
Sur le plastique. *Klänge* de Wassily Kandinsky*

Stefania Caliandroⁱ

Résumé : L'article se propose de contribuer à l'exploration des logiques du sensible par une réflexion sur le plastique. L'œuvre *Klänge* de Wassily Kandinsky amène à observer comment la matière se façonne continuellement dans l'appréhension sensible, en supportant et accompagnant l'émergence de formes et figures, la création d'effets d'ambiance, mais en étayant aussi le retour à des valeurs et attraits proprement matériels. Recueil de poèmes et gravures où se déclenchent parfois des *résonances* entre le visuel et le langage verbal, *Klänge* est avant tout une œuvre qui exploite ce que l'artiste appelle *sonorité*, concept qu'il élabore à partir de l'usage poétique du mot et qu'il étend à la couleur et aux éléments picturaux, au-delà de tout ancrage référentiel. Le livre, contemporain, et peut-être même moteur, du passage à un art dit abstrait, est également une œuvre charnière pour entendre le *tournant* esthétique envisagé par l'artiste dans ses écrits théoriques. Il incite à une réflexion sur la plasticité, qui, en faisant fi de la délimitation de celle-ci à certains matériaux ou genres, dépasse aussi l'opposition entre l'abstrait et le figuratif, ou entre le plastique et l'iconique. Le plastique se tourne alors en concept-clé pour la compréhension de dynamiques morphologiques et permet de relever comment, dans la saisie, la matière est informée à divers degrés de figurabilité.

Mots-clé : plastique ; esthésie ; Kandinsky ; *Klänge* ; morphodynamiques.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.207982>.

ⁱ *Professoressa associata*, Università degli studi di Trento, Trente, Italie. E-mail : caliandro@yahoo.com.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9689-7362>.

Introduction

En vue de poser quelques jalons pour une réflexion en cours concernant la relation entre plasticité et esthésie, cet article se concentrera sur une œuvre de Wassily Kandinsky, *Klänge* (1912), peu étudiée, hormis par quelques spécialistes, et pourtant au de cœur de l'évolution de l'esthétique vers le non figuratif. En s'appuyant également sur les écrits théoriques de l'artiste, notamment *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [*Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*]¹, essai contemporain et par contrat éditorial lié à la publication de *Klänge*², l'analyse de cette œuvre incite à mieux cerner une idée de plasticité qui n'est pas seulement celle du sens, par exemple, dans son devenir interprétatif, mais plus précisément celle d'une plasticité de la forme de l'expression qui, se façonnant dans le sensible, se consolide en figures ou se dissout dans la matière, sans qu'il y ait cependant de continuité entre ces moments.

Recueil de poèmes et gravures sur bois³, *Klänge*, signifiant littéralement *sons* ou *sonorités*, a été traduit dans l'édition française, relativement récente, *Résonances*⁴, choix de titre aussi discutable que compréhensible en raison de la juxtaposition de poèmes et d'images que l'artiste met côte à côte, sans que les uns n'illustrent les autres, ni l'inverse. En effet, il serait vain de chercher une cristallisation du texte dans l'image ou, a contrario, une explication du visuel dans le contenu des textes, d'autant plus que poèmes et gravures ont généralement été créés à des moments décalés, puis assemblés. Dans l'édition originale, conçue comme un livre d'artiste, se déploient des résonances verbo-picturales ainsi que, plus fréquemment, des décalages entre les deux modes d'expression.

La partie textuelle prend forme de courts récits – « poèmes en prose » (*Prosa Gedichte*), les appelle Kandinsky – qui paraissent autant indépendants qu'interprétables en tant qu'actes d'un seul poème. Au fur et à mesure que l'on avance dans l'œuvre, le sens devient néanmoins de plus en plus difficile à comprendre, à peine discernable, faisant presque émerger une nature sémantique

¹ Je me référerai à la publication originale en allemand, parue en 1911 avec la date 1912, la seule publiée de son vivant des différentes versions écrites par Kandinsky en allemand et en russe. Par ailleurs, les traductions consultées (en français, anglais et italien) ont procédé par des choix terminologiques qui, du point de vue de cette étude, donnent lieu à de petits mais importants écarts par rapport à l'original. Nadejda Podzemskaia a récemment publié en russe une édition critique des multiples versions de *Über das Geistige in der Kunst* (N. P. Podzemskaia (dir.). *Vasilij Kandinskij, O duchovnom v iskusstve. Polnoe kritičeskoe izdanie* [Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art. Édition critique complète*], Moscou, BuksMArt, 2020, t. i, 794 p.; t. ii, 702 p.), et travaille à une édition critique française simplifiée.

² Après un refus initial de *Über das Geistige in der Kunst*, grâce à l'intercession de Franc Marc, l'éditeur R. Piper établit un double contrat avec Kandinsky pour la publication de cet essai et de *Klänge*.

³ *Klänge* réunit 38 poèmes en prose, écrits entre 1908 et 1912, et 56 gravures dont 12 en couleur, la plus ancienne datant 1907.

⁴ *Résonances. Kandinsky et la nécessité intérieure* inclut le facsimilé de *Klänge* en langue originale, la traduction française réalisée par le poète et écrivain dada Philippe Soupault [n. p.], un essai et un appareil critique de Philippe Sers. Cf. SERS (dir.), 2015.

inéluclablement obscure ou cryptique. Pourtant le texte procède en général par phrases délibérément simples, directes, parfois d'une expression ludique quasiment enfantine, mais déconnectées les unes des autres, rythmées par des allitérations, des répétitions et des emphases, par des concaténations alogiques, se dissolvant par *contrepoint* ou en glissements contradictoires. Quant aux gravures, généralement intercalées entre les poèmes, elles en ponctuent le plus souvent le début par un petit dessin en noir et blanc, ou sont placées, en plus grande taille, après la fin d'un poème, parfois en couleur. Ces images peuvent difficilement être qualifiées de figuratives, les plus petites paraissent au premier abord plutôt des motifs décoratifs, et seulement quelques-unes de l'ensemble laissent clairement percevoir la représentation d'une scène ou d'un sujet.

1. Rythmes, réverbération et contrepoint

Figure 1 : Wassily Kandinsky, première gravure ouvrant le livre Klänge.



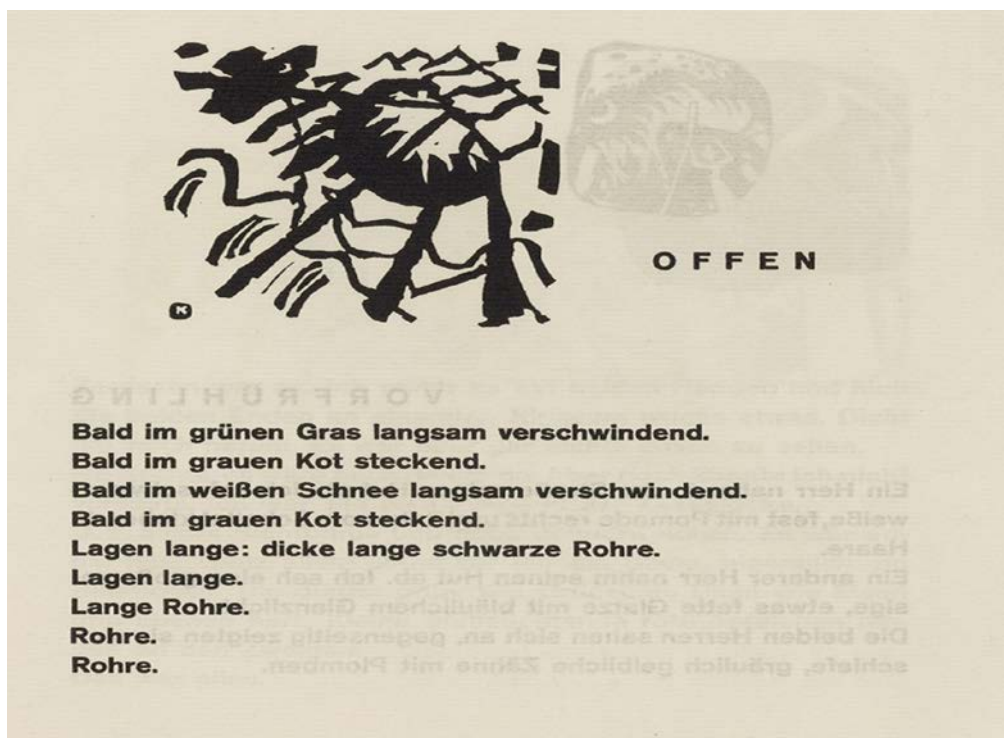
Source : *Klänge*, s. d. [1912], n. p.

