





# **Le sujet et le milieu : huit essais sur les avant-gardes allemandes**

## Du même auteur chez d'autres éditeurs

*Contraire à la liberté. Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire*, Paris/Dijon,

Centre allemand d'histoire de l'art/Les presses du réel, 2017

*Dada Presentism. An Essay on Art and History*, Stanford, Stanford University Press, 2016

*Artistes et partis : esthétique et politique 1900-1945*, Dijon, Les presses du réel, 2012

(auteurs : M. Antliff, R. Golan, T. Goriatcheva, I. Katsaridou, C. Pichon, A. Rabinbach, M. Steinkamp et M. Stone), dir. d'ouvrage avec Maddalena Carli

*La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris, Les Éditions de la Villette, 2009, éd. critique

Adolf Behne, *La Construction fonctionnelle moderne* [1926], Paris, Les Éditions de la Villette, 2008.

Introduction : « L'architecture du *pays du milieu* : la solution sublime »,

annotations, annexes, révision de la traduction

Franz Marc, *Écrits et correspondances*, Paris, Éditions de l'École nationale des beaux-arts,

coll. Écrits d'artistes, 2007. Introduction : « Le prédicat selon Marc. De l'ensauvagement à l'ascèse », annotations, annexes

Maria Stavrinaki

**Le sujet et le milieu : huit essais  
sur les avant-gardes allemandes**

Genève, 2017



## Sommaire

<b>Introduction</b>		9
<b>Chapitre I</b>	L'abstraction <i>est</i> l'empathie	17
<b>Chapitre II</b>	La destruction en acte. Beckmann, la guerre et le salut	53
<b>Chapitre III</b>	Hugo Ball: le faune et le moine au Cabaret Voltaire	67
<b>Chapitre IV</b>	Le <i>Merzbau</i> . La différence contre la totalité	97
<b>Chapitre V</b>	Entre Ciel et Terre. L'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes	113
<b>Chapitre VI</b>	Dieu, l'art et le travail dans l'Allemagne des années vingt (De l' <i>Alpine Architektur</i> aux Tiller Girls)	153
<b>Chapitre VII</b>	Dada inhumain: le sujet et son milieu	185
<b>Chapitre VIII</b>	Magie au Bauhaus: notes sur un film de Marcel Breuer	233





L’un des traits saillants de notre conscience historique actuelle est une mise en cause farouche de la périodisation, rejetée pour son caractère monolithique, linéaire et ethnocentrique, au profit d’une lecture plus globale, plus fluide et, pourrait-on dire, plus imagiste et plus plastique du passé. Dans ce contexte, où la dilatation va de pair avec la condensation fulgurante du temps, le terme d’« avant-garde » revêt par contraste une fixité de fossile. Et, de fait, qui ne saurait situer temporellement l’« avant-garde » aujourd’hui ? Elle appartient à ces temps où la foi en la faisabilité de l’histoire n’était pas encore ébranlée. D’un point de vue spatial également, les démonstrations historiques qui visent à faire connaître et reconnaître des avant-gardes ayant œuvré en Europe de l’Est et au-delà de l’Europe et des États-Unis, sont les expressions de la légitimation historique d’un objet, dont l’appartenance au passé est indiscutable et abordée tantôt avec soulagement, tantôt avec nostalgie. L’avant-garde constituerait donc un moment conceptuel, une pratique formelle et culturelle, un projet historique, enfin, qui ne peuvent plus être réactivés dans les temps désabusés qui sont les nôtres. Dès lors, plus qu’une force historique, pouvant, dans tel ou tel de ses aspects, être réengagée à tout moment, l’avant-garde est considérée le plus souvent comme une « chose ». Ainsi réifiée, elle sert d’écran de projection à tout ce dont notre époque lucide aurait été affranchie : avant tout, d’une certaine logique souverainiste vis-à-vis du monde et de l’histoire. Tout se passe, en somme, comme si l’art d’aujourd’hui était libéré pour la première fois de la téléologie, de la volonté dominatrice de l’Occident et des prétentions rédemptrices des artistes<sup>1</sup>. Cet affranchissement se célèbre par le sacrifice de quelques boucs émissaires, dont l’avant-garde est la figure paradigmatique dans le champ de l’art.

1 Tous ces thèmes rythment le discours historique des dernières années – postcolonialiste, global, etc. Malgré l’importance de cette recherche, sa critique du modernisme prend souvent une forme d’exagération caricaturale.

Hétérogène et contradictoire, l'avant-garde s'avère être cependant davantage une constellation qu'une entité et une période se ramifiant dans une pluralité de sens, de temporalités et de réactivations historiques. Les doutes mêmes auxquels on se heurte, quand il s'agit d'en proposer une lecture systématique, soustraient l'avant-garde à l'univocité, désagrègent son « bloc » et la retirent, du même coup, de son état de fossile de l'histoire. Non seulement l'avant-garde est revenue dans les années 1950-1970 – serait-elle donc susceptible de se désolidariser de la foi candide en l'avenir ? –, mais, surtout, cette « avant-garde » paradigmatique, qui correspond aux pratiques des artistes et des mouvements de la veille de la Grande Guerre à la veille de la Seconde Guerre mondiale, est infiniment complexe. Elle nourrit volontairement ou malgré elle le criticisme, exerce jamais obsolète. Mais elle ne fournit pas moins des moyens positifs de penser notre temps.

Ici comme ailleurs, dans d'autres champs du savoir, il s'agit donc de trouver le bon dosage entre le particulier et le structurel, l'exceptionnel et le régulier. Ce souci constitue l'un des fils méthodologiques qui traversent les huit textes qui sont réunis dans cet ouvrage. Dans ces textes, tous consacrés à des ramifications différentes de l'expressionnisme et de Dada en Allemagne, il s'est agi de théoriser une certaine cohérence historique, en s'attachant en même temps aux différences, aux modifications et aux contradictions qui rendent cette tâche impossible à conclure. Comme toute écriture de l'histoire, celle des avant-gardes se situe entre deux pôles : d'un côté, l'exigence d'une quête de vérité, au plus près des œuvres, des discours et des documents dans les archives et, d'autre part, la conscience que cette vérité constitue en grande partie le produit d'un « usage », une interprétation qui déconsolide et même désagrège le passé-objet, pour en faire un potentiel ou une fonction pouvant s'inscrire dans l'histoire du présent. Mais voilà : cet engagement ontologique, politique et historique contre l'objet permanent, figé et contraignant, l'avant-garde l'a tenu, dans ses différentes facettes, de façon si systématique et acharnée qu'il est possible de prétendre qu'il en constitue la caractéristique la plus saillante.

Tous les artistes d'avant-garde ont recouru à des degrés différents à la rupture critique des procédés formels hérités. Cette rupture venait absorber la discontinuité de la vie moderne, la dissolution de la force intégratrice de la religion, le décentrement politique, les conflits sociaux et les procédés mécaniques dans les sociétés industrialisées de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Le formalisme russe, qui avait forgé ses armes théoriques en observant aussi les avant-gardes françaises et russes, ou encore l'historien et critique d'art Carl Einstein, qui a suivi les avant-gardes européennes au jour le jour, allant jusqu'à en donner trois versions différentes dans son livre *L'Art du xx<sup>e</sup> siècle* (1926, 1928, 1931), ont théorisé le thème de l'interruption de la perception, qui allait de pair avec une conception équivalente de l'histoire : briser les habitudes ontologiques des spectateurs revenait à les arracher à la fausse éternité de la sphère esthétique, à briser l'évolution tranquille et le temps cumulatif de l'histoire, à entraver la répétition du même<sup>2</sup>. Toutes les avant-gardes auraient pu souscrire à la fameuse phrase de Marx selon laquelle « la tradition des générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants<sup>3</sup> », même si toutes les avant-gardes étaient loin de conjuguer de la même façon les ordres du temps. Leur plurivocité dépend précisément des modes de cette conjugaison, qui se traduisent chaque fois dans des procédés formels différents et qui véhiculent des conceptions et des projets politiques précis. Ainsi, plutôt que de voir dans les avant-gardes uniquement un cortège d'*-ismes* qui se consomment les uns après les autres par le carburant de leur propre évolution, les textes qui suivent s'articulent autour de plusieurs pôles dissemblables, voire antithétiques et pourtant susceptibles d'être organisés selon des récits cohérents : sortie de l'histoire par un certain expressionnisme (Franz Marc, expressionnisme architectural, premier Bauhaus), intervention critique dans un présent à la fois contingent et

- 2 Rappelons ces lignes fameuses d'Adorno : « Les signes de la dislocation sont le sceau d'authenticité de l'art moderne, ce par quoi il nie désespérément la clôture du toujours-semblable. L'explosion est l'un de ses invariants. L'énergie anti-traditionaliste devient un tourbillon vorace » (Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 45).
- 3 Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, 1969, p. 15.

cruellement nécessaire (Dada à Berlin), passage négateur d'une posture à l'autre (Hugo Ball) ou bien encore équilibre précaire et indéfiniment négociable entre les deux (Kurt Schwitters).

Toutes les avant-gardes sont venues œuvrer dans cet espace social dépourvu de centre et régi par des conflits constants, théorisé par Claude Lefort comme celui de la démocratie moderne<sup>4</sup>. L'œuvre d'art totale esquissée dans les utopies expressionnistes et le Bauhaus entre 1919 et 1922 environ est un contre-modèle de cette démocratie incertaine et conflictuelle, un espace fantasmatique où les différences et les dissonances doivent s'absorber et se neutraliser dans la totalité organique des arts et des hommes. L'art fonctionne ici de façon cannibale, assimilant la singularité des médiums et des personnes à des entités incomplètes, faisant de la crise un prélude à la réconciliation et de la révolution une étape nécessaire au retour à l'ordre. Mais si l'art a pu prétendre à une telle efficacité sociale, c'est parce qu'il s'est auparavant approprié, en le renversant, un certain pouvoir d'Incarnation, le dogme central même du christianisme, tel qu'analysé il y a quelques années maintenant par Marcel Gauchet dans *Le Désenchantement du monde*<sup>5</sup>. Quelle est en substance la thèse de Gauchet ? Si le christianisme comportait dans son principe son autodissolution, c'était parce que la double nature du Christ valorisait indistinctement la sphère terrestre et l'au-delà, laissant ainsi le salut indécis entre terre et ciel. Notre hypothèse est que, pour remédier à cette aporie constitutive de la religion chrétienne et à la panique qui lui fut consécutive, la religion de l'art – élaborée par le romantisme et, dans une moindre mesure, par le saint-simonisme – a renversé son dogme : organon spirituel par excellence, l'art pouvait promettre un salut immédiat grâce à son support sensible. Restait à définir chaque fois le contenu spirituel à médiatiser, ce qui faisait porter l'accent tantôt sur la nature spirituelle de l'art, tantôt sur sa matérialité sensible. Nombreux furent les artistes qui tentèrent de donner figure à un divin que la dissolution du christianisme rendait

4 Claude Lefort, *L'Invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*, Paris, Fayard, 1981, et *Le Temps présent*, Paris, Belin, 2007.

