Déméter
ISSN : 1638-556X
Éditeur : Université de Lille

15 | Été | 2026
L'actrice face au volcan néoréaliste : une confrontation propice à l'expérience du temps

Entretien avec Hélène Trespeuch, commissaire de l'exposition « Kandinsky face aux images », LaM, 2026

Hélène Trespeuch et Sarah Troche

https://www.peren-revues.fr/demeter/2722

Référence électronique
Hélène Trespeuch et Sarah Troche, « Entretien avec Hélène Trespeuch, commissaire de l'exposition « Kandinsky face aux images », LaM, 2026 », *Déméter* [En ligne], 15 | Été | 2026, mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 12 septembre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2722

Droits d'auteur
CC-BY-NC

Entretien avec Hélène Trespeuch, commissaire de l'exposition « Kandinsky face aux images », LaM, 2026

Hélène Trespeuch et Sarah Troche

PLAN

De la recherche à l'exposition
Mémoire, souvenirs, formes
L'iconothèque : un matériel pédagogique inédit

TEXTE

1 Hélène Trespeuch est professeure d'histoire de l'art contemporain à l'université Bordeaux-Montaigne. Dans son dernier ouvrage, *Kandinsky et l'image photographique – De la culture visuelle d'un artiste devenu pionnier de l'art abstrait* (Les Presses du réel, 2026), elle explore la culture visuelle de Kandinsky, profondément ancrée dans son époque, et questionne les rapports que ce pionnier de l'art abstrait a entretenu avec l'image photographique. Aux côtés de Jeanne-Bathilde Lacourt et Angela Lampe, elle est la commissaire associée de l'exposition *Kandinsky face aux images* au LaM (Villeneuve-d'Ascq, février-juin 2026).

De la recherche à l'exposition

2 ST : *Comment ta position de chercheuse s'est-elle articulée à celle de commissaire ? Comment on passe du livre (Kandinsky et l'image photographique) à l'exposition (Kandinsky face aux images) ? Les titres mêmes suggèrent un déplacement de focale.*

HT : L'exposition *Kandinsky face aux images* n'a pas été conçue comme une transposition directe des recherches que j'ai développées dans mon ouvrage. En effet, dans ce dernier, je me concentre uniquement sur le rapport que Vassily Kandinsky a entretenu avec les images photographiques, alors que l'exposition élargit la focale en prenant en considération d'autres types d'images, comme les carnets

d'esquisse de l'artiste, les schémas scientifiques reproduits dans les ouvrages de sa bibliothèque, etc. Le projet d'exposition, élaboré avec Angela Lampe et Jeanne-Bathilde Lacourt, les deux autres commissaires, était de se fonder sur mes recherches tout en explorant d'autres aspects de la culture visuelle de Kandinsky, en lien avec son œuvre. De ce fait, l'exposition et mon ouvrage sont complémentaires. Dans celui-ci, je traite par exemple de la relation de Kandinsky au portrait photographique, car l'artiste allait très régulièrement chez le photographe pour obtenir des portraits de lui-même, qui lui servaient notamment à asseoir son statut de peintre respectable, en costume cravate, pour contrarier l'image de l'artiste abstrait comme médiocre barbouilleur de taches. Cet aspect est absent de l'exposition du LaM.

Sur un plan plus personnel, c'est une expérience extraordinaire que d'avoir la possibilité de partager les résultats de ses recherches universitaires auprès d'un large public à travers l'exposition. Je suis vraiment très reconnaissante de la confiance que m'ont apportée Angela Lampe et Jeanne-Bathilde Lacourt et extrêmement heureuse d'avoir pu constater que les visiteurs étaient au rendez-vous, nombreux et curieux. La recherche est souvent extrêmement solitaire, se construisant grâce à de longues heures de consultation d'archives en bibliothèque et sur internet (car beaucoup des archives de Kandinsky ont été numérisées). Et dans mon cas, elle fut également marquée par la crise du Covid qui a renforcé la dimension monacale de mon étude. Par conséquent, avoir la chance, quelques années plus tard, de partager certaines de mes découvertes avec un large public, au contact direct des œuvres et des trésors de la bibliothèque Kandinsky, c'est inestimable.