Doté d'une couverture rouge aux dessins dorés, le livre s'ouvre sur une gravure aux couleurs féeriques, avec deux cavaliers avançant sous un ciel rouge. Le premier poème nous introduit dans un paysage constitué d'« [u]ne masse de collines de toutes les couleurs »⁵, toutes de dimensions différentes, mais de formes toutes semblables; ce sont « de simples collines habituelles comme on les

⁵ « Eine Masse von Hügeln in allen Farben ».

imagine toujours et comme on ne les voit jamais »⁶. La complémentarité discordante entre imagination et voir y est thématisée dès le début. *Hügel* (*Collines*) nous amène donc à suivre la figure d'un homme marchant « d'une très drôle de manière »⁷, tantôt lentement, tantôt en courant : c'est le tempo du tambour qu'il bat presque mécaniquement – « un... un... un... un... [*eins... eins... eins... eins...*] » – qui instille alors un rythme cadencé dans la perception du paysage évoqué et de ce qui l'habite. Le deuxième poème, au titre emblématique *Sehen* (*Voir*)⁸, procède aussi par une insistance sur les couleurs, ainsi que par la répétition de mots en phrases très courtes – « En apparence, en apparence. », « Plus largement, plus largement. »⁹ –, emphatisées ultérieurement par la typographie centrée. Cependant, c'est probablement dans *Offen* (*Ouvert*) et *Warum ?* (*Pourquoi ?*) que la répétition acquiert la majeure force expressive, au point de dominer l'articulation entière de chacun des poèmes.

Figure 2 : Wassily Kandinsky, *Offen*, poème et gravure dans *Klänge*.



Source : *Klänge*, s. d. [1912], n. p.

Dans *Offen*, très court, les verbes dépeignent ce que seulement les derniers vers dénomment, à savoir des « tuyaux » [*Rohre*] ; ce terme suscite un captivant

⁶ « einfache, gewöhnliche Hügel, wie man sich immer denkt und nie sieht. »

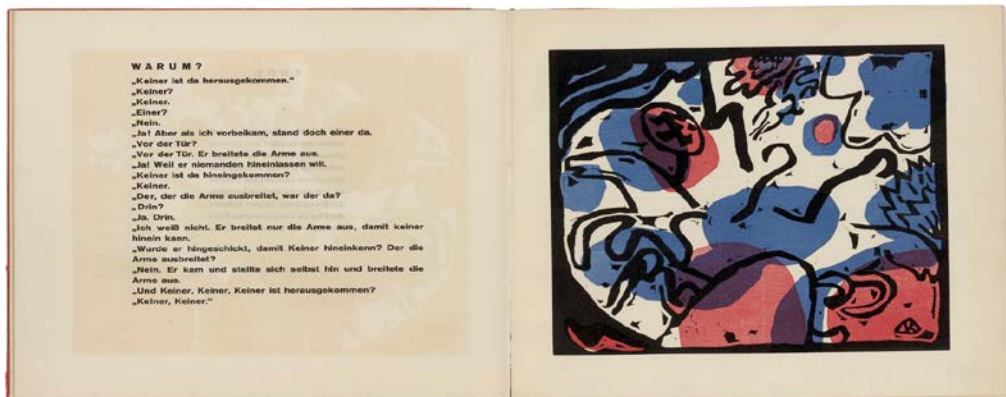
⁷ « Sehr komisch ».

⁸ Les titres des poèmes dans *Klänge* sont souvent des termes-clé, condensateurs de traits, moments ou tensions aspectuelles particulièrement chargés.

⁹ « Scheinbar. Scheinbar. » « Breiter. Breiter. »

parallélisme, au niveau perceptif, avec les longs traits noirs dans la gravure au-dessus dans la même page. Dans ces traits l'on a repéré le motif des rames, censé être employé dans divers tableaux de l'artiste¹⁰. L'association spontanée des tuyaux à la forme de ces soi-disant rames relèverait de ce qui aurait naguère été désigné comme une isotopie, une redondance sémantique, mais traversant ici deux modalités d'expression différentes, et qui pourrait plus simplement être qualifié en termes de résonance verbo-picturale. Mieux encore, puisque cette corrélation perceptive ne contribue pas à la compréhension des contenus du texte ou de l'image, elle paraît participer d'une *réverbération* entre les deux, une mise en relation fragile, non délimitable, peu définissable, traçant une persistance impalpable entre la sémantique des mots, leur sonorité et leur réitération d'une part et, de l'autre, les traits noirs se propageant sous forme de rayons dans la gravure.

Figure 3 : Wassily Kandinsky, *Warum ?*, poème et gravure dans *Klänge*.



Source : *Klänge*, s. d. [1912], n. p.

Dans *Warum ?*, une série de questions et réponses se succèdent, la plupart très sèches, sans que la moindre information concernant les interlocuteurs ne soit donnée. Articulé en guise d'interrogatoire, l'enchaînement déroute par rapport à l'alternance des voix que l'on pourrait y supposer. L'insensé affleure cependant essentiellement dans le contenu, au sujet d'une porte par laquelle personne n'entre ni sort, dans le geste d'un homme qui se place devant elle les bras étendus pour empêcher le passage, alors que personne n'est censé vouloir la franchir. Au rythme, à moments fortement scandé, de la sonorité des mots – telle la récursivité phonétique dans « *Keiner ? / Keiner. / Einer ? / Nein.* »¹¹ –

¹⁰ Dans l'apparat critique constitué par Philippe Sers, la gravure est rapprochée d'*Improvisation 26 (En ramant [Rudern])*, 1912; mais on pourrait songer aussi à *Improvisation 11*, 1910, à *Laç*, 1910, au dessin *Sans titre (Improvisation)*, 1911-12, actuellement au Städelmuseum à Francfort, au tableau plus figuratif *Chanson [Lied]*, 1906, ou au contraire, avec une stylisation allant vers l'abstraction, à la forme dans le coin en bas à gauche dans *Composition VII*, 1913, à celle vers le milieu du bord droit dans *Petits plaisirs*, 1913, et, en revenant à des figures plus aisément reconnaissables, à *Improvisation 209*, 1917.

¹¹ En traduction française : « *Personne ? / Personne. / Un seul ? / Non.* »

fait face une gravure en couleur, aux taches et formes arrondies, la plupart fluctuantes en apesanteur. À la rigueur du poème, formelle et absurde, l'image répond – en contrepoint – avec un amalgame d'éléments plastiques où, dans une agitation chaotique générale, des figures, dirait-on, paraissent jaillir pour être aussitôt démenties. Philippe Sers évoque une aquarelle préparatoire où les trois preux russes légendaires deviendraient les trois cavaliers de l'Apocalypse, image « volontairement brouillée par l'artiste » dans la gravure (SERS, 2015, p. 62). Sans suivre cette lecture génétique, notons toutefois que quelques traits incitent à entrevoir des contours de figures, pourtant non complétées, par exemple un cheval à gauche, tout en laissant la figuration potentielle se noyer au même instant dans la plasticité des formes à peine ébauchées.