5 Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

problématique. Aussi conçurent-ils les œuvres comme des préfigurations ou, tout au moins, comme les sources d'une énergie mobilisatrice pour la construction d'une société future venant abolir le décentrement politique issu de la Révolution française. Mais du dogme de l'Incarnation l'art a hérité également les apories : les deux natures de l'art s'avéraient souvent inconciliables, poussant à la destruction de l'œuvre soit par son insertion inconditionnelle (et guère subversive) dans la réalité, soit par sa dissolution spirituelle, cependant que son statut même de « médiateur » s'avérait problématique. Comme tout médiateur, ce que l'art donnait d'une main, il le retirait de l'autre. C'est cette aporie que nous pouvons suivre dans certaines actualisations de l'art total, mais aussi dans le cas de Franz Marc, dont l'art est devenu une abstraction spéculative, une valeur absolue au contact de laquelle toute réalité – même celle de la guerre – se réduisait au néant.

À l'autre extrémité, il y a Dada. Un mouvement qui est issu pour l'essentiel de l'expressionnisme, raison pour laquelle il en est aussi le critique le plus perspicace. Il s'agit d'une configuration réticulaire d'artistes qui, plutôt que de se détacher du réel en s'identifiant à l'abstrait, l'ont mimé à l'excès avec tous les moyens dont ils disposaient, y cherchant en même temps et indissociablement les causes de leur insatisfaction et l'horizon indépassable de leur action. Comme les expressionnistes, les artistes Dada tels George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann ou Hannah Höch, ont trouvé dans l'objet fossilisé la triste métaphore et l'outil performatif de l'autonomie subjective. Mais, au lieu de faire de la destruction de cet objet le prélude nécessaire à une reconstitution fantasmatique hors de l'histoire, ils l'ont soumis à des procédés multiples d'interdépendance et de mise en rapports, qu'ils avaient autant appris en regardant les tableaux expressionnistes que la réalité mécanique de leur temps. Quel est le facteur déterminant dans la relation dialectique entre le sujet et le milieu ? Voici une question métaphysique, ayant travaillé autant l'expressionnisme que les différents versants de l'abstraction, qui n'a aucune pertinence pour Dada : c'est pour les mêmes raisons que le sujet contaminé par le milieu peut aussi le changer.

Entre ces deux pôles, à savoir un purisme qui est contaminé à son insu par l'impureté du monde et un mimétisme qui convertit la division contraignante en une mise en rapports potentiellement libératrice, se dessinent d'autres figures d'avant-garde. En vrai, aucune rupture éclatante ne caractérise le tournant du Bauhaus de sa clôture communautaire initiale vers la réalité fractionnée de son temps. Plutôt une conversion réformatrice de la verticalité en horizontalité, une désagrégation du centre en une multitude de rapports et une transformation de la division en condition même de la synthèse. Mais, à la différence de Dada, cette synthèse construite sur la division était une fois de plus affranchie des scories matérialistes de l'histoire. Les deux textes consacrés à l'idéologie du travail à l'œuvre dans les avant-gardes allemandes, à la suite de la guerre et de la Révolution spartakiste, et à la pratique du montage et du design de Marcel Breuer, s'attachent à étudier ces transitions scrupuleusement : peut-être ces dernières ont-elles l'air d'avoir été les résultats de cataclysmes, mais ne sont pour l'essentiel que les produits d'actions minuscules et quasi insensibles. Si dans ces textes il s'agit d'interroger le régime de la continuité dans l'histoire, le texte sur Hugo Ball explore la performativité du rite d'une conversion : celle où l'artiste dadaïste re-devient moine expressionniste, où l'hérétique se transforme en défenseur d'une Église catholique antimoderne et antidémocratique, joignant une tradition allant de Novalis à Carl Schmitt. À l'opposé de cette bascule dramatique, le travail de Kurt Schwitters se pose, neutre et impassible, constamment sur le fil du rasoir : directement issu de l'agnosticisme cubiste, Merz interroge constamment l'écart, la différence indéterminée et toujours relationnelle entre la vérité et la fiction, l'objet et son signe, l'art et la vie, le privé et le public, l'histoire et sa représentation, l'individu et la collectivité. Les avant-gardes investissent donc des temporalités fort dissemblables dans leurs œuvres, leurs discours et leur performativité politique.

Si plus personne n'ose aujourd'hui prendre au sérieux le récit héroïsant le modernisme – même s'il a fallu beaucoup de témérité intellectuelle pour ébranler cette vision –, le récit inverse d'un Boris Groys ou d'un Jean Clair, traçant une ligne droite ayant mené des avant-gardes

russes au totalitarisme, est l'autre face de la même médaille, l'aigreur en prime. Très différemment, ce dont il s'agit dans les textes réunis ici, c'est d'examiner un oxymore productif inhérent aux pratiques mêmes des avant-gardes : si l'objectif des artistes était d'apprendre au spectateur la liberté, leurs méthodes formelles et performatives étaient contraignantes. Kandinsky évoquait la manière dont le Mal fait à la perception du spectateur se transmuerait en Bien ; le Bauhaus concevait des objets qui, par leur forme relationnelle et ouverte, devaient infuser dans les corps des habitudes de même nature ; l'expressionnisme architectural inventait des méthodes hypnotiques pour rendre les hommes légers comme la lumière et les articuler ensemble comme une architecture ; et les artistes dadaïstes du Cabaret Voltaire se soumettaient eux-mêmes volontairement à la contrainte des masques, des costumes et de la musique dissonante dans le but de transmettre directement cette contrainte aux spectateurs. Cela veut dire qu'il serait vain de chercher à établir ici la primauté du principe formel sur le principe ontologique, métaphysique ou politique, et vice versa. Liés plutôt par une réciprocité métaphorique, les éléments qui composent une œuvre, un discours, une situation, sont examinés chaque fois comme formant des dispositifs ouverts, tantôt parfaitement cohérents et tantôt irrémédiablement aporétiques. Cette cohérence et ces apories sont la matière même de l'histoire non pas comme un produit fini, mais comme un exercice de la pensée.



Franz Marc, *Cheval dans un paysage*, 1910, huile sur toile, 85 x 112 cm, Museum Folkwang, Essen, photo : © Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK.



« Un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir.  
La réalité exclut absence et déplaisir<sup>1</sup>. »

PASCAL

Après les premiers mois passés au front, Franz Marc devint de plus en plus certain de détenir, enfin, la « vérité » de la peinture. Mais c'était une vérité bien différente de celle qu'il avait défendue avec Kandinsky quand, quelques années plus tôt, ils se posaient en guides du mouvement expressionniste et en prophètes des temps nouveaux. La guerre, que Franz Marc déchiffrait comme on le fait d'une parabole chrétienne, perdait lentement à ses yeux son sens « caché » de rédemption collective pour devenir condition de sa rédemption personnelle. La vie au front lui permettait paradoxalement de glisser hors d'une « époque de transition », qu'il avait vécue avec ses complices dans l'impatience, pour passer dans une sphère temporelle qui lui était propre et relevait d'une plénitude épique ou, suivant ses propres termes, d'une certaine « intemporalité indienne<sup>2</sup> ».

Sans doute aussi la guerre, suspendant son activité de peintre, offrait-elle tout simplement à sa pensée picturale quelque chose comme un affranchissement de toutes les contraintes matérielles propres à son médium. Il pouvait ainsi contempler, mais seulement en pensée, son activité d'artiste comme étant délivrée des tensions qui l'avaient tourmenté jusqu'alors. Ce fut seulement, non sans ironie, lorsqu'il était

1 Pascal, *Pensées*, texte établi par Philippe Sellier, fragment 291, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 197.

2 Franz Marc, lettre à Maria Marc, 12.IV.1915, in *Lettres du front*, trad. L. Bonzon, Paris, Éd. Fourbis, 1996, pp. 77-79, ici p. 78.

loin de ses toiles et de ses pinceaux, alors qu'il conversait plutôt avec le ciel étoilé de la nuit qu'avec les hommes, que Franz Marc trouva la « ligne pure et abstraite<sup>3</sup> » de sa peinture. Seules les constellations tracées sur le support céleste lui promirent de résoudre la contradiction qui était constitutive de sa vie et de son art : sa double croyance d'une part en la suprématie ontologique de la mort, comme suppression du régime du sensible, et d'autre part en la possibilité, malgré tout, d'un art sans faille.

Convaincu qu'« avec le trépas commence la véritable existence », Franz Marc s'avouait « impatientement » attiré par la mort, à la façon dont « la lumière captive le papillon<sup>4</sup> ». Accordant à la mort une valeur rédemptrice que ne lui avaient pourtant reconnue ni Kant ni même Schopenhauer, il se rappelait ces deux philosophes lorsqu'il se représentait le moment de la mort comme l'éclatement extatique des catégories de l'espace, du temps et de la causalité, autant d'a-priori qui enferment l'intelligence humaine, la gardant séparée du monde : « Le mort ne connaît ni espace, ni temps, ni couleur ou alors seulement dans la mesure où il "vit" encore dans le souvenir des vivants. Lui-même est délivré de toutes les sensations partielles<sup>5</sup>. » Comme d'autres Allemands de sa génération, Franz Marc avait vénéré Richard Wagner dans sa première jeunesse, mais n'avait jamais abandonné ses lectures de E. T. A. Hoffmann et de Novalis. Comme ces derniers, il voyait la plus grande affinité élective entre l'art et la mort, l'un et l'autre offrant, chacun à sa manière, cette unité du sujet et du monde que la vie refusait. Car, selon ses propres termes, « le fondement de tout art » était le désir d'« une existence indivisible, libérée de toutes les désillusions sensorielles de notre vie éphémère<sup>6</sup> ».