3 *ST : Comment ton expertise sur le rapport de Kandinsky aux images, et plus spécifiquement, sur le rapport entre culture visuelle et abstraction, ont pu se traduire matériellement dans des choix de scénographie, de mise en espace, ou dans les rapprochements entre les images et les œuvres ?*

HT : La scénographie de l'exposition a été confiée à Luiza Vaulot, qui travaille au LaM. C'est elle qui nous a fait des propositions de mise en espace à partir de décisions prises en amont avec Angela Lampe et Jeanne-Bathilde Lacourt, relatives aux cinq thématiques de salles et à

la sélection des œuvres et documents que nous souhaitions exposer. Dans la mesure où je n'avais ni une fine connaissance des lieux et de ses contraintes spécifiques ni une expérience solide en la matière, je suis certainement moins intervenue dans cette phase de conception du projet d'exposition. Ce qui est certain néanmoins c'est que je tenais absolument à éviter des juxtapositions trop marquées entre œuvres et documents qui auraient pu donner l'impression que Kandinsky s'était contenté, dans ses œuvres abstraites, d'imiter ou copier des formes figuratives, ce qui n'est jamais le cas. Les formes migrent, sont réinterprétées, inspirent des inventions personnelles, car Kandinsky, dès lors qu'il choisit de réaliser des œuvres non figuratives, se détache de tout processus d'imitation servile. C'était un des défis de l'exposition que de réussir à expliquer que son rapport à l'image nourrit certes sa pratique, ses activités éditoriales et pédagogiques, mais qu'il n'y a pas de relation de causalité simple entre un document et une œuvre.

L'autre point qui me semblait fondamental était de ne pas reléguer à un statut subalterne les documents présentés, à savoir les maquettes de l'almanach ou les images de l'iconothèque pédagogique de Kandinsky : il me paraissait évident qu'il fallait, dans la mesure du possible, les exposer à la verticale, et non à l'horizontale dans des vitrines que personne n'aurait pris le temps de regarder attentivement, afin qu'un véritable dialogue visuel puisse s'établir entre les œuvres et les documents. C'est une grande satisfaction pour moi que d'avoir pu rendre cela possible, de voir une carte postale ou de petites images découpées dans la presse sur l'autorité verticale du mur, car elles méritent d'être regardées avec le même intérêt que leur a porté Kandinsky, *a fortiori* d'être étudiées avec le même intérêt que l'on porte depuis longtemps aux œuvres de l'artiste.

4 *ST : Est-ce que la préparation de l'exposition a remis à l'œuvre tes connaissances, apporté de nouvelles questions, ou même des découvertes ? L'exposition permet-elle aussi d'identifier des points de recherche qui restent en suspens ?*

HT : Oui, bien sûr, la recherche demeure un *work in progress* et c'est très stimulant ! Cette exposition m'a, par exemple, permis de plonger dans les volumes de l'encyclopédie *Die Kultur der Gegenwart* que Kandinsky conservait dans sa bibliothèque et que j'avais laissés de

côté pour mon livre, car les images qu'ils contiennent sont des schémas et non des photographies. Pour le catalogue de l'exposition, j'ai ainsi publié un texte sur les liens que l'on peut établir entre ces dessins et la dernière phase biomorphique de l'œuvre de Kandinsky. Cette exploration de la bibliothèque de l'artiste m'a également donné l'occasion de découvrir deux ouvrages magnifiques sur les runes qui datent des années 1920 et qui ont certainement nourri les réflexions de Kandinsky sur la forme comme signe, comme possible langage universel. Son rapport à la carte postale mériterait également des recherches approfondies. Sur ce point, j'attends avec impatience la prochaine publication de Dominique Jarrassé et Isabelle Jansen sur le voyage en Tunisie de Gabriele Münter et Vassily Kandinsky, qui s'annonce très riche.

Mémoire, souvenirs, formes

5 *ST : Les premières salles nous montrent un rapport aux images qu'on pourrait dire assez « littéral », ou naïf : les carnets de croquis semblent prélever des formes fixes, comme celle du moulin, qui reprend à l'identique la forme de la carte postale des Pays-Bas ; ou les « Souvenirs de Venise », tempera qui reconduisent le point de vue convenu des photos de canal de Venise, assez proches là aussi des cartes postales et guides touristiques. Quel statut donner à ces premières images ?*