Poursuivant l'analyse des poèmes et des gravures, remarquons l'un des aspects qui rapprochent les modalités de l'expression verbale et visuelle. L'utilisation du langage, aussi peu descriptif que peu narratif, jouant sur des traits expressifs et lapidaires, fait éclore des images fortement incisives, des scénarios, voire des moments porteurs d'atmosphères. Ainsi, dans *Inchangé* [*Unverändert*] :

Mon banc est bleu, mais il n'est pas toujours là. Ce n'est qu'avant-hier que je l'ai retrouvé. À côté du banc, comme toujours, était enfoncé l'éclair refroidi. Cette fois-ci l'herbe autour de l'éclair était légèrement brûlée. Peut-être l'éclair, la pointe dans la terre, rougit tout à coup secrètement. Autrement, je ne trouvais rien de changé : tout était à la place habituelle. C'était comme toujours.¹²

En plus du focus sur la couleur, très présent dans tout le recueil – et qui a amené la critique à souligner la recherche de synesthésies¹³ –, les descriptifs dépeignent des scènes improbables, incohérentes, alogiques ; voir en l'occurrence la concaténation dissonante « toujours »/« Cette fois-ci », ainsi que l'image de « l'éclair refroidi », « enfoncé par la pointe » fichée au sol. Par la suite, le texte narre, à droite, d'une « femme avec le drap noir serré contre sa poitrine comme une banane [*Banane*] »¹⁴, tandis que du côté opposé du narrateur gît l'inscription effritée : « Bann! Ahne! », jeu de mot polysémique pouvant signifier banane comme bannir/à bas l'ancêtre [*Anhe*]¹⁵. Le *son érodé* de cette écriture déclenche toute une description farfelue de maisons et personnages décousus, aboutissant à la « pensée folle » [*wahnsinnigen Gedanken*] d'un rire, *non oui*, qui serait dû,

¹² « Meine Bank ist blau, aber nicht immer da. Erst vorgestern habe ich sie wieder gefunden. Neben ihr steckte der abgekühlte Blitz, wie immer. Dieses Mal war das Gras um den Blitz herum etwas verbrannt. Vielleicht glühte der Blitz plötzlich im Geheimen, mit der Spitze in der Erde. Sonst fand ich keine Änderung: alles an der alten Stelle. Es war wie immer. »

¹³ Non seulement les couleurs, mais des sons, des odeurs, des sensations thermiques et tactiles sont notamment mentionnés ou évoqués dans les textes.

¹⁴ « *Frau mit dem schwarzen Tuch an die Brust gepreßt, wie eine Banane.* »

¹⁵ Pour Sers, elle pourrait aussi être lue et comprise dans les sens de « Enchantement ! Devine ! » (SERS, 2015, p. 63).

suisant la rêverie du narrateur, aux encres multicolores chatouillant l'un de ces hommes ; puis le « din-don » [*tin-ten*] d'une cloche « invisible » [*unsichtbaren*], au loin, clôt la divagation.

Il n'est pas étonnant que l'œuvre, tout en ayant reçu un accueil incertain à l'époque, fût très appréciée par Dada à Zurich, en particulier par Hugo Ball et par Arp¹⁶. Ball, qui rencontra Kandinsky en septembre 1912 et devint familier avec le cercle du *Blaue Reiter*, fut particulièrement influencé par son emploi libre du son, l'encourageant à l'exploration sonore en performances de poésie concrète. Outre l'attention prêtée à un certain alogisme, il dût saisir comment l'emploi de répétitions, allitérations et emphases par Kandinsky travaillait la sonorité des mots, jusqu'à les vider quasiment de valeur sémantique. Lors d'une présentation à la galerie dada zurichoise le 7 avril 1917¹⁷, Ball soulignait à quel point Kandinsky avait développé une idée de liberté et su l'appliquer en art. Si cette liberté pouvait rappeler le concept d'anarchie, elle dévoilait surtout une spiritualité propre à l'art, une pensée esthétique forte dans laquelle l'art n'est déterminé par aucune force extérieure, mais suit un ordre et une régularité dictés uniquement par sa propre « nécessité intérieure », seul et ultime principe de création¹⁸. Le commentaire du dadaïste s'affine lorsqu'il est question de *Klänge* : il remarque comment des moyens simples peuvent engendrer du mouvement, de la *croissance*, la couleur, une tonalité, et comment la juxtaposition d'éléments illusionnistes parvient à ce qu'ils se déniaient l'un l'autre, en atteignant ainsi une épuration audacieuse du langage, notamment par l'expression abstraite du son de voyelles et consonnes le constituant¹⁹.

¹⁶ Dans son texte « Kandinsky, le poète », Jean Arp s'exprimait ainsi : « Il passe dans ces morceaux un souffle venu de fonds éternels et inexplorés. Des formes se lèvent, puissantes comme des montagnes parlantes. Des étoiles de soufre et de coquelicot fleurissent aux lèvres du ciel. » Jean Arp in Max Bill (dir.), *Wassily Kandinsky*, Paris: Maeght, 1951, p. 89-93, cité dans l'introduction par Elizabeth R. Napier à la version anglaise de *Klänge* (KANDINSKY, 1981, note 6, p. 3).

¹⁷ Les divers membres du cercle dada présentaient les artistes avec lesquels ils sentaient des affinités.

¹⁸ Hugo Ball, « Kandinsky » in BALL, 1996, p. 222-234 spéc. 227 (ma traduction). Citant Kandinsky d'après « Über die Formfrage » (« On the Question of Form », *The Blaue Reiter Almanac*, New York: Viking, 1974, p. 157), Ball s'exprime ainsi: « Kandinsky is Russian. He has a highly developed idea of freedom, and he applies it to the domain of art. His remarks on anarchy remind one of statements by Bakunin and Kropotkin. Except that Kandinsky applies the concept of freedom, in a very spiritual way, to aesthetics. In *Der Blaue Reiter* he writes on the question of form: "Many call the present state of painting 'anarchy.' The same word is also used occasionally to describe the present state of music. It is thought, incorrectly, to mean unplanned upheaval and disorder. But anarchy is regularity and order created not by an external and ultimately powerless force, but by the *feeling for the good*."^[.] This "feeling for the good," or "inner necessity," is the one and only ultimate creative principle that Kandinsky recognizes. "Inner necessity" alone gives limits to free intuition, inner necessity shapes the external, visible form of the work » (BALL, 1996, p. 227).

¹⁹ Ainsi déclare Hugo Ball, mentionnant également la pièce théâtrale, inachevée, *Der gelbe Klang* (*Le son jaune*) : « By the simplest means he gives shape in *Klänge* to movement, growth, color, and tonality, as in the text "Fagott" [*Bassoon*]. The negation of illusion occurs here again by the juxtaposing of illusionistic elements, taken from conventional language, which cancel each other out. Nowhere else, even among the futurists, has anyone attempted such a daring purification of language. And Kandinsky has even extended this ultimate step. In *Der gelbe Klang* he was the first to discover and apply the most abstract expression of sound in language, consisting of harmonized vowels and consonants » (BALL, 1996, p. 234).

2. Seuil de figurativisation sémantique du langage et plasticité des formes imagées

Si Hugo Ball était l'un des premiers commentateurs à saisir la finesse du travail sur les formes, notamment sonores, que Kandinsky avait engagé, ainsi que théorisé – il faudra revenir sur ce point –, s'il est aussi clair que cette sensibilité se liait au chemin entrepris par Ball artiste lui-même, il convient néanmoins de ne pas en rester à des questions de son, voire au traitement phonétique, rythmique et d'articulation poétique des mots au-dessous du seuil de figurativisation sémantique du langage. Ou mieux, si *Klänge* inclut tout cela, Kandinsky étend la question de la sonorité à tous les moyens plastiques explorés dans ce recueil, autrement dit, non seulement les formes visuelles, notamment des gravures, mais aussi les formes imagées créées par le langage. Celles-ci remettent en question l'iconicité du sens ordinairement associé au mot et précisément activé par les phrases et, comme remarqué plus haut, parviennent à renforcer la puissance expressive ou atmosphérique dont elles se chargent, en créant des images inédites, inattendues et subtilement percutantes. Ce sont là aussi des effets plastiques travaillés par le langage.