3 *Id.*, lettre à Maria Marc, 27.XI.1915, *ibid.*, pp. 134-135, ici p. 135.

4 F. Marc, « Critique du passé » (1914), Franz Marc, *Écrits et correspondances*, Maria Stavrinaki (éd.), trad. Th. de Kayser, Paris, Ensb-a, 2007, p. 194.

5 *Ibid.*, pp. 193-194.

6 *Ibid.*, p. 194.

En 1912, Franz Marc concevait encore son art comme inséparable d'un mouvement collectif qui se distinguait par une « soif de connaissance des lois métaphysiques, soif jusqu'à présent détenue par les seuls philosophes<sup>7</sup> ». Assurément, l'art véritable avait à ses yeux toujours revêtu un caractère métaphysique. Cependant, à la différence de l'art pour lui exemplaire du passé, tel l'art égyptien, indien ou bien encore celui des primitifs du Nord et d'Italie, la « nouvelle peinture » prétendait révéler immédiatement la « vérité métaphysique », et non entretenir avec elle des rapports médiatisés par une religion établie. Franz Marc reprenait donc à son compte une inversion courante dans la pensée moderne depuis le romantisme et le saint-simonisme. Ne pouvant plus être *le fruit* d'une religion, la « nouvelle peinture » prétendait en être *le germe*; ne représentant pas simplement le dogme de la religion nouvelle, elle se présentait d'abord comme sa toute première *Incarnation*.

Ce peintre savait bien que si les artistes pouvaient et devaient prendre la relève des philosophes en tant que médiateurs de la vérité métaphysique, c'était parce que ces derniers avaient pris depuis longtemps la relève des prêtres. Prêtre, prophète ou philosophe, et presque toujours martyr : le Sacre de l'artiste a commencé, on le sait, avec l'écroulement des anciennes Églises. « Jusqu'à présent, le peuple – ce qui ne veut pas dire la multitude, précisait Franz Marc – a toujours donné à l'art son style. Les artistes ne sont que les interprètes et les exécutants de la volonté du peuple. Mais, lorsque le peuple ne sait pas ce qu'il veut ou lorsqu'il ne veut rien [...], ses artistes, qui cherchent instinctivement la forme, demeurent isolés et deviennent des martyrs<sup>8</sup>. » Les « lois métaphysiques » incarnées ou médiatisées par la « nouvelle peinture » devaient mettre fin à ce qu'on pourrait appeler, en paraphrasant Franz Marc qui paraphrasait lui-même Schopenhauer, « l'ère de la représentation ». Mêlant, comme beaucoup d'expressionnistes, pessimisme et volontarisme, c'est-à-dire Schopenhauer et Nietzsche,

7 *Id.*, « Les idées constructives de la nouvelle peinture » (1912), *ibid.*, p. 157.

8 *Id.*, *Les Cent Aphorismes*. « *La Seconde Vue* », aph. 61, trad. L. Bonzon, Paris, Éd. Fourbis, 1996, p. 42 (souligné par Franz Marc).

Marc écrivait dans un article de 1912: « *On ne s'attache plus à l'image naturelle, on l'anéantit* pour montrer les puissantes lois qui règnent derrière la belle apparence. En reprenant les termes de Schopenhauer, le monde aujourd'hui a davantage valeur de volonté que valeur de représentation<sup>9</sup>. » Si la nouvelle peinture détruisait la « belle apparence » de la nature et montrait les « lois » que dissimulait cette dernière, c'était parce qu'elle obéissait à la dynamique latente d'une religion non encore révélée, si ce n'est aux seuls artistes. La nouvelle peinture poursuivait, en la radicalisant, la tradition de la peinture de paysage d'un artiste comme Philipp Otto Runge qui, un siècle plus tôt, avait annoncé une religion « plus légère », plus « aérienne » que tous les christianismes du passé<sup>10</sup>. Comme Mondrian, Malevitch ou Kandinsky, Marc trouvait dans le christianisme une religion profondément « figurative » et, par là même, « limitée », au sens littéral de la délimitation de la forme par son contour et du corps par ses courbes. En d'autres termes, Franz Marc mettait en question la pérennité de l'Incarnation dans le Christ: « Autrefois, notre volonté très ancienne de troquer le monde trompeur contre l'être véritable, l'"autre monde", exprimait artificiellement cet autre monde sous les traits du monde visible. Aujourd'hui, nous ne rêvons plus des choses de manière limitée, nous les nions, puisque notre savoir s'est avancé jusqu'à cette vie qu'elles dissimulent. Dieu est venu "au monde" dans une crèche. Aujourd'hui, elle est vide. C'est au-delà de l'étable sacrée que nous cherchons ce que sera la forme, dans la nature visionnaire, la nature devenue visible sous la forme des lois<sup>11</sup>. »

Selon Joseph Leo Koerner, Runge opérait une métamorphose à la façon d'Ovide en transformant dans *Paysage de la vallée du Nil* en tronc d'arbre, rocher et brins d'herbe les trois figures de la Sainte Famille du *Repos pendant la fuite en Égypte* (1805-1806)<sup>12</sup>. Le même Runge, dans le seul tableau de son projet des *Heures du jour* qu'il ait

9 *Id.*, « Les idées constructives de la nouvelle peinture », art. cité, p. 160.

10 Cf. Philipp Otto Runge, lettre à Daniel Runge, février 1802, in Ph. O. Runge, *Peintures et Écrits*, trad. E. Dickenherr, A. Pernet, Paris, Éd. Klincksieck, 1991, pp. 133-135, p. 135.

11 F. Marc, *Les Cent Aphorismes*. « La seconde vue », aph. 55, *op. cit.*, pp. 38-39.

12 Cf. Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Londres, Reaktion Books, 1990.

achevé, avait remplacé la *Madonna Sixtina*, qu'il vénérât, par une allégorie de l'*Aurore*. Jésus lui-même devenait un nouveau-né sans nom, gisant sur l'herbe humide par la rosée du matin, illuminé par une lumière surnaturelle provenant du fond d'un paysage irréel. Comme le Christ, ce nouveau-né deviendrait peut-être le prototype de l'« homme nouveau ». Mais, à l'encontre du Christ, il était engendré par la nature entière et non par une matrice féminine. La crèche était donc vide depuis longtemps, et Franz Marc le savait mieux que quiconque.

Si les romantiques avaient fait de l'« Intériorité<sup>13</sup> » du sujet la « crèche » du divin, pour les expressionnistes le sens et le mode de médiation du divin avaient considérablement changé. Certes, tous s'accordaient sur le fait que les hommes n'étaient pas prêts à se passer de la médiation du divin par un autre sujet – de préférence celui que Friedrich Schlegel avait considéré comme « l'homme parmi les hommes<sup>14</sup> », c'est-à-dire l'artiste. L'incarnation et, par là, la médiation du divin à travers une forme particulière, sur le modèle christique, voilà ce que mettront en question les expressionnistes tendant à l'abstraction<sup>15</sup>. Pour eux, la sortie de la théorie de l'imitation fut rendue possible par la négation du « particularisme » romantique. Tous les expressionnistes s'accordaient sur le caractère illimité du divin, sur le fait qu'il ne s'épuisait dans aucune des formes particulières de la nature. Mais certains, comme Kandinsky ou Kupka, prônaient un spiritualisme universel qui s'achevait en panthéisme, tout produit de la nature portant en lui l'Esprit. Dans les compositions de Kandinsky, le moindre élément plastique, qu'il soit figuratif ou abstrait, est d'une texture vibrante et cotonneuse. Les bords des taches colorées y sont tremblants. Souvent aussi, comme c'est le cas dans certaines œuvres de Malevitch, les formes colorées disparaissent en s'effaçant graduellement. Mais à l'encontre des toiles de Malevitch, dont les formes « en

13 Cf. F. Marc, « Réponse à Vinnen », *Écrits et correspondances, op. cit.*, p. 140.

14 Friedrich Schlegel, *Idées*, n° 44, trad. in Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy (éd. et trad.), *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 210.

15 Cf. Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Valence, Éditions du Limon, 1990, p. 331.

disparition » signifient leur envol dans l'espace, celles de Kandinsky affirment éminemment leur présence et jouent plutôt sur la superposition : le tableau est un monde plein à craquer, peuplé de corps fins, flottants et dépourvus de gravité. Enfin, la surface de ses toiles, jamais plate, est renflée telle une peau ou une membrane qui tressaille, animée par un pouls ou un souffle – comme si Kandinsky voulait signifier leur frôlement par les ailes du Saint-Esprit.

Une série de tableaux montre particulièrement bien cette idée d'une émanation de l'Esprit dans la nature : ces toiles à la composition quelque peu ovale, datant des années 1914-1916, évoquent un œuf en train d'éclore, ou bien un sexe féminin donnant la vie. *Tableau sur fond clair*, par exemple, peint en 1916 lors du passage de Kandinsky en Suède, semble constitué de trois « peaux » superposées, mais s'ouvrant concentriquement. Découpée sur le fond d'une première peau terne, aux tons clairs de brun et de gris, apparaît une surface asymétrique et froissée, aux bords irréguliers comme ceux d'une feuille de papier déchirée et, par endroits, presque brûlée. Les formes vibrantes de cette deuxième « peau » éveillent le souvenir de ses compositions éthérées d'avant-guerre, malgré ses couleurs sombres. Mais surgissent bientôt les couleurs chaudes habituelles à Kandinsky – le bleu, le rouge tournant au vermillon, le jaune, puis le rose et le vert clair – glissant dans leur texture frémissante hors les bords d'une première déchirure, puis trouvant tout leur éclat dans un « fond clair », fond ultime et cœur du tableau, qui déborde les lèvres d'une deuxième et plus profonde déchirure. La première peau révèle ainsi son « for intérieur », son fond clair jusqu'alors caché : tel un soleil splendide, il rayonne par ses multiples corps auratiques. Ce tableau se présente donc comme la visualisation exacte de la conception picturale de Kandinsky, ici mise en abyme par la peinture elle-même : il met en évidence non seulement sa conception d'une matière « grosse de l'Esprit », mais aussi celle de la peinture abstraite comme œuf, ou comme sexe féminin, d'où surgirait un monde nouveau<sup>16</sup>.