HT : Présenter les carnets de croquis était important pour que l'on puisse comprendre que le processus créatif de Kandinsky (et cela peut certainement être généralisé à tout artiste) est complexe, qu'il ne s'agit jamais pour lui, même dans ses premières œuvres figuratives, de copier seulement et simplement une image préexistante. Les sources peuvent être et sont souvent multiples : le souvenir mental plus ou moins précis d'un paysage, la manière dont une photographie le fige, une carte postale qui l'évoque, auxquels s'ajoute le carnet de croquis qui relève déjà d'un premier exercice de traduction personnel. On voit bien par exemple dans *Printemps* (vers 1904) que Kandinsky s'inspire de deux photographies de Gabriele Münter prises en 1905, celles d'une prairie avec des chèvres en Tunisie et celle de cordes à linge sur la plage en Italie, mais sa tempera n'est pas la stricte conjugaison des deux, car Kandinsky insuffle du vent dans les chemises qui sèchent sur la corde à linge pour animer son tableau !

Dans le cas présent, la juxtaposition des photographies et de l'œuvre invitait à cette comparaison afin de prendre conscience du travail d'invention de Kandinsky.

L'iconothèque : un matériel pédagogique inédit

6 *ST : Au cœur de tes recherches et de l'exposition au LaM, se trouve une curieuse série d'images découpées dans la presse, collées sur du carton, que Kandinsky utilisait comme support pédagogique lors de ses cours au Bauhaus. Elles intriguent par leur extrême diversité (animaux, paysages, sportifs, insectes, objets, costumes, appareils scientifiques...), elles nous touchent par le contact direct qu'elles établissent avec le geste pédagogique, mais elles gardent aussi un aspect énigmatique. Peux-tu nous dire pourquoi leur découverte a joué, dans tes recherches, un rôle de déclencheur ?*

HT : La découverte de ces images dans un petit couloir de l'exposition permanente du Musée national d'art moderne en 2016 a effectivement joué le rôle de déclencheur de mes recherches sur Kandinsky. En 2010, j'ai soutenu ma thèse de doctorat sur l'historiographie de l'art abstrait. Dans ce travail (qui a donné lieu à la publication de mon essai *La Crise de l'art abstrait* ?), je me suis notamment intéressée à la manière dont les récits sur l'abstraction ont été réécrits dans les années 1980, dans un contexte de fin des avant-gardes qui invitait à poser un regard moins dogmatique sur ce mode d'expression plastique, qui peut être perçu comme la quintessence de la modernité artistique. De ce fait, je connais relativement bien les discours et débats autour de l'art abstrait, paysage dans lequel Kandinsky occupe une position singulière car pionnière. Or, ces images photographiques, prélevées dans la presse illustrée, me paraissaient très éloignées des discours habituels sur l'art abstrait, et sur l'enseignement de Kandinsky au Bauhaus en particulier. J'y voyais volontiers la preuve que Kandinsky, cet artiste-théoricien cherchant à exprimer une nouvelle forme de spiritualité plastique à travers le seul langage des formes et des couleurs, n'était pas entièrement coupé du réel, qu'il regardait avec attention le monde environnant et la presse illustrée en plein essor en particulier. Comment ces images s'articulaient-elles à sa conception de l'art abstrait ? Pourquoi ne

s'était-il pas contenté d'exercices de réflexion sur des formes abstraites ? Ces questions continuent aujourd'hui de me passionner, car elles apportent en quelque sorte un élément de réponse à tous les détracteurs de l'art abstrait qui reprochent à cet art de trop s'éloigner du réel. Or c'est un art qui se nourrit du réel sans pour autant l'imiter…

Iconothèque pédagogique de Vassily Kandinsky, ensemble d'images de presse découpées dans des journaux et parfois contrecollées sur carton. © Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris, fonds Kandinsky VK 583 / Dist. Grand Palais Rmn

Figure 1

« La championne allemande, Melle Mollenhauer, lors de son record au lancer de disque de 39,61 m », papier sur carton, 18 x 9,1 cm (légende traduite). Iconothèque pédagogique de Vassily Kandinsky.