Dans *Frühling (Printemps)* : « Lentement la vieille maison glisse de la colline. Entre les branches et les feuilles le vieux ciel bleu est coincé sans espoir. »; « Et l'herbe cherche à percer de ses pointes l'invisible. »; « Et son crâne a troué le ciel »²⁰. Dans ces formes imagées, en particulier, les verbes entrent en friction avec les sujets et le contexte dans lequel ils s'appliquent (la maison *glisse* lentement; le ciel *est coincé* entre les branches et les feuilles; l'herbe *veut percer* l'invisible de ses pointes; le crâne *a troué* le ciel); ils jouent un rôle-clé pour pointer une action ou un devenir se (con)figurant dans la perception. Des dynamiques plastiques contribuent ainsi à façonner la faculté imageante de la langue. Il s'agit d'une plasticité qui en l'occurrence s'attaque à la dimension imagée des textes et met en avant des tensions, souvent conflictuelles, au sein du *perceptible* et de l'imaginable.

Pareillement dans d'autres poèmes, peu de traits, bien qu'absurdes, ou peut-être précisément parce que problématiques et condensant des situations impossibles, coagulent autour d'eux des représentations contrastées qui, sans trouver de correspondance directe dans les estampes, ravivent l'imagination. Sorte de figures non configurables, non figurativisables, elles assurent des *tonalités*, dépeignent des *sonorités*, et explorent alors sens et sensorialités inscrits dans les matériaux. Ce sont, par exemple, des formes plastiques décrites par le discours : elles se remodelent continuellement, glissent, changent d'aspect

²⁰ « *Langsam rutscht vom Hügel das alte Haus. Der alte blaue Himmel steckt hoffnungslos zwischen Ästen und Blättern.* » « *Und das Gras will das Unsehbare mit seinen Spitzen durchstechen.* » « *Und sein Haupt hat den Himmel durchlöchert.* »

et de dimensions, pouvant inclure potentiellement même l'opposé. Comme l'affirme le narrateur de *Einiges (Quelque chose)*, en suivant des yeux un poisson argenté qui plonge de plus en plus en profondeur dans l'eau bleue : « Mais je le vis encore. Je ne le vis plus. Je le vis encore tout en ne le voyant plus. »²¹. Ou, dans *Anders (Différent)*, l'écart se produit entre ce qui *est* et ce que l'on pense que cela soit : le crochet supérieur d'un grand 3 – écrit en chiffre dans le poème –, en apparence de taille identique (*gleich*) au crochet inférieur, est en fait « un peu, un peu, un peu / plus grand »²²; de même, il n'était pas facile de remarquer – nous dit le texte – que cette partie « était / un peu, un peu, un peu / penchée vers la gauche »²³. Et conclusion bouleversante : « Mais peut-être que ce fut tout différent. [*Es war vielleicht auch anders.*] » Petite nuance dans la traduction, remarquons que « *auch* », littéralement : aussi, n'exclut pas ce qui diffère : c'était peut-être *aussi différent*, c'était peut-être aussi autrement. La coexistence conflictuelle de traits même contrastants était d'ailleurs contemplée dans la théorie de Kandinsky qui, s'inspirant du traité *Harmonielehre* d'Arnold Schönberg, ainsi que des recherches en musique de l'ami et compositeur Thomas Hartmann²⁴, intégrait la *dysharmonie* et le *contrepoint* dans ses réflexions plastiques sur l'harmonie en peinture.

3. Plasticité dans la saisie des formes visuelles

Concernant les gravures sur bois dans *Klänge*, la critique a cherché à repérer des éléments de représentations renvoyant à l'iconologie et au folklore russes en dépit de la difficile reconnaissance des figures supposées; elle a aussi relié les œuvres de l'artiste en séries et variantes afin de discerner des motifs récurrents²⁵. Et en effet, beaucoup de ces gravures procèdent par abstraction progressive d'études et tableaux antérieurs, tels que les fixés sur verre, d'où sont également issues des réélaborations à l'huile. Dans la tentative de définir

²¹ « *Ich sah ihn aber noch. Ich sah ihn nicht mehr. Ich sah ihn noch, wenn ich nicht sehen konnte.* »

²² « *etwas, etwas, etwas / größer* ».

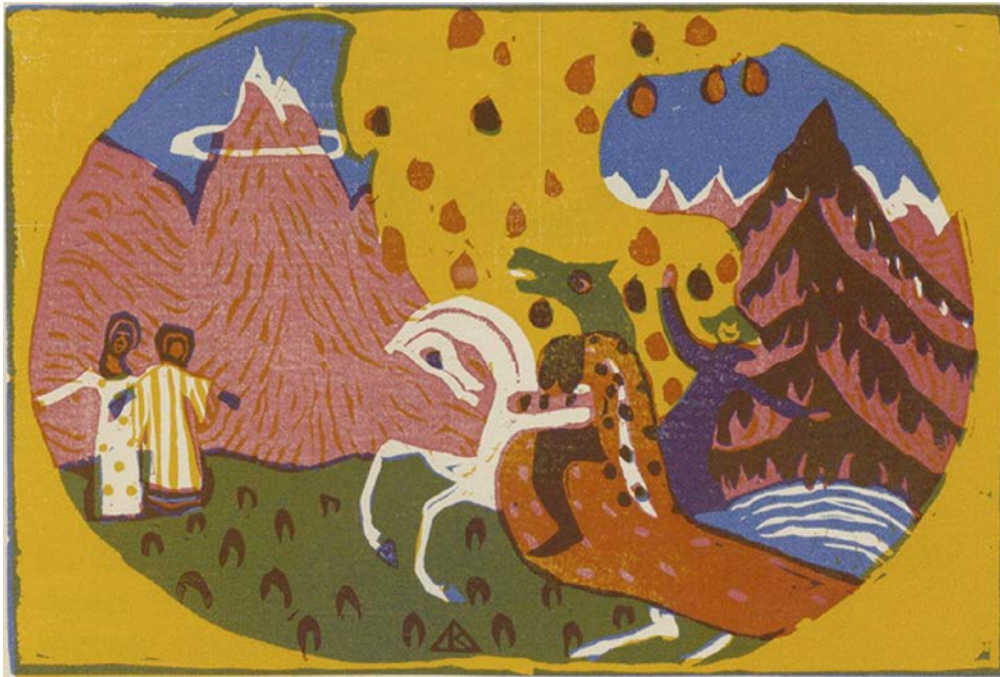
²³ « *etwas, etwas, etwas / größer Teil nach links geneigt* ».

²⁴ Thomas Aleksandrovič Hartmann, Russe, était l'auteur de *Über die Anarchie in der Musik (Sur l'anarchie dans la musique)*, publié dans l'almanach *Der Blaue Reiter* édité par Wassily Kandinsky et Franz Marc et paru en 1912. Avec Kandinsky, Hartmann composa notamment la pièce scénique *Der Gelbe Klang (Le son jaune)*, dont le scénario avait été publié dans l'almanach mais qui, aussi à cause de la guerre, ne fut jamais achevée.

²⁵ En sémiotique, très connue est l'étude de *Composition IV* de Kandinsky par Jean-Marie Floch (1985), qui s'appuie sur l'ensemble des œuvres produites par l'artiste dans les années 1907-1916 pour assurer « le statut d'unités signifiantes » à des « unités discrètes » précédemment repérées (FLOCH, 1985, p. 45). L'approche, s'inscrivant dans l'orientation structuraliste de l'époque, amenait l'auteur à théoriser l'idée de « formant figuratif » (FLOCH, 1985, p. 46), aussitôt contrebalancée par celle de « formats plastiques » (FLOCH, 1985, p. 50). Floch était cependant très conscient du risque d'une lecture figurative allant à l'encontre du travail de l'artiste : « il n'a jamais été question au cours de cette étude de "réduire" le tableau à ces œuvres figuratives, de le lire "comme si" son caractère abstrait et les différences d'expression plastique qu'il implique étaient choses négligeables. » (FLOCH, 1985, p. 41).

sémantiquement, voire de délimiter le sens et les significations ‘sous-jacentes’ à ces gravures, il y a cependant une tendance à omettre ce qui détermine et anime le mode d’expression de la plupart d’elles : ni complètement abstraites, ni jamais clairement figuratives, ces gravures jouent précisément sur l’indécidabilité des formes, sur une certaine indétermination plastique. Le potentiel des formes – et des couleurs, lorsqu’elles sont employées – incite à projeter ce que l’on croit plausible, mais qui peut être *aussi différent*.