16 Rappelons la célèbre phrase de Kandinsky : « Cet art qui ne renferme en soi-même aucun potentiel d'avenir, et n'est ainsi que l'enfant de son époque, n'engendrera jamais le futur : c'est un art castré », in Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. N. Debrand et B. du Crest, Paris, Denoël, 1989, p. 58.

L'antinomie entre l'art et la nature était pour Kandinsky la condition de leur plus parfaite équivalence. En 1913, il se souvenait de la lutte inégale qu'il avait menée, comme artiste figuratif, avec une nature déjà formée: « Il fallut bien des années pour que j'arrive, par le sentiment et la pensée, à cette simple découverte que les buts (donc aussi les moyens) de la nature et de l'art se différencient essentiellement, organiquement et de par les lois mêmes du monde – et qu'ils sont aussi grands, donc aussi forts<sup>17</sup>. » Or cette idée de l'équivalence entre l'art et la nature que défendait Kandinsky, Franz Marc, pas plus que Mondrian, ne la partageait. En vérité, Marc le savait depuis toujours: Kandinsky aimait « passionnément la vie<sup>18</sup> » tout autant que lui-même était « impatientement attiré par la mort ». Pour Marc, la mort était le point de fuite propre à la « nature visionnaire » qui s'ouvrait au-delà des « belles apparences ». De sorte qu'il ne serait pas excessif de dire que l'abstraction de ses tableaux équivalait chaque fois à la part de « mort » qu'ils contenaient. De même pourrait-on dire que l'abstraction de Franz Marc – à condition de ne pas chercher à la saisir dans une œuvre précise mais comme une dynamique de son œuvre et de sa vie entière – fut plus radicale et plus farouche que celle de Kandinsky, et aussi inconditionnelle que celle de Mondrian. Chez Franz Marc, en l'homme autant que dans son œuvre, se trouve finalement une part de l'un comme de l'autre. C'est sans doute à ce paradoxe que tient le caractère fascinant, mais aussi terrible, de sa peinture.

Ce qui rapprochait Marc de Mondrian, c'était d'abord son aversion toute schopenhauérienne pour la nature sensible. Cependant, la logique dont provenaient ses peintures était très différente de celle dont provenaient les peintures de Mondrian. Relevant d'une corporéité de plus en plus mince et ouverte conduisant à la coïncidence du fond et de la figure, les tableaux de Mondrian sont les expressions rigoureuses de son anti-naturalisme. L'abstraction chez Franz Marc a, en revanche, un caractère proprement vitaliste qui n'est pas dû bien sûr à la seule

17 *Id.*, « Regards sur le passé », in *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Jean-Paul Bouillon (éd.), Paris, Hermann, 1974, p. 92.

18 F. Marc, « Notes sur des feuilles in quarto » (hiver 1911/1912), *Écrits et correspondances, op. cit.*, p. 144.

survivance des figures naturelles dans sa peinture : son vitalisme pictural s'affirme même dans ses tableaux les plus abstraits, tel *Formes en combat* (1914). Souvent, son agencement de la figure et de l'espace, la texture et le choix de ses couleurs « aspirent » le spectateur, l'invitent à se projeter dans ses tableaux et à s'identifier à eux. Tout se passe comme si Franz Marc mettait en œuvre *une abstraction empathique*, très proche finalement de la logique picturale de Kandinsky, même si chez ce dernier la dissolution de l'objet est infiniment plus poussée.

Défiant l'opposition que faisait Wilhelm Worringer entre abstraction et empathie – opposition par laquelle on a trop rapidement expliqué jusqu'à présent les artistes du Blaue Reiter –, Marc, presque autant que Kandinsky, est devenu abstrait moins par négation de la réalité que par affirmation de l'esprit. C'est de cet amour pour l'abstrait que résulte ce qu'on pourrait appeler le « vitalisme spirituel » des peintures de ces deux artistes, entre lesquels la différence reste cependant grande et entière. Car la *vita nuova* que Kandinsky avait conçue devait se réaliser ici-bas, la vie étant à la fois le point de départ et la destination de l'Esprit. Sous la plume de Franz Marc, en revanche, la *vita nuova* désignait tantôt le « futur » proprement historique que les artistes devaient offrir au reste des hommes, tantôt la vie après la mort et tantôt, ce qui est au fond plus inquiétant encore, les deux à la fois. En 1914, Marc en était convaincu : « Il y aura une réalisation, un jour, dans un monde nouveau, et dans une autre existence. Nous ne pouvons donner sur terre que le thème<sup>19</sup>. » La brève histoire de la peinture de Franz Marc est l'enregistrement du processus de son empathie avec cette « autre existence », qui était pour lui la vraie vie. De là toutes ces tensions avec Kandinsky, dont témoigne à partir de 1913 leur correspondance ; de là le repli progressif de Marc sur lui-même ; et, de là aussi, comme on le verra, la fin de l'utopie d'une communauté d'artistes s'entre-médiant, par opposition à la vie d'une humanité incomplète.

Marc avait son propre terme pour désigner l'idée de « médiation » : c'était celui de « pont ». Pour lui, la peinture était très exactement le

19 *Id.*, préface à la deuxième édition de l'*Almanach du Blaue Reiter* (mars 1914), dans L'*Almanach du Blaue Reiter*, Klaus Lankheit (éd.), Paris, Klincksieck, 1981, pp. 70-72, ici p. 70.



pont entre la vie et la mort, entre la nature et l'Esprit. Pourtant, plus que « moyen terme » entre deux extrêmes, le pont de Marc devait être traversé dans une seule direction : vers « l'autre côté », selon le titre du roman d'Alfred Kubin qu'il avait adapté à ses propres intentions. En 1912, il écrivait : « La nature est partout, en nous et en dehors de nous, il y a une seule chose qui n'est pas entièrement nature mais plutôt victoire sur elle et interprétation ; sa force prend naissance en un point qui *nous est inconnu* : c'est l'art. L'art a été et est dans son essence l'éloignement le plus téméraire de la nature et du "naturel" qui ait jamais existé ; il est le pont vers le royaume de l'Esprit, la nécromancie de l'humanité<sup>20</sup>. »

Dans le royaume de la vie, la victoire de la « nature », qui « est partout, en nous et en dehors de nous », est totale et irrévocable. C'était pourquoi il fallait à Franz Marc éliminer le plus possible la nature du royaume de l'art, là où l'artiste arrache aux morts leurs secrets : dans les tableaux de la nouvelle peinture, les « lois métaphysiques » – celles de la vie après la mort – devaient remplacer la « structure mortelle de notre esprit ». La question reste de savoir quelle espèce de sortilège devait effectuer l'*artiste-mage* pour arracher aux morts leurs secrets, quelle sorte de « pont » Franz Marc devait traverser pour peindre chacun de ses tableaux. Ce qui revient aussi à demander : quels furent le sens et la fonction de l'animal, véritable Sujet de la peinture de Franz Marc ?

Un an après sa rencontre, en septembre 1910, avec la Neue Künstler Vereinigung München [NKVM] qui lui révéla l'expressionnisme naissant, mais surtout l'art de Kandinsky et le cubisme, Franz Marc se donna une tâche fort difficile : rendre dans sa peinture « le bruit du galop » de *ses propres* chevaux<sup>21</sup>. Il n'entendait pas seulement par là la définition d'un langage pictural autonome, conforme à sa propre conception et émancipé de l'influence des autres – qu'il n'aura cependant jamais

20 *Id.*, « La nouvelle peinture » (1912), dans *Écrits et correspondances*, *op. cit.*, p. 150.

21 « J'ai la tête pleine d'idées qui se rapprochent beaucoup de l'art de Kandinsky et de Bourliouk et seront quand même les *miennes*, l'écho du galop de *mes chevaux* », in Franz Marc, lettre à Maria Franck (sa future femme), 20.3.1911, extrait repris dans F. Marc, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, Günter Meissner (éd.), Leipzig, Kiepenheuer Verlag, 1989.

niée. Il voulait réaliser aussi la version proprement allemande de la « nouvelle peinture<sup>22</sup> ». Il pensait qu'il répondrait à cette exigence s'il parvenait à peindre « le prédicat » [das *Prädikat*].

Au cours de quelques brèves réflexions rédigées, selon Klaus Lankheit, durant l'hiver 1911-1912, Marc esquissait la nature du « prédicat » comme ne relevant ni de l'objet, ni du sujet, ni de leur simple synthèse. D'une part, l'art fondé sur l'objet produisait un naturalisme dont la valeur métaphysique était nulle : « Les naturalistes ont donné l'objet », mais « l'objet n'est qu'un écho [le plus souvent] sans importance qui spécifie, banalise la pensée<sup>23</sup> ». Marc n'opposait pas pour autant à la banalisation de la pensée par l'objet une quelconque élévation de l'objet par la pensée. En d'autres termes, Franz Marc ne défendait pas, comme le faisaient selon lui les autres expressionnistes, un art entièrement fondé sur la subjectivité, fût-elle conceptuelle ou affective, et moins encore physiologique, comme l'avaient fait les impressionnistes et les divisionnistes. La subjectivité ne représentait, à strictement parler, que la moitié du chemin que Franz Marc se donnait à parcourir : elle était nécessaire, en toute fin de compte, comme condition *sine qua non* de sa propre suppression.