Figure 2

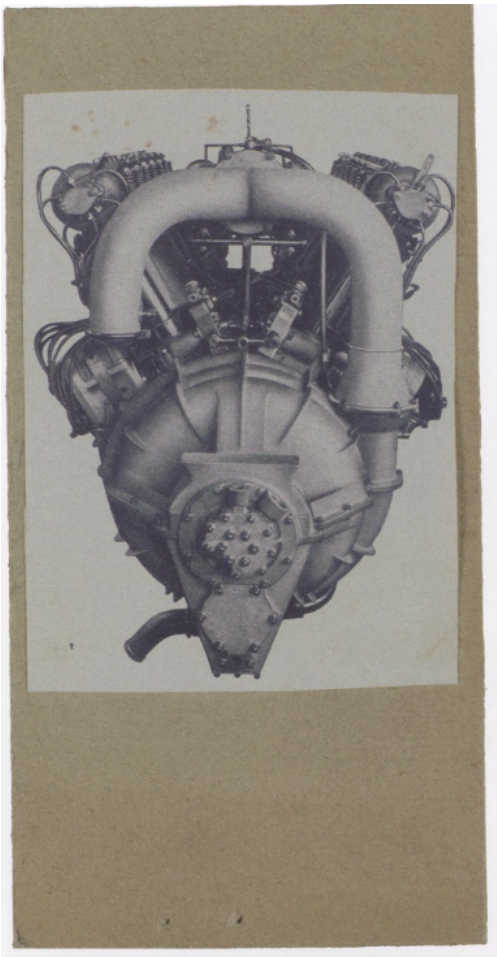
« Il a tout donné ! Le vainqueur », papier sur carton, 18,7 x 9,3 cm (légende traduite). Iconothèque pédagogique de Vassily Kandinsky.

7 *ST : Comment ces images découpées s'articulent-elles aux notes de cours ? S'agit-il d'un accompagnement du propos théorique, ou peut-on les penser, plus largement, comme un exercice du regard ? Et en quoi est-il différent, pour un artiste, de contempler les formes par observation directe, ou fixées par l'image photographique ?*

HT : Ces images relèvent indubitablement d'un exercice du regard et leur diversité est précisément là pour montrer aux jeunes étudiant·es du Bauhaus qu'un tableau peut être appréhendé comme une image photographique, à savoir comme une forme composée, avec des lignes de force, de tension, etc. Ce n'est jamais le sujet qui intéresse en premier lieu Kandinsky, mais la composition, la manière dont circule le regard d'un point à un autre. Il invite ces étudiant·es à regarder toute image comme une forme potentiellement abstraite. Il leur enseigne en parallèle le dessin analytique qui repose sur les mêmes bases : ne retenir d'une installation d'objets que les principales lignes structurantes afin de mesurer l'importance de ces forces. L'observation directe rend l'exercice plus difficile car il suffit de faire

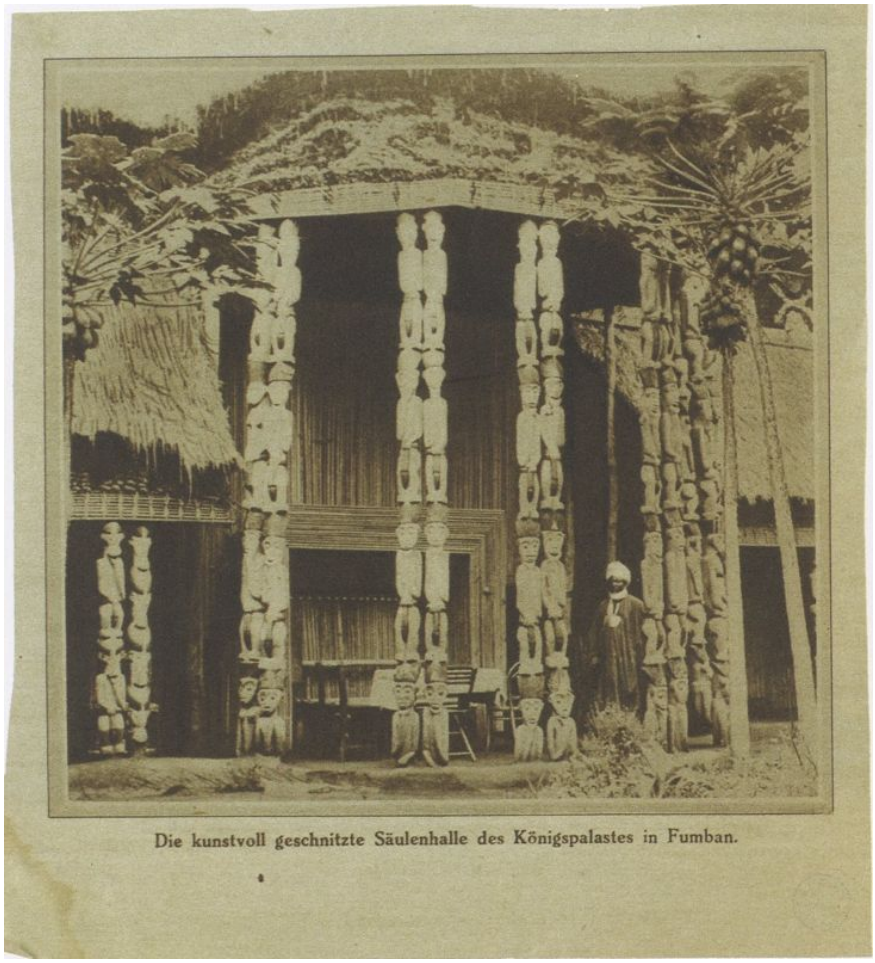
un pas de côté pour voir la composition initiale modifiée, alors que la photographie transforme le réel en image, ce qui facilite de tels exercices pédagogiques. Mais Kandinsky lui-même est convaincu que l'art et la nature sont des règnes autonomes qui toutefois sont régis par des règles universelles communes.

