa démarche. Il écrit dans *Regards sur le passé* que « dans une composition, l'œuvre naît entièrement de l'artiste, comme c'est le cas pour la musique depuis des siècles. De ce point de vue, la peinture a rejoint la musique et toutes deux ont une tendance de plus en plus grande à créer des œuvres absolues, comme des êtres autonomes. »

Cette salle présente 3 Compositions assez différentes les unes des autres. La première datant de 1923, Composition 8, rappelle la peinture-manifeste Jaune-rouge-bleu avec sa partition de formes géométriques, ses lignes fines qui semblent exploser et s'agencer dans un chaos ordonné. Cependant ici, la couleur est beaucoup moins présente, ce sont principalement les tracés noirs qui composent les dynamiques. Le fond est blanc crème et les couleurs sont majoritairement contenues dans des triangles et des cercles.

Dans la Composition 9, datant de 1936, présente sur le mur de gauche, au contraire, de larges bandes colorées et obliques se succèdent : Jaune

cadmium, bleu, rouge carmin, noir, orange safran et enfin vert émeraude. Au-dessus, des formes souples et légères semblent flotter comme des bulles et s'épanouir dans des tonalités claires, dans des volutes de joie.

Découvrez sur la piste suivante la description de l'œuvre Composition X, et laissez vos doigts en parcourir une reproduction tactile

PISTE 20 : Description tactile de Compositions X

Réalisée en 1939, Composition X constitue une œuvre tardive dans la carrière de l'artiste. Cette huile sur toile d'1 mètre 30 par 1 mètre 95 témoigne d'une ambition plastique encore pleinement affirmée à la veille de sa disparition en 1944.

Comparée à ses productions antérieures, elle se distingue par un fond noir omniprésent, qui fait ressortir avec intensité une palette particulièrement riche et lumineuse. Les formes s'y révèlent moins géométriques, adoptant des contours plus fluides, plus intuitifs. Kandinsky y explore avec subtilité des effets de transparence et de superposition : les éléments semblent flotter les uns au-dessus des autres sur ce fond noir agissant comme un révélateur.

Dans le coin supérieur gauche, nous sommes attirés par une forme circulaire aux tonalités brunes et chaleureuses, au sein de laquelle se détachent de petits signes aux teintes douces — blanc, rose pâle, bleu léger — évoquant des pictogrammes ou des silhouettes dansantes réduites à des lignes simples. Légèrement sur sa droite, une sphère blanche et diaphane laisse entrevoir à la fois cette forme brune et une large portion du fond noir, créant un effet de transparence et de profondeur.

A la droite de la toile, une forme rappelant celle d'une ampoule électrique rose et verte accueille des lignes courbes irradiant depuis un point central, telles des ondes lumineuses. Ces lignes traversent des formes carrées en jouant sur les plans, dessus dessous, modifiant ainsi leurs couleurs au passage : le vert se transforme tour à tour en jaune clair, bleu cobalt, violet, rose pâle, brun profond, jaune doré, parme, ou encore vert émeraude.

Deux polygones de même forme se répondent dans la composition, le premier au centre, dans les tons jaunes et rose pastel, et le second dans le coin inférieur gauche de la composition est rayé de lignes verticales, attirant le

regard vers la forme brune initiale. Juste en dessous, une figure biomorphe d'un rose éclatant se détache devant un carré violet.

Tout autour de ces formes, de minuscules carrés colorés semblent éclater comme des confettis renforçant cette impression d'un mouvement joyeux et expansif.

La richesse chromatique de l'œuvre, où dominent une pluralité de jaunes, des roses, des violets clairs et des verts, confère à l'ensemble une atmosphère festive et vivante. Il s'en dégage une sensation de légèreté, voire d'allégresse comme une célébration en suspens.

Merci d'avoir exploré l'exposition : Kandinsky, la musique des couleurs à la Philharmonie de Paris. Nous vous invitons à restituer votre audioguide ainsi que votre livret d'accompagnement à l'agent ou l'agente d'accueil à l'entrée de l'exposition. N'oubliez pas, en échange, de reprendre votre carte d'identité. Ce parcours a été conçu en 2025 par la Philharmonie de Paris, avec le soutien de la Fondation Visio, dédiée à l'accompagnement des adolescents et adultes déficients visuels.

Commissariat de l'exposition :

Angela Lampe, conservatrice au Musée nationale d'art moderne - Centre Pompidou

Marie-Pauline Martin, directrice du Musée de la musique - Philharmonie de Paris

Mikhaïl Rudy, conseiller scientifique

Audiodescription et narration réalisées par Lucie Béguin.

Dispositif multisensoriel réalisé par Tactile Studio et parcours tactile par Laville Braille.

Enregistrement assuré par les services du Musée de la musique.