Il prenait l'exemple d'un chevreuil : « La logique artistique des Picasso, Kandinsky, Delaunay, Bourliouk, etc., est parfaite et incontestable ; ils ne "voient" absolument pas le chevreuil et ne s'en préoccupent pas ; ils reproduisent "leur" monde intérieur ; le sujet<sup>24</sup>. » Or, pour Franz Marc, le sujet n'était que la « prémisses » de ce qu'il appelait le « prédicat » : « Le plus important, le prédicat, est rarement donné<sup>25</sup> », confirmait-il dans le même texte. Marc ne définissait pas le prédicat ; il ne précisait pas s'il entendait ce terme en son sens grammairien ou philosophique. Il le décrivait seulement comme l'état propre à ce qui n'est pas le Moi : « Qu'a donc à voir le chevreuil avec notre

22 L'aspect nationaliste de la pensée et de l'art de Franz Marc est d'une fascinante complexité. Nous nous permettons de renvoyer ici à notre introduction « Le prédicat selon Marc. De l'ensauvagement à l'ascèse », F. Marc, *Écrits et correspondances*, op. cit., pp. 9-57.

23 F. Marc, « Notes sur des feuilles in quarto », art. cité, p. 144.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

propre image du monde ? Cela a-t-il un sens quelconque, raisonnable ou même artistique, que de peindre le chevreuil tel que notre rétine le perçoit ou encore de manière cubiste, si nous ressentons le monde de manière cubiste ? Qui me dit que le chevreuil ressent le monde de manière cubiste ? Il le sent en "chevreuil", le paysage doit donc être "chevreuil"<sup>26</sup>. »

À l'inverse de tout romantisme, le « prédicat » relèverait de l'effacement de la « personnalité » de l'objet : pas question de peindre telle caractéristique d'un cheval particulier. Le « prédicat » est en quelque sorte un substantif-verbe : le chevreuil « chevreuille », ou la rose « rose ». Il est la floraison en soi et pour soi de la rose, selon le célèbre distique d'Angelus Silesius que Franz Marc connaissait sûrement :

*La rose est sans raison et, fleurissant sans cause,  
N'a garde à sa beauté ni si l'on voit la rose*<sup>27</sup>.

En bref, lorsque Franz Marc disait qu'il ne voulait ni se peindre lui-même ni peindre tout simplement l'objet, mais peindre « le prédicat », il énonçait son désir de consommer la distance entre le Sujet et l'Objet, entre le Moi et le Non-Moi. La question que Franz Marc se posait aurait été, en somme, la suivante : comment rendre l'Objet Sujet et le Sujet Objet ? Tout son art, à chacune de ses étapes, était affaire de métamorphose, d'auto-ensorcellement – une version de l'« idéalisme magique » de Novalis – filtré par une forte empathie. « *Le plus grand magicien*, écrivait Novalis, serait celui qui pourrait si bien s'ensorceler lui-même que ses ensorcellements lui apparaîtraient en même temps comme des apparitions étrangères, douées d'une puissance propre<sup>28</sup>. » Parce que l'état divisé de l'homme s'opposait à la complétude de Dieu, il était impossible à Franz Marc de contempler l'objet directement, dans l'indifférence souveraine de son être. Ne pouvant pas échapper à

26 *Ibid.*, p. 143.

27 Angelus Silesius, *Le Pèlerin chérubique*, Livre Premier, poème 289, t. 1, Eugène Susini (éd., trad.), Paris, PUF, 1964, p. 137.

28 Novalis, « Fragments de Teplitz » (1798), fr. 88, dans *Semences*, trad. O. Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 211.

son Moi divisé, il tentait d'accéder à l'être pur de l'Autre par un acte de projection empathique.

Paul Klee, sans doute le seul artiste qui ait compris l'abstraction et l'empathie à la manière de Worringer, décrira Franz Marc comme un être constamment assoiffé d'empathie pour tout ce qui n'était pas lui-même. Klee comparait son propre détachement du monde terrestre au besoin « faustien » d'empathie de Marc : « Il est plus humain, il aime plus chaleureusement, de manière plus prononcée. Il se penche humainement sur les animaux. Il les élève à lui<sup>29</sup>. » « Se pencher » et « élever » à la fois, glisser vers l'objet, y être absorbé, se transformer en Objet soi-même pour que celui-ci devienne pleinement Sujet : tel fut le procédé empathique de Franz Marc. Procédé magique d'assimilation, de *métamorphose* du Sujet en son Autre, de sorte que la distinction du Sujet et de l'Objet n'ait plus lieu d'exister : l'empathie fut le chemin que trouva Marc pour répondre à son désir de cesser d'être « lui-même », minuscule sujet séparé du monde. Comme Novalis, il cherchait à « élever » l'objet à la fonction de médiation d'une vérité cachée par les apparences – celle des « lois métaphysiques ». Loin d'être purement réflexive ou spéculative, cette médiation consistait en l'identification totale de Franz Marc avec un agent qu'il choisissait chaque fois. Car c'était métamorphosé en cheval, taureau, porc ou chevreuil, qu'il peignait ses tableaux. C'était donc Franz Marc, devenu cheval, taureau, porc ou chevreuil, qui constituait le véritable Sujet de ses tableaux : « Toute chose sur terre possède ses formes, sa formule, que nous sommes incapables de palper avec nos mains maladroites [...]. Cela restera du bricolage tant que nous resterons liés à cette existence terrestre, mais [...] ne croyons-nous pas tous en la métamorphose ? Nous, artistes, nous le faisons tous ; pourquoi avons-nous cherché de toute éternité les figures protéiformes ? Les choses telles qu'elles sont réellement, derrière les apparences<sup>30</sup> ? »

29 Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, § 1008, juillet-août 1916, Stiftung Kunstmuseum Bern, Wolfgang Kersten (éd.), Stuttgart/Teufen, Gerd Hatje Verlag/Arthur Niggli Verlag, pp. 400-402 ; cité ici d'après la traduction de Thomas de Kayser dans F. Marc, *Écrits et correspondances*, op. cit., p. 454.

30 *Id.*, « Notes sur des feuilles de croquis » (1912-1913), *Écrits et correspondances*, op. cit., p. 180.

Jusqu'où peut conduire une médiation vécue à ce point de manière empathique, qui exige d'être assimilée jusqu'à son dernier atome pour finalement être niée en tant que telle, et devenir la chose même ? Comment peut s'achever cette migration à travers des milliers de formes qui lient l'artiste à l'informe en même temps qu'elles l'en séparent ? On s'en souvient : le « prédicat » selon Franz Marc, cet état où toute distinction entre Objet et Sujet est caduque, est un état de mort, une condition « absolue », affranchie de tout besoin de médiation : « Il n'existe qu'une seule richesse et une seule délivrance : la mort ; la destruction de la forme pour que l'âme soit libre<sup>31</sup>. » C'est pourquoi le désir de Franz Marc – faire abstraction de soi-même afin d'avoir accès à une vie de plénitude – fut de plus en plus difficile à satisfaire. Ce processus d'abstraction de soi-même par l'autre, il dut l'amplifier jusqu'à inclure peu à peu ses médiateurs de prédilection. Dans les termes de Paul Klee : « Le faustien en lui, le non-rédimé. Se demandant toujours : est-ce vrai ? Utilisant le terme : hérésie. Pas la tranquille confiance de la foi<sup>32</sup>. »

De 1910 jusqu'au début de l'année 1912, le paysage est presque toujours convexe dans ses œuvres. Mais cette convexité n'est pas celle de certains paysages de Caspar David Friedrich, comme *La Grande Réserve* (1832). Ici, attirant et repoussant à la fois le spectateur par le tracé contradictoire des filets d'eau qui irriguent l'avant-plan, la convexité est déconcertante. Nulle trace de cette contradiction formelle dans l'organisation spatiale des compositions de Marc, dont la cohérence invite le spectateur à laisser libre cours à toute son empathie. Ni la nature ni la fonction du paysage ne sont chez lui semblables à ce qu'elles sont dans les tableaux de la Brücke, ni dans ceux de ses camarades munichois, tels Alexej von Jawlensky et Kandinsky. Paysage et animal constituent, bien sûr, les deux composantes indissociables du « prédicat » – cette solution qu'a trouvée Franz Marc pour traduire « l'écho du sabot de ses chevaux ».

31 *Id.*, lettre à Maria Marc, 23.VI.1915, in *Lettres du front, op. cit.*, pp.95-98, ici p.97.

32 P. Klee, *Tagebücher*, § 1008, trad. Th. de Kayser, in F. Marc, *Écrits et correspondances, op. cit.*, p.452.

L'espace bombé et désindividualisé est un signe caractéristique de l'expressionnisme dans son ensemble. Il en va comme des compositions abstraites de Kandinsky : dilaté, comme s'il était prêt à craquer, l'espace véhicule la conception de l'histoire de l'expressionnisme – et en particulier celle de sa propre appartenance à une époque de transition, grosse d'un futur rêvé. Les paysages de Jawlensky, dont l'art avait impressionné Franz Marc dans les premiers mois qui suivirent leur rencontre, sont toujours renflés – mais aussi inhabités. La touche de sa peinture coloriste, presque aussi vibrante que celle de Kandinsky, énonce bien sûr la spiritualité de la nature, éprouvée par l'artiste. Dans les tableaux de la Brücke, en revanche, c'est l'unité entre l'homme et le monde qui compte davantage. On sait que les artistes de la Brücke, dont le vitalisme sensuel et le principe (vrai ou feint) de spontanéité picturale furent si insupportables à Kandinsky, peuplèrent leurs paysages de nus. Dans un tableau comme *Trois nus dans un paysage* de Max Pechstein (1911), les courbes des trois baigneuses se fondent avec les courbes des dunes. Outre l'accord formel, c'est le choix des couleurs foncées de la terre, se différenciant à peine dans leur passage des corps au paysage et du paysage aux corps, qui crée la sensation de l'assimilation empathique de l'homme à la nature entière.