Figure 3



« Le moteur d'altitude Junkers L 55 (côté compresseur) développe une puissance de 525 PSe à 5 000 m d'altitude », *Junkers Wochenkalender*, 1929, papier sur carton, 16,6 x 8,2 cm (légende traduite). Iconothèque pédagogique de Vassily Kandinsky.

Figure 4



« La salle à colonnes du palais royal de Fumban, ornée de sculptures artistiques », *Das Illustrierte Blatt*, 11 décembre 1926, p. 1154. Papier, 17 x 15 cm (légende traduite). Iconothèque pédagogique de Vassily Kandinsky.

8 *ST : Est-ce qu'on a des témoignages des étudiant.e.s qui ont suivi les cours, et qui pourraient resituer l'usage de ces images ?*

HT : Non, et cela peut paraître assez surprenant, notamment parce que Suzanne et Jean Leppien qui sont les premiers en France à avoir traduit les notes de cours de Kandinsky ont été ses étudiant·es. Or, Kandinsky fait de multiples références à ces images dans ses notes. Toutefois, Kandinsky n'avait pas recours à ces images pour l'ensemble de ses enseignements. En outre, ces reproductions photographiques n'étaient que des exemples et non l'objet d'analyses approfondies. Enfin, est-il envisageable que nos propres étudiant·es commentent dans quelques années la manière dont nous concevons nos diapo-

ramas dès lors qu'ils et elles ne conservent que leurs notes personnelles à l'issue de nos cours ?

9 ST : *Parmi toutes ces images, de natures très diverses, peut-on repérer tout de même des récurrences ? Quelles voies d'entrées sont les plus pertinentes pour les classer, ou les présenter : par thématiques ? par familles de formes (organiques, géométriques) ? par affinités formelles (simples, composées, structurées) ? Et est-ce qu'on sait, à peu près, dans quel ordre ces images étaient présentées ?*

HT : Lors de la publication complète de cet ensemble d'images et des notes de cours de Kandinsky, dans *Unterricht am Bauhaus : Vorträge, Seminare, Übungen* 1923-1933 (2 vol. , 2015), l'historienne de l'art allemande Angelika Weiβbach a choisi le terme d'« atlas » pour qualifier cet ensemble. Je lui préfère le terme d'iconothèque, précisément car Kandinsky n'a pas classé ces images, n'a pas choisi de les organiser sur un même panneau comme Aby Warburg. Pour l'exposition, nous avons tenté de réunir les formes qui présentaient des arrondis, des compositions triangulaires pour organiser cet ensemble de manière didactique, mais il est important de garder à l'esprit que Kandinsky ne les a pas ordonnées comme tel. En revanche, ses notes de cours permettent de comprendre la manière dont il s'y référait : par conséquent, nous avons présenté sur un mur, dans une vitrine séparée, les images qu'il a volontairement réunies pour certains de ses cours.