Figure 4 : Wassily Kandinsky, *Berge (Montagnes)*, 1911, gravure qui suit le poème *Anders* dans *Klänge*.



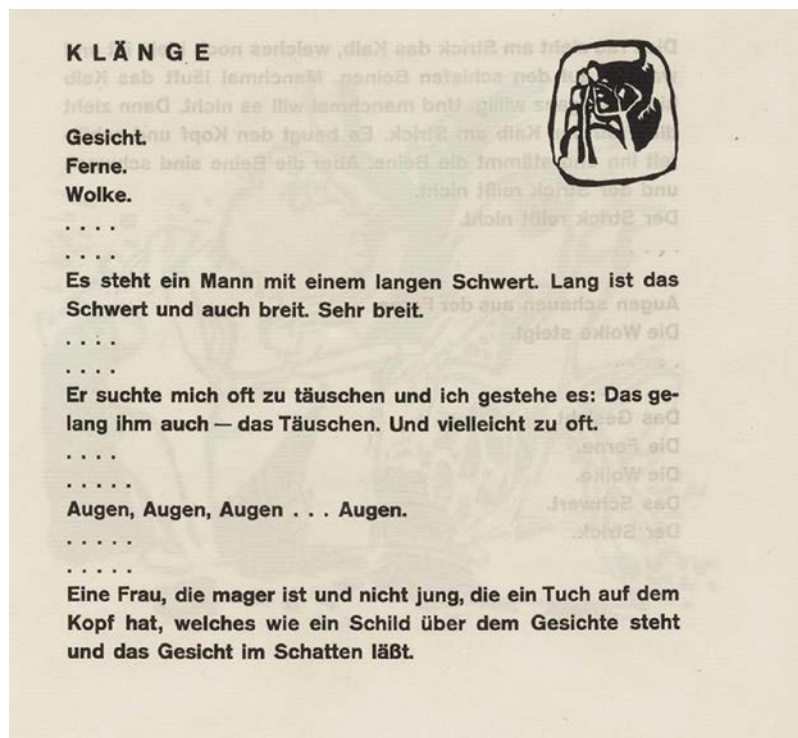
Source : *Klänge*, s. d. [1912], n. p.

Regardons la gravure en couleur qui suit *Anders*. Son emplacement après le poème encourage à y voir un possible lien. Les deux pointes arrondies du paysage, couronnées par du bleu et se détachant du fond jaune qui encadre la scène, pourraient notamment constituer la correspondance figurative des deux crochets du 3 mentionnés par le texte; le chiffre serait alors représenté couché à l’horizontal, avec ses deux pointes qui penchent, tandis que le cheval et le cavalier à la tête animale donneraient forme à la petite pointe centrale du 3. Cette association – assez libre et fantaisiste, il faut l’avouer – entre l’image et le texte serait cependant étayée par la proximité de l’autre gravure au début du poème, dont l’ensemble montre une composition morphologique à divers égards similaire. En format rectangulaire, suggérant aussi la représentation d’un paysage, bien qu’en noir et blanc, avec des silhouettes à peine esquissées, et beaucoup moins lisible figurativement, cette gravure donne également à voir

deux bosses arrondies, l'une à gauche et l'autre à droite, se penchant et, surtout, semblant rivaliser entre elles en hauteur. La tache au milieu paraît comme nécessaire pour compléter l'analogie avec le 3 couché, tel que dans l'autre gravure. Or, sans insister sur le potentiel de cette lecture rêveuse que, comme d'autres, la fréquentation de *Klänge* et de l'immense corpus d'œuvres travaillé par Kandinsky suscite aisément, il conviendra de reconnaître – et le poème nous en avertit – que ce peut être ainsi comme tout autrement.

Les formes visuelles du recueil, précisément parce que questionnant les modalités du figurable et investissant formes et couleurs dans leurs rapports réciproques et en relation avec d'autres tableaux, excitent l'exploration esthétique, la rêverie face aux images, l'association débridée, en donnant libre cours à des interprétations plus ou moins cultivées²⁶. Capté par des éléments qui, comme dans les poèmes, attisent l'imagination et l'incitent à y figurer plus de ce que l'on y voit, le regard interroge l'image, ses formes, ses plages contrastées en noir et blanc ou en couleur, en vue d'une *configuration figurative* qui demeure pourtant inatteignable.

Figure 5 : Wassily Kandinsky, gravure et première page du poème *Klänge* dans *Klänge*.



Source : *Klänge*, s. d. [1912], n. p.

²⁶ Par exemple, aux deux gravures mentionnées du poème *Anders* l'apparat critique édité par Sers associe aussi l'huile sur carton *Sur le rivage (Strandszene)*, 1909, où réapparaîtraient les deux formes arrondies; cf. SERS, 2015, p. 80-82, spéc. 81. Il faut néanmoins savoir que de telles formes oblongues sont assez récurrentes dans les tableaux de Kandinsky, notamment à cette période où l'expérimentation au seuil de l'abstraction l'amène à recombinaison de formes visuelles dans diverses œuvres, sans que ces formes soient cependant chargées d'une valeur sémantique stable, ni d'une dimension figurative ou symbolique préétablie.

De même que dans le poème *Klänge* donnant titre au recueil, où des termes à peine énumérés ouvrent et closent le texte (respectivement « Visage. / Au loin. / Nuage. »²⁷, puis « Le visage. / Au loin. / Le nuage. / L'épée. / La corde. »²⁸) et dont l'articulation interne met l'accent sur la centralité de la vision (notamment par la répétition de « Des yeux, des yeux, des yeux . . . des yeux. »²⁹), de même les gravures nous offrent des points d'ancrage, plus ou moins certains, plus ou moins partageables, à partir desquels le regard rayonne vers les autres parties de l'image, qui résonnent ou déséminent³⁰, quand elles n'entrent pas en conflit manifeste, avec les premiers. Les deux gravures qui accompagnent le poème *Klänge* en sont des exemples : la première, petite en début du texte, ébauche une silhouette (possible figurine humaine) au centre de ce qu'on serait alors tenté de définir comme une scène avec de la végétation; toutefois, les formes à gauche pourraient être différemment interprétées, en forçant un peu la perception, comme alternativement : un arbre, des têtes d'autres personnages, un rocher avec des blocs superposés, et ainsi de suite en fonction de la disposition représentationnelle et des habits culturels que l'observateur y déploie. Ces processus perceptifs sont activés de façon encore plus explicite dans l'autre gravure à la fin du poème, intitulée *Improvisation 4*, où, dans l'agencement de lignes et taches, l'observation patiente parvient à discerner – quasiment par paréidolie – une femme nue à gauche, un arbre noir au milieu avec, au-dessous, une autre figure repliée au bras et au doigt pointeurs et, à droite, un animal (chevauché éventuellement par un cavalier). Pourtant, il faut bien avouer que ces figures surgissent en poussant la vision au-delà du perçu, en l'ouvrant au perceptible, voire à un figurable qui est fonction de l'imaginaire et du savoir injectés dans l'œuvre. Quant à l'explication sémantique ou symbolique des œuvres par rapport à la prétendue filiation d'études ou d'autres tableaux antérieurs, il suffit de regarder l'huile sur toile ayant le même titre, *Improvisation 4*, datée 1909, pour s'apercevoir des limites de cette approche : même lorsque les œuvres reprennent ou réélaborent des formes précédentes, les valeurs plastiques et signifiantes sont à chaque fois repensées profondément. Visiblement, toute œuvre joue sur un réseau de codéterminations morphologiques, chromo-lumineuses et topologiques, à chaque fois tellement spécifique que les effets dans l'appréhension esthétique de deux tableaux aux formes similaires ou, comme en l'occurrence, au même titre ou sujet varient considérablement. Il en va, en fait, de la singularité de l'œuvre, car l'épaisseur qui

²⁷ « Gesicht. / Ferne. / Wolke. »

²⁸ « Das Gesicht. / Die Ferne. / Die Wolke. / Das Schwert. / Der Strick. »

²⁹ « Augen, Augen, Augen . . . Augen. »

³⁰ Concernant le terme *déséminent*, qui diffère de la dissonance, j'ai eu l'occasion de le développer ailleurs et d'observer notamment comment, pour l'un de ses premiers utilisateurs, l'assyriologue James V. Kinnier Wilson, ce terme se détacherait, non pas par rapport à la résonance, mais à l'assonance.

participe de sa stratification morphologique, signifiante et imagière relève en dernière instance de ces dynamiques précises que l'œuvre elle-même active³¹.