Mais Franz Marc, incapable d'empathie avec un quelconque représentant de sa propre espèce, choisit de peupler ses paysages d'animaux. (Dans les rares tableaux d'après 1910 représentant des figures humaines, surtout féminines, ces dernières sont déshumanisées et traitées de manière symbolique : elles descendent de la lignée de Gauguin, auquel Marc avait longtemps voué la plus grande admiration.) La corporéité des chevaux de Marc, souple et mélodieuse, est dans un rapport de fusion absolue avec le paysage. Une fois de plus, la peinture de Franz Marc associe des éléments provenant d'horizons picturaux différents : la fusion des corps et de la nature caractéristique de la Brücke prend dans ses tableaux une intensité décuplée, mais tout en demeurant exempte de la moindre trace de sensualité. « L'animalisation de la peinture » que visait Franz Marc était, bien sûr, toute spirituelle, car le « pouls » de ses animaux battait dans un monde affranchi des

contraintes naturelles<sup>33</sup>. Les corps des *Petits chevaux jaunes* (1912) se mêlent par l'accord de leurs formes et l'identité de leurs couleurs, signifiant cette capacité d'empathie de leur espèce que l'artiste refusait de reconnaître à la sienne propre. Occupant toujours le premier plan du tableau, présentant tantôt leur dos et tantôt leurs faces, les animaux soit contemplant le paysage comme de purs Sujets connaissant, soit s'inscrivent simplement dans un paysage dont ils sont les membres organiques. Centrée sur l'animal-Sujet, la composition évoque l'abstraction opérée sur le Sujet humain et souligne l'objectivité de l'œuvre. Des tableaux tels que *Le Taureau* (1911) et *Tigre* (1912) sont ici exemplaires. Centre absolu du tableau éponyme, le tigre parachève un procédé stéréométrique et stylisant déjà introduit dans *Le Taureau*, lui conférant un caractère quasi hiératique. Mais lorsque l'animal est présenté recroquevillé, tel un fœtus, dans le paysage, c'est notamment la dissolution des catégories du Sujet et de l'Objet qui se trouve exposée : le paysage enveloppe maternellement les chevaux ou le petit chevreuil, suggérant ainsi leur appartenance naturelle au monde, évidente et sans contrainte. Ce sont là deux aspects, souvent indissociables, du « prédicat » dans les peintures de Franz Marc.

Ainsi, dans ses œuvres des années 1910-1912, le « prédicat » se donnerait à travers une chaîne de rapports empathiques : celui de Marc avec l'animal, de l'animal-Marc avec le monde, celui du spectateur, enfin, avec la peinture. La foi de Franz Marc en la possibilité de la médiation par l'art de l'unité ontologique allait nécessairement de pair, durant ces années, avec son adoption d'une conception de l'art comme communication. Mais cette conception était bien différente de celle de Kandinsky, qui, sur ce point, devait beaucoup à l'ouvrage de Léon Tolstoï *Qu'est-ce que l'art ?* (1897). Reconnaisant à l'art un pouvoir de suggestion immense, pour le meilleur ou pour le pire, Tolstoï écrivait :

33 Dans sa réponse à l'éditeur Piper qui lui demandait pourquoi il peignait des animaux, Marc avait répondu qu'il visait « l'animalisation de la peinture », qu'il définissait alors comme un « panthéisme intériorisé, capable de manifester la vibration et la circulation du sang dans la nature, dans les arbres, dans les animaux, dans l'air », F. Marc, lettre du 30 avril 1910 à Reinhard Piper, cité par ce dernier dans le texte qu'il a écrit sur Franz Marc publié dans *Franz Marc im Urteil seiner Zeit*, K. Lankheit (éd.), Munich/Zurich, Piper Verlag, pp. 35-42, ici p. 39.

« Susciter en soi-même un sentiment déjà éprouvé, puis, l'ayant suscité en soi-même, traduire ce sentiment par des mouvements, des lignes, des couleurs, des sons, des images exprimées par des mots, de façon qu'autrui éprouve le même sentiment – telle est l'activité de l'art. L'art est une activité humaine qui consiste pour un homme à transmettre délibérément par des signes extérieurs des sentiments qu'il a éprouvés à d'autres hommes qui sont gagnés par ces sentiments et qui les éprouvent eux aussi<sup>34</sup>. » Delacroix avait énoncé quelque chose de semblable lorsqu'il notait en 1850 dans son *Journal*: « Je me suis dit cent fois que la peinture, c'est-à-dire la peinture matérielle, n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur<sup>35</sup>. » Kandinsky voyait également l'œuvre d'art comme le moyen « matériel » élaboré par l'artiste afin de « parler » à l'âme du spectateur et de la rendre aussi « affinée » que la sienne. C'était évidemment ce rôle primordial accordé à l'individualité ou à la subjectivité de l'artiste que niait Franz Marc, chaque fois qu'il se transformait en cheval ou en un quelconque animal.

Le *Cheval dans le paysage* (1910) est une *Rückenfigur*, une figure de dos assumant le rôle du « pur sujet connaissant » que Schopenhauer, analysant l'intuition du génie et la contemplation esthétique, avait aussi désigné comme le « miroir limpide du monde<sup>36</sup> ». Le dos du cheval permet au spectateur de s'identifier à lui et de s'appropriier par là même sa vision supposée pure et objective, un rapport empathique avec un monde affranchi de toutes les particularités accidentelles que le regard humain lui aurait imprimées. La courbe du corps du cheval prolonge celle du paysage à l'avant-plan, tandis que l'axe vertical de sa tête, qui coupe la toile en deux, n'accentue que mieux l'ondulation du paysage qui se déploie devant ses yeux. Paysage indéfini, « visionnaire », convexe non seulement parce qu'il témoigne du potentiel rédempteur

34 Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art ?*, in *Écrits sur l'art*, trad. M. Minoustchine, Paris, Gallimard, 1971, pp. 138-139.

35 Eugène Delacroix, *Journal* [1850], Paris, Plon, 1980, pp. 252-253.

36 Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966, Livre troisième, § 36-38, pp. 238-258.



de la peinture de Marc, mais également parce qu'il doit introduire le spectateur dans son essence alogique. On pourrait transposer ici ce que Charles Rosen et Henri Zerner écrivaient de l'effet souvent exercé sur le spectateur par la peinture romantique et, en particulier, par *La Grande Réserve* de C. D. Friedrich: « Le sentiment d'être suspendu dans l'espace, détaché de tout, et de planer dans l'espace de sorte que ce qu'on voit prend un aspect visionnaire<sup>37</sup>. » Car, vers 1910-1912, le paysage des tableaux de Marc est intemporel autant qu'il est impersonnel: c'est dans cette intemporalité qu'il suspend le spectateur, introduit dans le paysage par tel cheval rouge à la crinière bleue. Le *Cheval dans le paysage* surgit de l'avant-plan de la toile comme le pur messager de l'outre-tombe.

Mais, à partir de la fin de l'année 1912, les animaux messagers de Franz Marc commencèrent à se fondre discrètement dans la totalité de la composition, désormais plus importante que la souveraineté subjective de l'animal. Sans jamais disparaître entièrement, la présence de l'animal en tant que « Sujet connaissant pur », représenté dans l'acte même de sa vision ou de son expérience objective du monde, était moins fréquente dans ses tableaux. Par là même, le rôle d'unique médiateur joué par l'animal s'affaiblissait. Sans véritable Sujet qui en serait le Maître, dépourvues de support ou d'ancrage dans le réel, les toiles commencèrent à se transformer en des visions libres et flottantes. Pour Franz Marc, elles étaient les dons de son intuition, ou du démon qui hantait ses rêves. De fait, dès que l'animal commença à perdre de sa souveraineté, devenant une parcelle de ses compositions plus éclatées et, par là, plus fusionnelles, Marc insista toujours plus dans ses écrits sur sa propre faculté d'intuition et sur son instinct: son auto-ensorcellement se prolongeait, mais de plus en plus affranchi du monde extérieur. Les créatures et les formes qu'engendrait son esprit se substituaient régulièrement à la nature visible; Marc lui-même avait toujours moins besoin de ses animaux médiateurs pour se métamorphoser en

37 Charles Rosen, Henri Zerner, « Friedrich et le langage du paysage », *Romantisme et Réalisme*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 61.

des formes « autres ». Ces formes étaient des représentations de son esprit plus libres, réminiscences partielles du monde réel ou fragments d'un monde abstrait qu'il disait pressentir. Dans ses tableaux d'après 1912, les traces d'espace courbe se firent très rares. Significativement, l'espace alogique des *Animaux dans le paysage* (1914) n'était plus convexe mais concave, comme s'il offrait enfin ce qu'il avait jusqu'alors caché en lui-même. De manière générale, la peinture de Marc gagnait en intensité visionnaire, du fait surtout qu'elle mettait en œuvre différents moyens formels permettant de montrer l'éclatement des catégories de l'espace, du temps et de la causalité. Tantôt cet éclatement est comme « dialectiquement » conservé, moment antérieur à l'état paradisiaque présenté dans la toile (*Animaux dans le paysage*); tantôt l'éclatement est présenté dans le processus même de son accomplissement (*Destins d'animaux*, 1913).

La nature visionnaire de ces œuvres est servie d'abord par la dissolution de la corporéité du paysage et des figures, jamais entièrement éliminée mais radicalement transformée. D'abord signes d'un fragment de paysage ou d'animal, des formes circulaires au repos et, plus souvent, en rotation, surgissant toujours plus de façon autonome dans la composition, s'intégraient avec plus ou moins de bonheur au sein d'un espace structuré désormais de manière prismatique. *Chevreuil dans le jardin du monastère* (1912) est un tableau-charnière : si la composition se présente telle une expérience de béatitude vécue dans le monastère par l'animal, dont le corps occupe le centre du tableau, ce corps n'est qu'à peine suggéré, devenant lui-même le paysage. Tandis qu'auparavant les corps des animaux s'accordaient à un paysage dont ils se distinguaient cependant, le chevreuil ici se métamorphose en paysage. Le paysage du *Tableau aux bœufs* de 1913, quant à lui, absorbe complètement les corps des animaux par la synthèse de l'élan des formes circulaires et de la structure prismatique.