10 ST : *Souhaiterais-tu nous parler plus précisément d'une ou deux planches en particulier ?*

HT : Celle que j'aime beaucoup est celle qui porte la légende suivante, « le ballon de foot vivant », qui présente un tatou qui se met en position défensive en se roulant en boule. Je pense que Kandinsky y a vu une preuve de ce qu'il avance dans son traité *Point et ligne sur plan*, à savoir notamment que le point est partout, dans le macrocosme (étoiles) comme dans le microcosme (cellules organiques), et que le point en peinture est comme la graine de pavot : un concentré de fertilité latente.

Figure 5

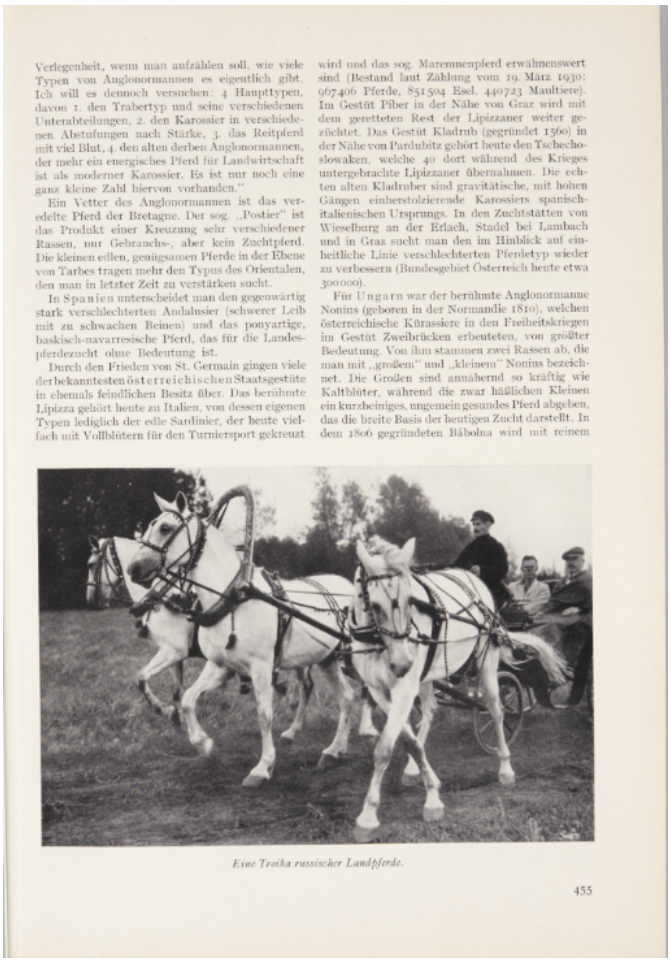
« Le ballon de foot vivant. Le tatou sud-américain se roule sur lui-même en position de défense », papier sur carton, 8,5 x 27,1 cm (légende traduite). Iconothèque pédagogique de Vassily Kandinsky.

11 *ST : Les derniers espaces de l'exposition donnent une place importante à la revue Atlantis : peux-tu nous dire pourquoi ce choix ?*

HT : Cette revue fait partie des découvertes enthousiasmantes que j'ai faites lors de mes recherches à la bibliothèque Kandinsky au Centre Pompidou et je suis vraiment très heureuse d'avoir convaincu Angela Lampe et Jeanne-Bathilde Lacourt de l'intérêt de la présenter pour la première fois au public. Kandinsky a acheté régulièrement cette revue entre la fin des années 1920 et le début des années 1930 ; elle occupe la place la plus importante dans son fonds de périodiques, mais personne ne s'y est jamais intéressé, peut-être parce que ce n'est pas une revue d'art, et parce que le nom de Kandinsky n'y est jamais mentionné. À mes yeux, c'est justement ce qui en fait le grand intérêt : Kandinsky l'achetait pour son plaisir personnel, car les photographies qui y sont publiées, souvent en pleine page et grâce à l'héliogravure, sont magnifiques. C'est vraiment l'occasion de plonger pleinement dans sa culture visuelle, qui est celle d'une époque tout entière. Et comme cette revue rend compte de voyages à travers le monde, elle permet de faire le lien avec la première salle de l'exposition, qui rendait compte des premiers voyages de Kandinsky avec Gabriele Münter dans les années 1900, ce qui permet de souligner la permanence de sa curiosité pour les autres cultures, qu'il continue d'explorer grâce à la presse illustrée. En outre, pour les plus attentifs, la dernière image présentée montre des chevaux avec une *douga*, ce qui fait écho à la première œuvre de l'exposition *Avec l'arc noir* (1912).