Figure 6 : (à gauche) Wassily Kandinsky, *Improvisation 4*, 1911, gravure qui suit le poème *Klänge* dans *Klänge*. **Figure 7** : (à droite) Wassily Kandinsky, *Improvisation 4*, 1909, huile sur toile.



Sources : (à gauche) *Klänge*, s. d. [1912], n. p.; (à droite) SERS, 2015, p. 75.

Paradoxalement, la juxtaposition de deux tableaux très proches confirme ce point. La gravure sur bois qui suit le poème *Glocke (Cloche)* et s'intitule en fait *Oriental (Orientalische, 1911)* présente un agencement topologique de formes et couleurs quasiment analogue à l'huile sur carton *Oriental (Orientalische, 1909)*. La comparaison met cependant en évidence non seulement les différences techniques liées à la spécificité du médium et des matériaux, lissant par exemple les empâtements picturaux et les nuances de couleur dans les aplats de la gravure. Elle nous permet aussi et surtout de relever comment la gravure dans tout le recueil retravaille le degré de figurabilité de l'image. Il n'est pas simplement question de dépouiller la représentation, de brouiller les indices de la reconnaissance iconique³². Kandinsky paraît explorer finement les soubassements de toute réception esthétique, à savoir comment les formes émergent, se configurent et/ou se dévient entre elles dans l'esthésie. Cela participe d'une pensée morphodynamique en acte. L'artiste investit le potentiel de la plasticité des formes lorsqu'elles sont scrutées, reliées, interrogées en vue d'une compréhension esthétique.

³¹ Pour la reprise de la notion d'épaisseur, formulée en théorie de l'art par Hubert Damisch, cf. CALIANDRO; MENGONI, 2022.

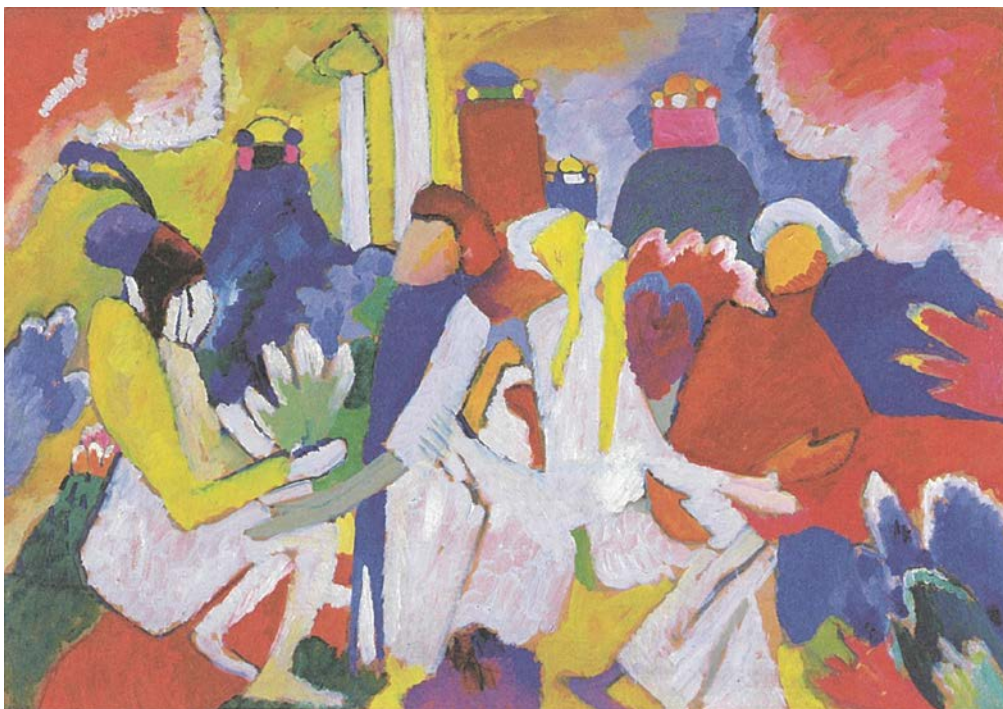
³² Sur cette indécidabilité de l'image, il suffira de lire le commentaire du site du MoMA dans la page consacrée à la gravure *Oriental (Orientalische)* de Kandinsky. En faisant référence à l'ensemble du recueil *Klänge*, qualifié par l'artiste d'*album musical*, il y est notamment écrit : « *In the woodcuts Kandinsky veiled his subject matter, creating increasingly indecipherable images (though the horse and rider, his symbol for overcoming objective representation, runs through as a leitmotif)* ». Disponible sur : <https://www.moma.org/collection/works/26566>. Consulté le : 10 mai 2023.

Figure 8 : Wassily Kandinsky, *Orientalische (Oriental)*, 1911, gravure qui suit le poème *Glocke* dans *Klänge*.



Source : *Klänge*, s. d. [1912], n. p.

Figure 9 : Wassily Kandinsky, *Orientalische (Oriental)*, 1909, huile sur carton.



Source : SERS, 2015, p. 61.

4. Plasticité esthétique vs plasmaticité

Les observations sémiotiques développées le long de l'analyse de *Klänge* conduisent à constater comment une conception dynamique participe de la morphologie de l'œuvre à divers niveaux de sa perception. Certaines formes plastiques surgissent de la sonorité des mots et de l'agencement des phrases, en jouant sur leur articulation phonétique, syntaxique et rythmique. D'autres sont liées à la dimension imagée du langage, elles donnent lieu à des figures inscrites dans le discours tout en dévoilant leur inconsistance constitutive. Enfin, il y a des formes plastiques qui façonnent le perçu en l'ouvrant au perceptible et au figurable, en laissant affleurer ce qui agit dans le dessous de la figurativisation, et le travaille. Dans les gravures comme dans les poèmes, et encore plus dans l'articulation conjointe des deux, il est question de formes d'expression qui résistent à une stabilisation sémantique de type iconique. Ce sont des formes qui, a contrario, s'ouvrent à la plasticité de la réception esthétique, à une intensification attentionnelle, en vue d'accroître et de dynamiser le potentiel de l'esthésie.

Par l'exploration des modalités mêmes du devenir signifiant des formes, Kandinsky paraît ainsi mettre en œuvre les réflexions qu'il menait à cette époque sur l'affect en tant que moment créateur et créé par l'art. Tant sur le plan théorique qu'artistique, il parvenait à l'idée d'une *sonorité* intérieure que la vibration déclenche et qui devient pour lui le sens même de l'art³³. Il est alors possible d'associer *Klänge* à la pensée d'une vibration que l'artiste théorisait au même moment dans *Über das Geistige in der Kunst*³⁴, lorsqu'il illustrait son idée de sonorité par le son [*Klang*] intérieur du mot détaché de l'objet auquel le mot renvoie : le son déréférencielisé de son objet engendre une image abstraite, un objet dématérialisé, capable de susciter une vibration esthétique (KANDINSKY, [1911, daté 1912], p. 45).