Cependant, le caractère fusionnel et visionnaire de ces œuvres, d'une empathie toute cosmique, provient surtout de la transparence et de la luminosité des couleurs, combinées à la segmentation et à l'enchevêtrement des formes – des qualités inspirées, on le sait, autant

par Robert Delaunay que par le futurisme. Mais si pour Delaunay la peinture, analogue en cela à l'œil lui-même, était le médium où le sujet percevant coïncidait avec l'objet perçu, pour Franz Marc, l'impératif était toujours le même : effacer toute trace de sa propre vision subjective pour donner à la peinture son caractère « objectif<sup>38</sup> ». Comme l'a remarqué Théa Jung-Hubsch dans une belle étude sur le peintre allemand : « La différence est donc de taille ; Delaunay affirme que le monde n'existe que par le regard que nous y portons et assigne comme but à l'art de le représenter, tandis que, pour Franz Marc, le monde existe sans notre regard : et la fin de l'art est de le présenter dans sa pureté initiale, antérieure à notre regard ; l'art doit *présenter* le monde dans sa pure réalité<sup>39</sup>. »

Franz Marc réduisait ainsi l'écart entre « lui-même » et le « monde dans sa pure réalité » : sa peinture des années 1913-1914 amoindrisait le rôle des animaux médiateurs en les transfigurant toujours plus en fragments d'un monde unifié par son éclatement même. Comme il l'expliquerait dans une lettre envoyée à sa femme, Maria, en avril 1915 : « Les êtres impies qui m'entouraient (surtout les êtres masculins) n'éveillaient pas mes véritables sentiments, tandis que le sentiment vital de l'animal, encore intact, a fait retentir tout le bien en moi. Et, me détournant de l'animal, un instinct m'a conduit vers l'abstrait, qui m'entraînait encore plus loin ; vers la seconde vue, celle d'une intemporalité indienne, dans laquelle le sentiment vital résonne de manière tout à fait pure<sup>40</sup>. »

38 Il ne s'agit pas de prétendre ici, comme l'a fait Georg Schmidt, le directeur du Musée de Bâle qui avait acheté un bon nombre des tableaux de Marc à l'Allemagne nazie (dont *Destins d'animaux*), ou encore Klaus Lankheit, que, en Allemand digne de la tradition spéculative de son pays, Marc aurait donné à la peinture sensualiste de Delaunay le poids métaphysique qui lui manquait. Le souci nationaliste, mais aussi le souci de défendre l'originalité géniale de Marc, a conduit Lankheit à perpétuer le nationalisme de son objet d'étude, de Marc lui-même.

39 Théa Jung-Hubsch, « Sur deux lettres inédites de Franz Marc à Robert Delaunay », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 27, printemps 1989, pp. 85-93, ici p. 91. L'auteur a rédigé un remarquable mémoire de maîtrise sur le thème « L'abstraction chez Franz Marc », Université de Strasbourg, dir. Éric Michaud, 1986.

40 F. Marc, lettre à Maria Marc, 12.IV.1915, in *Lettres du front*, *op. cit.*, pp. 77-78.

Se dissociant toujours davantage du « pouls » et du « galop » de ses chevaux, le « sentiment vital » de Franz Marc cherchait à se satisfaire loin de la vie elle-même – de son seul esprit, dont sont issues ses rares compositions abstraites. Dans sa fascination pour l'abstrait, dont l'appel le guidait de manière quasi hypnotique dans sa traversée du « pont » qui le menait de « l'autre côté », Franz Marc faisait de ses compositions abstraites et de la destruction des apparences des visions de bonheur plutôt que de douleur. L'abstraction vitale, vibrante, chaleureuse de ses compositions, n'avait rien de l'angoisse spatiale ni de la transcendance hostile à l'humain théorisées par Worringer. Cela est vrai même d'un tableau comme *Formes en combat* (1914), vision quasi dionysiaque du dynamisme énergétique de la nature. Sans doute ce qui avait surtout fasciné Franz Marc dans le futurisme, c'était l'interpénétration des formes, en jonction avec leur traitement « empathique », qui visait à placer le spectateur « au centre du tableau<sup>41</sup> ». C'est un mouvement d'aimantation du spectateur que suggère également *Formes en combat*, mouvement assez similaire au fond à celui suggéré par le vortex du *Mandrill* (1913). Les compositions abstraites de Franz Marc sont les produits d'un désir dont il parlerait dans l'un de ses *Cent aphorismes* : « Mon désir, se déployant, vit une autre image, l'image des profondeurs : constituant mille parois, les formes s'élancèrent vers les profondeurs. Les couleurs se jetèrent contre les parois, avancèrent en tâtonnant le long de celles-ci et se perdirent dans les profondeurs ultimes. Qui-conque vit cette image fut pris d'un cri de désir douloureux. Nos âmes furent happées par les couleurs, vers les profondeurs ultimes<sup>42</sup>. »

Cependant, même si Franz Marc laissait désormais libre cours à sa « faculté d'engendrer des sensations à volonté<sup>43</sup> », selon l'expression de Novalis, pour se transformer en ces sensations mêmes, puis les fixer sur la toile, il ne trouvait pas d'issue à sa propre définition de la peinture

41 « Manifeste des Peintres futuristes (1910), Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini », dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 163-167, ici p. 164.

42 F. Marc, *Les Cent Aphorismes*, op. cit., aph. 74, p. 49.

43 Novalis, *Poéticisms* (fragments de 1798), fr. 112, trad. dans *Semences*, op. cit., pp. 144-145.

elle-même comme « pont » ou « médiation ». Son problème était au fond le même qu'avait affronté Mondrian et de nombreux artistes qui s'étaient voués à la Religion de l'art : le caractère sensible de l'art était à la fois remède et poison, don et malédiction. C'était parce qu'il était sensible que l'art ne pouvait pas incarner l'Esprit de manière absolue ; c'était parce qu'il était illusion qu'il ne pouvait pas se transmuier en « vérité » pure. La Religion de l'art avait inventé de multiples solutions pour résoudre l'aporie qui lui était inhérente, de la même manière, somme toute, que la double nature du Christ avait engendré des centaines d'hérésies.

Mondrian, par exemple, avait tenté de résoudre la tension entre le spirituel et le sensible en prédisant la fin de l'art, rendu superflu par l'intériorisation du néo-plasticisme, sa réalisation dans la vie. Mais, comme l'a montré Éric Michaud, la contradiction, en se temporalisant, restait entière : car le même Mondrian qui répétait, comme une incantation, l'objectif de « réalisation » du néo-plasticisme, trouvait toujours prématuré chacun des passages à l'acte de ses amis<sup>44</sup>. Au demeurant, Mondrian investissait volontairement cette aporie, parce qu'il savait que c'était elle, qu'il nommait aussi le « tragique », qui permettait l'exercice de la peinture. Mais comme Klee l'avait si bien perçu, il en allait autrement de Franz Marc se méfiant des contradictions et des « hérésies », « se demandant toujours : est-ce vrai ? ». Il avait essayé de résoudre, au moins conceptuellement, la tension inhérente à son art dans un texte intitulé « Critique du passé », écrit en 1914. Comme à son habitude, il situait la sacralité de l'art dans son action « totalement métaphysique » et nullement « physiologique » : « Son but, la dissolution [de tous nos concepts sensoriels] de tout notre système de sensations partielles, montrer l'existence non terrestre demeurant derrière toute chose, briser le miroir de la vie que nous observons dans l'existence. Il n'y a pas de signification sociologique ou physiologique de l'art. Son action est totalement métaphysique<sup>45</sup>. » Mais il ne pouvait que se rendre compte

44 Cf. Éric Michaud, « Mondrian, *De Stijl* et le temps messianique », dans *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Carré, 1997, pp. 73-98.

45 F. Marc, « Critique du passé », art. cité, p. 194.

aussitôt du paradoxe de son argumentation : comment avait-il pu attribuer à l'art la fonction de dissoudre le mécanisme sensoriel de l'homme en même temps qu'il niait le caractère « physiologique » de l'art lui-même ? Comment l'art pouvait-il mener au-delà du physiologique avec des moyens éminemment physiques ? Conscient de cette contradiction, Marc écrivait : « Une contradiction semble poindre ici. Mais le fait que les œuvres artistiques suscitent des sensations de couleur et d'espace, que la musique révèle la séquence temporelle rythmique de ce qui advient, c'est à nouveau le fait seulement de notre aperception éphémère, étrangère à l'art, une dénaturation de ce qu'il y a d'immanent dans l'art<sup>46</sup>. »

Qu'est-ce donc qui était « immanent » à l'art ? À quoi ressemblerait un art non « dénaturé », un art absolu ? À l'évidence, Franz Marc n'avait pas de réponse en 1914. Ne pouvant définir l'art « absolu », il se contentait tant bien que mal de ce compromis : « Les *formes matérielles* peuvent acquérir un sens *abstrait* pour les voyants. Cette signification n'existe pas "en soi", elle est réservée à ceux qui voient ces formes, de même que la prière la plus fervente n'est qu'une suite de mots, si l'on considère la seule forme extérieure ; c'est uniquement pour celui qui prie qu'elle acquiert une signification divine<sup>47</sup>. » Ne reconnaissant pas à l'art la qualité d'un signe transparent, Marc lui retirait du même coup son caractère absolu, laissant contradictoirement la « nature » l'emporter. Car, en transformant les spectateurs de ses œuvres en voyants, Marc admettait en vérité que ses œuvres elles-mêmes n'étaient après tout qu'une « enveloppe », qu'un « voile » de plus à lever, qu'une « apparence » de plus qu'il fallait traverser. Si la prière était une succession de mots, la peinture devenait une juxtaposition de formes et de couleurs, ne pouvant tout au plus que suggérer la vérité pour en déposer le germe dans la pure intériorité du sujet. Au demeurant, c'était à cette seule intériorité qu'il revenait de vivre la « vérité » dans toute sa pureté.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*, p. 196.

Marc aurait-il donc élaboré une vision sublime de l'art, fondée sur l'irreprésentable d'une transcendance qui ne se laisse saisir que négativement, *in absentia*<sup>48</sup> ? Mais une telle cohérence n'est pas celle de Franz Marc. D'un côté, il formulait indirectement l'inadéquation intrinsèque à la peinture : « Les formes *matérielles* peuvent acquérir un sens *abstrait* pour les voyants » ; et, d'un autre côté, il écrivait cet aphorisme intitulé « La peinture absolue » : « Les choses parlent : les choses contiennent volonté et forme. Pourquoi voulons-nous nous interposer ? Nous n'avons rien d'intelligent à leur dire. [...]. L'apparence est toujours plate, [...] le monde reste alors [en éternel mouvement] dans sa véritable [robe] forme et nous, les artistes, nous devinons cette forme ; un démon nous laisse voir le monde entre les interstices et, dans nos rêves, il nous mène derrière la scène multicolore du monde<sup>49</sup>. » Confusion logique, tant il voulait concilier son amour de l'art et son amour de la vérité *post mortem*, tant il voulait croire, malgré tout, au caractère absolu et à la sacralité de l'art. Mais c'est cette tension qui est intéressante chez Marc – celle qui le menait, lorsqu'il était au front, à répéter qu'un art « sans concession » était possible. Nul ne saura bien sûr jamais à quoi auraient pu ressembler ses œuvres après la guerre. Durant son expérience du front, ses lettres et ses dessins captaient ses contradictions : plus il croyait s'en délivrer, plus ces contradictions s'exaspéraient. Et la guerre finit par consommer le détachement de Franz Marc à l'égard de la vie, achevant son empathie avec la seule abstraction.