C'est un clin d'œil, mais aussi une manière d'indiquer que si l'œuvre de Kandinsky présente des phases créatives distinctes (ce que rappellent les cinq salles de l'exposition qui respectent une certaine progression chronologique), ses champs d'intérêt demeurent et peuvent prendre des formes différentes.

Figure 6



Verlegenheit, wenn man aufzählen soll, wie viele Typen von Anglonormannen es eigentlich gibt. Ich will es dennoch versuchen: 4 Haupttypen, davon 1. den Trabertyp und seine verschiedenen Unterabteilungen, 2. den Karossier in verschiedenen Abstufungen nach Stärke, 3. das Reitpferd mit viel Blut, 4. den alten derben Anglonormannen, der mehr ein energisches Pferd für Landwirtschaft ist als moderner Karossier. Es ist nur noch eine ganz kleine Zahl hiervon vorhanden."

Ein Vetter des Anglonormannen ist das veredelte Pferd der Bretagne. Der sog. „Postier" ist das Produkt einer Kreuzung sehr verschiedener Rassen, nur Gebrauchs-, aber kein Zuchtpferd. Die kleinen edlen, genügsamen Pferde in der Ebene von Tarbes tragen mehr den Typus des Orientalen, den man in letzter Zeit zu verstärken sucht.

In Spanien unterscheidet man den gegenwärtig stark verschlechterten Andalusier (schwerer Leib mit zu schwachen Beinen) und das ponyartige, baskisch-navarresische Pferd, das für die Landespferdezucht ohne Bedeutung ist.

Durch den Frieden von St. Germain gingen viele derbekanntesten österreichischen Staatsgestüte in ehemals feindlichen Besitz über. Das berühmte Lipizza gehört heute zu Italien, von dessen eigenen Typen lediglich der edle Sardinier, der heute vielfach mit Vollblütern für den Turniersport gekreuzt wird und das sog. Maremmenpferd erwähnenswert sind (Bestand laut Zählung vom 19. März 1930: 967406 Pferde, 851504 Esel, 440723 Maultiere). Im Gestüt Piber in der Nähe von Graz wird mit dem geretteten Rest der Lipizzaner weiter gezüchtet. Das Gestüt Kladrub (gegründet 1560) in der Nähe von Pardubitz gehört heute den Tschechoslowaken, welche 40 dort während des Krieges untergebrachte Lipizzaner übernahmen. Die echten alten Kladruber sind gravitätische, mit hohen Gängen einherstolzierende Karossiers spanisch-italienischen Ursprungs. In den Zuchtstätten von Wieselburg an der Erlach, Stadel bei Lambach und in Graz sucht man den im Hinblick auf einheitliche Linie verschlechterten Pferdetyp wieder zu verbessern (Bundesgebiet Österreich heute etwa 300000).

Für Ungarn war der berühmte Anglonormanne Nonius (geboren in der Normandie 1810), welchen österreichische Kürassiere in den Freiheitskriegen im Gestüt Zweibrücken erbeuteten, von größter Bedeutung. Von ihm stammen zwei Rassen ab, die man mit „großen" und „kleinem" Nonius bezeichnet. Die Großen sind annähernd so kräftig wie Kaltblüter, während die zwar häßlichen Kleinen ein kurzbeiniges, ungemein gesundes Pferd abgeben, das die breite Basis der heutigen Zucht darstellt. In dem 1806 gegründeten Bábolna wird mit reinem

Eine Troika russischer Landpferde.

455

Atlantis, n° 8, août 1933, p. 455. Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris, fonds Kandinsky, P 35.

Figure 7

Vassily Kandinsky, *Mit dem schwarzen Bogen* (*Avec l'arc noir*), 1912, huile sur toile, 189x198 cm. © Centre Pompidou, Mnam-Cci/Dist. Grand Palais Rmn.

AUTEURS

Hélène Trespeuch
Hélène Trespeuch est professeure d'histoire de l'art contemporain à l'université Bordeaux-Montaigne. Ses travaux portent tout à la fois sur les mécanismes d'écriture de l'histoire de l'art, sur les images imprimées, sur l'exposition et son catalogue, etc. Elle a fondé et codirige la revue numérique *exPosition*.

Sarah Troche
Université de Lille