

Ligne.

Extrait de "Point et ligne sur plan"

Wassily Kandinski (*Folio Essais/Gallimard, Paris, 1991*).

La ligne géométrique est un être invisible. Elle est la trace du point en mouvement, donc son produit. Elle est née du mouvement - et cela par l'anéantissement de l'immobilité suprême du point. Ici se produit le bond du statique vers le dynamique. La ligne est donc le plus grand contraste de l'élément originaire de la peinture, qui est le point. En vérité la ligne peut être considérée comme un élément secondaire.

Origine. Les forces extérieures qui transforment le point en ligne peuvent être de nature très différente. La diversité des lignes dépend du nombre de ces forces et de leurs combinaisons. En fin de compte toutes les formes linéaires peuvent être ramenées aux deux cas suivants:

1. action d'une force, et
2. action de deux forces:
 - a) effet alternant des deux forces, unique ou répété,
 - b) effet simultané des deux forces.

La ligne droite. Quand une force venant de l'extérieur fait mouvoir le point dans une direction déterminée, se crée la première espèce de ligne qui maintient, inchangée, la direction prise, avec une tendance à continuer tout droit vers l'infini. Ceci est la ligne droite, présentant dans sa tension la forme la plus concise de l'infinité des possibilités de mouvement. Nous remplaçons par «tension» la notion usuelle du «mouvement». La notion habituelle est imprécise et mène donc vers des conclusions fausses, qui entraînent des méprises terminologiques ultérieures. La «tension» est la force vive de l'élément. Elle ne constitue qu'une part du «mouvement» actif. L'autre part est la «direction», définie elle aussi par le «mouvement». Les éléments de la peinture sont des résultats réels du mouvement et cela comme :

1. tension, et
2. direction.

Cette distinction crée en outre une base pour départager les différentes sortes d'éléments, comme par exemple le point et la ligne. Le point ne possède qu'une seule tension et ne peut avoir de direction, tandis que la ligne possède indubitablement et tension et direction. Si nous n'examinions que la tension de la ligne droite, nous ne saurions distinguer une ligne horizontale d'une ligne verticale. Les mêmes constatations pourraient s'adapter à l'analyse des couleurs, car certaines couleurs ne se distinguent que par la direction de leurs tensions. *

* Voir par exemple les caractéristiques de Jaune et Bleu dans mon livre *Du Spirituel dans l'art*, chap. VI, « Langage des formes et des couleurs », et tableaux 1 et 1.1. Spécialement dans l'analyse des « formes graphiques », il importe d'employer avec précaution les définitions, car c'est ici que la direction des formes est décisive. Il est à déplorer que la peinture ne dispose pas d'une terminologie précise, ce qui rend difficile, et parfois même impossible, tout travail scientifique. Nous devons commencer par le commencement et un dictionnaire de la terminologie serait indispensable. Une tentative, entreprise à Moscou (vers 19(9), n'a malheureusement pas donné de résultat. Peut-être l'époque ne s'y prêtait-elle pas encore ¹...

Il y a trois espèces de lignes droites, les autres droites ne sont que des variantes.

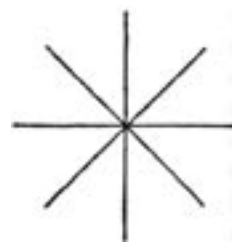
1. La ligne droite la plus simple est la ligne horizontale. Elle correspond dans la conception humaine à la ligne ou à la surface, sur laquelle l'homme se repose ou se meut. L'horizontale est donc une base de soutien froide, pouvant continuer dans toutes les directions. Le froid et le plat sont les résonances de base de cette ligne, et nous pouvons la désigner comme la forme la plus concise de l'irifinité des possibilités de mouvements froids.

2. Extérieurement et intérieurement, à l'opposé de cette ligne, se trouve, à l'angle droit, la ligne verticale où le plat est remplacé par la hauteur, donc le froid par le chaud. Ainsi la ligne verticale est la forme la plus concise de l'infinité des possibilités de mouvements chauds.

3. La troisième ligne droite type est la diagonale, schématiquement vue dans un angle identique à l'une et l'autre des lignes précédentes, ayant de ce fait la même inclinaison vers les deux, ce qui définit sa sonorité intérieure unie à parts égales de froid et de chaud. Donc la forme la plus concise de l'infinité des possibilités de mouvements froids-chauds (fig. 14 et 15).



*Fig.14.
Archétypes des lignes droites
géométriques*



*Fig. 15.
Schéma des archétypes*

1.

La tentative à laquelle Kandinsky fait allusion eut lieu à l'Inkhok en 1920 et se solda par un échec qu'il semble attribuer ici à l'immaturité de l'époque. Il nous est parvenu un document sur cette tentative. C'est le « plan schématique d'études et de travail pour l'Inkhok » (cf. Ecrits complets, op. cit. tome 3, p. 123-142). Rien de plus émouvant que ce texte où Kandinsky à l'époque semble avoir atteint son but: l'expérimentation scientifique de ses découvertes dans un véritable laboratoire de sciences de l'art. En fait, autant qu'à l'immaturité de l'époque, il faut attribuer cet échec au fait que Kandinsky a toujours beaucoup de mal à résumer ses découvertes antérieures et que chaque fois qu'il le fait, c'est presque maladroitement, exposant plus le résultat que le cheminement et oubliant finalement d'énoncer ses postulats fondamentaux qui sont le fruit d'une expérience personnelle d'une rare pertinence. De ce fait, il rend sa théorie en grande partie incommunicable et son discours tout empreint d'une calme certitude, légèrement inattendu, Enfin et surtout à l'époque en Russie, il semble parfaitement inconscient du fait que sa théorie est une machine de guerre contre le matérialisme et que c'est ce dernier, et non pas le «grand spirituel», qui est en train d'établir son règne dans les esprits qui l'entourent. C'est donc très probablement cette incapacité et cette naïveté qui lui vaudront l'échec retentissant de son projet de programme pour l'Inkhok et la cabale qui s'ensuivit, dirigée contre lui par la jeune génération.