La plasticité inhérente à l'appréhension sensible des formes, surtout lorsque celles-ci ne sont pas encore orientées par une canalisation interprétative, se lie donc à une vibration esthétique et affective qui, pour Kandinsky, est essentielle à l'art. Il s'agit d'une plasticité bien différente de la *plasmaticité* des formes sur laquelle le cinéaste Eisenstein s'exprimera plus tard en observant l'animation, la déformation, l'allongement et la malléabilité des objets et des corps notamment dans les films de Walt Disney³⁵. Une brève incursion à ce propos

³³ Cf. KANDINSKY, 1913, p. 73-82, où il soutient notamment ceci (p. 74) : « L'élément intérieur, créé par la vibration de l'âme, est le contenu de l'œuvre ».

³⁴ Kandinsky [1911, daté 1912] développe ce point notamment dans le chapitre sur le tournant spirituel (*Geistige Wendung*) que l'art, dans sa matérialité, est à même d'assumer au sein de la société. Cf. aussi CALIANDRO, 2021.

³⁵ Cf. EISENSTEIN, 2017. L'édition rassemble les écrits du cinéaste et théoricien du cinéma Sergueï Eisenstein principalement à partir des années 1940, avec quelques notes (sur le dessin) aussi antérieures en annexe.

permettra de mieux faire ressortir à quel niveau opère la plasticité dans l'œuvre de Kandinsky.

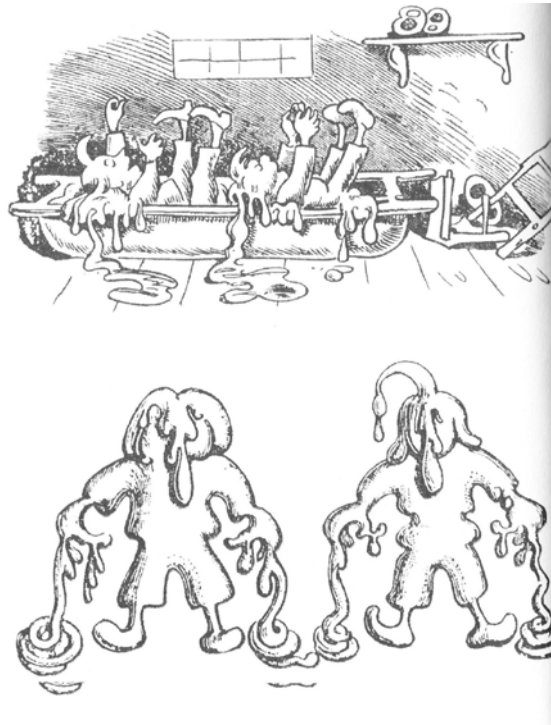
En plus des transformations matérielles qui reconfigurent certains objets³⁶, Sergueï Eisenstein observe comment, dans ces films d'animation, « les bras s'élèvent bien au-delà des limites de leur représentation normale », « ils s'étirent bien au-delà de la longueur qui leur est allouée », pareillement le cou des chevaux se tend sous l'effet de la surprise et « leurs jambes s'allongent en courant » (cf. EISENSTEIN, 2017, p. 27, ma traduction). C'est une plasmaticité qui réactive la versatilité, la fluidité et une soudaineté de formation perdues (cf. EISENSTEIN, 2017, p. 33) dont l'auteur retrouve des précédents dans les contes populaires, les caricatures et les estampes japonaises, ainsi que dans les illustrations de *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*³⁷. Jouant entre le « protoplasme » et la forme humaine (EISENSTEIN, 2017, p. 179, ma traduction), la plasticité d'Eisenstein concerne néanmoins, pour l'essentiel, une *élasticité* de la figure, dont l'apparaître se montre en devenir³⁸, capable de se déformer, se désarticuler et se transfigurer d'elle-même, jusqu'à atteindre une figuration autre, tel l'amas de mélasse et farine dans lequel tombent les chasseurs de fantômes dans *Lonesome Ghosts* (1937) de Walt Disney, qui, ainsi recouverts, se tournent eux-mêmes en fantômes³⁹. Ces déformations ou ce « collage de certains objets dans d'autres » (EISENSTEIN, 2017, p. 186, ma traduction), ne mettent pas tout à fait en cause la figurativité de la représentation, qu'elle soit graphique ou filmique. Le devenir de la figure est thématiqué, sans impliquer pour autant un questionnement sur les modalités du regard.

³⁶ Eisenstein remarque notamment « le bateau à vapeur qui plie les bûches comme des pâtisseries », « les touches du piano qui mordent le pianiste comme des dents » (EISENSTEIN, 2017, p. 26, ma traduction), ainsi que dans *Merbabies (Les Bébés de l'océan, 1938)*, toujours de Walt Disney, « les pieuvres jouant les éléphants, le poisson rouge rayé, un tigre » (EISENSTEIN, 2017, p. 72, ma traduction) et un autre poisson simulant un âne (EISENSTEIN, 2017, p. 20).

³⁷ En plus de l'illustration d'Alice au cou allongé à la fois dans le manuscrit de Lewis Carroll (1864) et dans la version publiée avec les dessins de John Tenniel (1865), le volume des écrits d'Eisenstein inclut notamment la reproduction d'estampes du XIX^e siècle, par exemple de Katsushika Hokusai et Utagawa Toyohiro, où les extrémités et les articulations des personnages s'étirent.

³⁸ Le terme *élasticité* est très présent dans ces essais du cinéaste (cf. EISENSTEIN, 2017, p. 31) tout comme « *the coming into being of the human form from plasma* » (EISENSTEIN, 2017, p. 179) que ses propres dessins voudraient rendre apparent.

³⁹ Eisenstein (2017) fait référence à ce court métrage animé en évoquant la « *Ghost Exterminating Company* », composée en fait de Mickey, Donald et Dingo, engagés dans la lutte contre les fantômes, qu'ils font finalement fuir par cette métamorphose de leur propre semblant (cf. EISENSTEIN, 2017, p. 35). Il cite également *Max und Moritz (Max et Maurice, 1865)* de Wilhelm Busch, dont les illustrations, reproduites dans le volume (cf. EISENSTEIN, 2017, p. 30), semblent devancer les images de *Lonesome Ghosts*.

Figure 10 : Wilhelm Busch, *Max et Moritz*, 1865.

Source : (EISENSTEIN, 2017, p. 30).

En deçà d'une plasmaticité procédant de la figuration, *Klänge* travaille plutôt une plasticité propre au sensible, sur laquelle l'art fonde d'ailleurs ses assises. Car il est important d'observer qu'à ce stade *le* plastique participe des dynamiques de l'esthésie. Les recherches récentes, en sémiotique comme en neurosciences, prêtent une attention particulière au devenir des formes dans la perception, au dynamisme qui régit les connexions et la catégorisation dans la sémiose. En intégrant l'apparaître phénoménal du sens et des formes signifiantes, le concept de plastique⁴⁰ n'est alors plus l'apanage d'un matériau⁴¹ ou médium d'expression spécifique, telle la sculpture dans *Plastik* (1778) de Herder, mais soulève une réflexion plus ample sur l'appréciation *sensible* des œuvres, comme dans l'ouvrage d'Herman Parret *La délicatesse des sens*, se référant pourtant encore aux écrits de Herder⁴². Plus généralement, le focus sur les dynamiques des formes et sur leur définition au sein de l'appréhension esthétique conduit à relever le réseau de codéterminations d'où les formes

⁴⁰ Pour une petite introduction à l'histoire du concept notamment en philosophie et dans les sciences, cf. MAGGIORE, 2020, s'appuyant particulièrement sur les écrits de Catherine Malabou.

⁴¹ Aussi Roland Barthes (1957) entend *le* plastique comme la potentielle transformation continue de la matière par rapport à l'utilisation de la plastique, un matériau innovant à l'époque.

⁴² Parret approfondit l'esthétique de l'ouïe développée par Johann Gottfried Herder dans sa *Quatrième Silve Critique* (1769) et, à partir de la réflexion de celui-ci sur « l'essence du *ton* (appelé par les Français : le timbre) » (Herder cité dans PARRET [À paraître] : § *La vibration des cordes chez Herder ou la résonance du ton*), il élabore l'idée d'une résonance du ton dans Herder, s'apparentant à certains égards à la vibration des cordes dans les écrits de Diderot. Je remercie Herman Parret pour m'avoir transmis ce manuscrit avant la publication.

émergent et qui peut, en même temps, problématiser les formes de l'intérieur, en raison de discordances perceptuelles et d'instabilités locales. Sur ces tensions et indécidabilités s'appuie notamment l'œuvre de Kandinsky, nous incitant à saisir la *sonorité* de ce qui n'a pas encore atteint une dimension signifiante établie et dont la valeur échappe à l'iconicité de la figure et à la représentation dans le langage.

Conclure

Le lecteur aura peut-être noté que, par rapport à l'évolution épistémique du terme, le plastique rencontre ici une conception qui dépasse ses oppositions d'antan tantôt à l'iconique tantôt au figuratif, antinomies sémiotiques contre lesquelles même en temps structuralistes Jean-Marie Floch exprimait des réticences, et précisément lors de son étude de la peinture de Kandinsky (cf. Floch, 1985)⁴³. Loin de recouvrir une dimension abstraite en opposition au figuratif, le plastique pourrait bien être repensé comme le lieu où advient cette « conversion de la matière » dont écrivait Roland Barthes (1957, p. 159), pour autant que l'on prenne néanmoins la mesure des transformations morphologiques et perceptuelles qui s'opèrent dans la saisie. Ainsi, serait peut-être atteint le projet d'une sémiotique plastique envisagée comme « une recherche des logiques du sensible », déjà souhaité par Floch⁴⁴, et de parvenir à une compréhension sensible de l'œuvre, allant au-delà d'une signification réduite au reconnaissable et au nommable. Une telle conception inclurait alors une configuration dynamique – et surtout pas stable – du sens, puisque trouvant son origine dans l'appréhension du sensible. Emblématiques paraissent alors les dernières lignes du poème *Sehen* dans *Klänge*:

*Das ist eben nicht gut, daß du das Trübe nicht siehst: im Trüben sitzt es ja gerade.
Daher fängt auch alles an.....
.....Es hat gekracht.....*

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

c'est précisément contenu dans ce qui est trouble.

C'est bien là que tout commence.....

.....Cela a craqué..... ●

⁴³ Pour échapper à ces oppositions Floch proposait la notion de « figural », en précisant qu'elle concernait non pas le « monde perçu » ou le « monde extérieur, encore moins au sens de "nature" », mais le « [m]onde sensible ». Cf. FLOCH, 2022, p. 221 et note n. 4, p. 221.

⁴⁴ « La sémiotique plastique est donc une recherche des logiques du sensible présentes dans les photographies comme dans les tableaux, les affiches ou même les vêtements; une recherche qui procède du refus de voir ces œuvres réduites, quant à leur signification, à ce qu'il y a de reconnaissable et nommable en elles. » (FLOCH, 1986, p. 25).

Références

- BALL, Hugo. *Flight Out of Time : A Dada Diary*. Berkeley, Los Angeles et Londres: University of California Press, 1996.
- BARTHES, Roland. Le plastique. In: BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957. p. 159-161.
- CALIANDRO, Stefania. La vibration au tournant du XX^e siècle et l'émergence de cette notion dans l'art. In: KRAMER, Nathalie ; NANCY, Sarah (dir.). *Les cordes vibrantes de l'art*. La relation esthétique comme résonance. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2021. p. 75-84.
- CALIANDRO, Stefania ; MENGONI, Angela. Sémiotique de l'art : l'épaisseur à l'œuvre. *Actes Sémiotiques*, n. 127, 2022. Disponible sur : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7647>. Consulté le : 10 mai 2023.
- EISENSTEIN, Sergei. *On Disney*. Londres, New York et Calcutta : Seagull Books, 2017.
- FLOCH, Jean-Marie. Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque. *Actes Sémiotiques. Bulletin*, v. X, n. 44, 1987; rééd. en fac-similé dans *Acta Semiotica*, v. 2, n. 3, p. 217-222, 2022. Disponible sur : <https://doi.org/10.23925/2763-700X.2022n3.58413>. Consulté le : 21 mai 2023.
- FLOCH, Jean-Marie. *Composition IV* de Kandinsky. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Pour une sémiotique plastique. Paris : Éditions Hadès; Amsterdam : Benjamins, 1985. p. 39-77.
- FLOCH, Jean-Marie. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux : Pierre Fanlac, 1986.
- KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. Berne : Benteli Verlag, 1952 [1911, daté 1912].
- KANDINSKY, [Wassily]. *Klänge*. Munich: R. Piper & Co. Verlag, [s. d.] [1912]. n. p.
- KANDINSKY, Wassily. *Sounds*. New Haven et Londres: Yale University Press, 1981.
- KANDINSKY, Wassily. Malerei als reine Kunst. Der Sturm. Berlin, n. 4, 178-179, septembre 1913, pp. 98-99 (trad. franç. La peinture en tant qu'art pur. In : KANDINSKY. Sur la peinture. *Communication et langages*, n. 8, 1, Paris, 1970, p. 73-78. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1970_num_8_1_4472. Consulté le : 10 mai 2023.
- MAGGIORE, Valeria. Plasticity. In: VERCELLONE, Federico; TEDESCO, Salvatore (dir.). *Glossary of Morphology*. Cham : Springer Nature Switzerland, 2020. p. 417-419.
- MALABOU, Catherine. *La plasticité au soir de l'écriture*. Dialectique, destruction, déconstruction. Paris : Éditions Léo Scheer, 2005.
- PARRET, Herman. *La délicatesse des sens* Dijon : les presses du réel. [À paraître.]
- SERS, Philippe (dir.). *Résonances*. Kandinsky et la nécessité intérieure. Paris : Hazan, 2015.
- SERS, Philippe. L'album des Résonances : du figuratif à l'abstrait. In : SERS, Philippe (dir.). *Résonances*. Kandinsky et la nécessité intérieure. Paris : Hazan. 2015. p. 37-113.

 **On plasticity in aesthetics. *Klänge* by Wassily Kandinsky**

 CALIANDRO, Stefania

Abstract: The article aims to contribute to the exploration of the logics of the sensitive through a reflection on plasticity in aesthetics. Wassily Kandinsky's work of art *Klänge* leads us to observe how matter is continuously shaped in aesthesia, supporting and accompanying the emergence of forms and figures, the creation of atmospheric effects, but also underpinning the return to properly material values and appeals. This collection of poems and engravings, occasionally triggering *resonances* between the visual and the verbal, is mainly a work of art that exploits what the artist calls *sonority*, a concept he elaborates from the poetic use of the word and extends to colour and pictorial elements, beyond any referential anchoring. The book, which is coeval with, and perhaps even a driving force behind, the transition to a so-called abstract art, is also a pivotal work of art for assessing the aesthetic *turn* envisaged by the artist in his theoretical writings. It prompts a reflection on plasticity that, disregarding the delimitation of the latter to certain materials or genres, also goes beyond the opposition between the abstract and the figurative, or between the plastic and the iconic. Plasticity then turns to be a key concept for the understanding of morphological dynamics and allows to note how, in aesthetic apprehension, matter is informed at various degrees of figurability.

Keywords: plasticity; aesthesia; Wassily Kandinsky; *Klänge*; morphodynamics.

Como citar este artigo

CALIANDRO, Stefania. Sur le plastique. *Klänge* de Wassily Kandinsky. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, n. 2. São Paulo, agosto de 2023. p. 159-177. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

CALIANDRO, Stefania. Sur le plastique. *Klänge* de Wassily Kandinsky. *Estudos Semióticos* [online], vol. 19, issue 2. São Paulo, August 2023. p. 159-177. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 08/07/2022.

Data de aprovação do artigo: 07/12/2022.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