Comme le voulait la « loi de l'intériorité » qui, selon Kandinsky, n'évalue pas faits et actes, mais seulement leurs « racines », Franz Marc avait accueilli la guerre avec un sentiment mélangé, où l'espoir l'emportait cependant sur sa méfiance envers les instances politiques et les intérêts

48 Telle est l'interprétation que Théa Hubsch a donnée à l'inadéquation entre la matière picturale et la vérité abstraite selon Franz Marc. Malgré la profondeur et le caractère séduisant de son approche, nous essayons de montrer que cette dernière n'est pas convaincante ; cf. Théa Hubsch, mémoire de maîtrise et article déjà cités.

49 F. Marc, « Notes sur des feuilles de croquis », *op. cit.*, pp. 180-181.

économiques. Quelques jours après son arrivée au front, en Alsace, il cherchait à se débarrasser de ces restes d'évaluation matérialiste et critique de la guerre pour conformer plutôt son jugement historique à une interprétation typiquement expressionniste : « Je réfléchis tant sur cette guerre et n'arrive à aucun résultat ; probablement parce que les "événements" bouchent mon horizon. On ne parvient pas à surmonter l'"action" pour voir l'esprit des choses<sup>50</sup>. » Lisant l'*Évangile selon Marc* – celui qui lui paraissait le plus pur et le plus austère –, Franz Marc s'efforçait d'interpréter la guerre comme une parabole : « Il leur dit : C'est à vous qu'a été donné le mystère du royaume de Dieu ; mais pour ceux qui sont dehors tout se passe en paraboles, afin qu'en voyant ils voient et n'aperçoivent point, et qu'en entendant ils entendent et ne comprennent point, de peur qu'ils ne se convertissent et que leurs péchés ne leur soient pardonnés. [...] Vous ne comprenez pas cette parabole ? Comment donc comprendrez-vous toutes les paraboles<sup>51</sup> ? » Parce qu'il n'avait jamais rien désiré plus fortement que d'accéder au « royaume de Dieu », Franz Marc réussit à « déboucher son horizon » en parvenant à se « boucher les oreilles » et les yeux : « Dès les premiers instants de la guerre, l'ensemble de mes réflexions s'était concentré sur la tentative d'isoler du vacarme déferlant l'esprit de ce moment. Je me bouchai les oreilles et cherchai à voir au-delà du fantôme de la guerre. [...] Le penseur fuit le visage des choses, puisqu'elles ne sont jamais ce qu'elles paraissent être<sup>52</sup>. »

Si la guerre ne faisait pas de Marc un naturaliste, c'était parce qu'il parvenait à se détacher des « événements » et des « actions » qui la tissaient concrètement, à faire abstraction de ses formes et de ses sons concrets pour vivre en empathie avec un sens qu'il croyait caché. Se détachant d'une conception « impressionniste » de l'histoire – événementielle ou matérialiste –, Marc l'expressionniste vivait son empathie avec sa propre philosophie de l'histoire et sa propre religion. De sorte que durant les premiers mois de la guerre, précisément jusqu'en

50 *Id.*, lettre à Maria Marc, *Lettres du front*, *op. cit.*, 12.IX.1914, p. 15-16.

51 *Évangile selon Marc*, 4, 12-13, trad. L. Segond.

52 F. Marc, *Les Cents Aphorismes*, *op. cit.*, aph. 9, p. 14 (traduction légèrement modifiée).



mars 1915, celle-ci avait même quelque peu ranimé son amour pour le monde d'ici-bas – toujours plus faible depuis qu'il avait radicalisé l'abstraction de sa peinture.

Car depuis 1913, en effet, plus ses compositions se détachaient de la nature sensible, plus s'atténuait son ambition avant-gardiste de changer le monde par son art. Lorsqu'en 1912 son optimisme et son activisme atteignaient un point culminant, Franz Marc se déclarait convaincu que « l'Esprit brise les places fortes ». Il écrivait encore : « Les armes redoutables des "fauves" sont leurs *nouvelles idées* ; elles tuent plus sûrement que l'acier, elles brisent ce qui est réputé incassable<sup>53</sup>. » De même proclamait-il dans « La nouvelle peinture » : « Opposé à un monde de philistins, nous avons adopté un mode de combat qui nous amènera certainement à la victoire sur *eux* : nous allons dresser un tel foisonnement de tableaux devant eux qu'ils baisseront le ton et seront réduits au silence<sup>54</sup>. » Mais un an plus tard, préfaçant en 1913 le catalogue du *Erstes Deutsches Herbstsalon* [Premier Salon d'automne allemand] qu'il organisait à Berlin avec Herwarth Walden, il s'avouait moins sûr de lui quant à l'effet des œuvres de la « nouvelle peinture » : « Nous ne vivons actuellement pas une époque où l'art nous aide à vivre. L'art véritable produit aujourd'hui semble plutôt être le reliquat de toutes les forces que la vie n'est pas en mesure d'utiliser, d'absorber. Il est une équation, que les esprits abstraits tirent de la vie, sans désir, sans but et sans querelle. En d'autres temps, l'art était le levain de la pâte du monde ; ces temps sont révolus. Pour qu'ils reviennent, les artistes doivent se tenir à l'écart de la vie officielle. Voilà la raison pour laquelle nous avons choisi de nous écarter des requêtes que le monde nous fait, nous ne voulons pas nous commettre avec lui. Dans ce "monde", nous incluons aussi les artistes qui nous sont étrangers<sup>55</sup>. »

53 *Id.*, « Biens spirituels », in *Almanach du Blaue Reiter*, *op. cit.*, pp. 75-79, ici p. 79 ; « Les « Fauves » d'Allemagne », *ibid.*, pp. 84-88, ici p. 85 ; cité d'après la traduction de Th. de Kayser dans F. Marc, *Écrits et correspondances*, *op. cit.*, p. 213.

54 *Id.*, « La nouvelle peinture », art. cité, p. 150.

55 *Id.*, préface du catalogue du *Erstes Deutsches Herbstsalon*, *Écrits et correspondances*, *op. cit.*, p. 188.

« Sans désir, sans but et sans querelle » : la société ne méritait donc plus ni l'amour ni l'agressivité des artistes. Franz Marc se détachait du public des philistins, tout comme il se montrait désormais beaucoup moins convaincu qu'une religion nouvelle était en germe. En 1913, toutefois, il restait encore attaché à la communauté des artistes avec lesquels il partageait les mêmes idées – ses seuls « semblables » parmi les humains : l'unité religieuse qui manquait encore à la société, ces artistes pouvaient la créer dans leur communauté restreinte. Dès juin 1914, il croyait cependant déjà infiniment moins en cette communauté des artistes. Sa toute dernière lettre à August Macke le laissait entendre : il devenait incapable d'écrire « des lettres sur l'art », rien de tel « cela ne vient plus sous [sa] plume<sup>56</sup> ». Il se repliait aussi sur sa germanité : la même lettre à Macke – qui demeurait pour sa part sous la fascination de Delaunay – affirmait qu'il ne se souciait plus en rien d'un art français qui restait fondamentalement étranger à son identité d'artiste allemand, plus spéculatif que sensuel. Enfin, presque toutes les dernières lettres qu'il adressa à Kandinsky témoignent du repli progressif de Franz Marc sur lui-même. Lorsque vint la guerre, il vivait donc dans un détachement toujours plus grand à l'égard de la nature et de la vie, se souciant toujours moins du messianisme de l'Histoire ou de la destinée des hommes, y compris de celle de ses amis artistes qu'il avait pourtant aimés jusqu'alors avec passion.

C'est la guerre qui le fit sortir pour quelque temps de son isolement, lui, l'artiste expressionniste qui avait si bien assimilé l'esprit de l'« intériorité », de la « contradiction » et de la « dissonance ». Pour un tel esprit, opérant dans la pensée et dans les œuvres, le vrai peut être le faux, le mal peut être le bien, ce qui a l'apparence du noir peut s'avérer être du blanc, enfin ce qui semble être *abstraction* peut se révéler comme *empathie*. Car l'empathie de Franz Marc avec l'esprit « caché » ou « abstrait » de la guerre ne fut pas seulement de l'ordre de la représentation conceptuelle ou de l'interprétation historique. Elle fut aussi et simultanément pure expérience sensible. De sorte que chacune de

56 *Id.*, lettre à August Macke, 12.6.1914, dans F. Marc, *ibid.*, p. 354.

ses perceptions, chacune de ses expériences vécues, fut un pas de plus vers la religion de l'abstrait ; chacune de ses aspirations violentes à vivre dans l'Esprit, à jouir de l'Esprit, transfigurait la réalité sensible de façon toujours plus radicale et plus abstraite.

Au début de la guerre, tandis qu'il s'efforçait encore d'éliminer en lui toute trace de matérialisme et d'esprit critique, Franz Marc avait fait une expérience remarquable. À peine son regard avait-il franchi la frontière française qu'il fut pris, lui, l'expressionniste allemand, d'une tendresse empreinte de mélancolie : « Cette atmosphère impressionniste française est pour moi comme un souvenir d'enfance ; un sentiment mélancolique s'insinue alors en moi. » Mais, se ressaisissant aussitôt, il convertissait la mélancolie du passé en un travail actif anticipant le futur : « Mais à chaque fois que je me plonge dans de telles scènes, je me surprends en train de voir, au lieu de la froideur et de la chaleur des couleurs, au lieu de la perspective aérienne, des chiffres, des sonorités purement abstraites, et très vite ce rêve impressionniste et rassurant disparaît, et le travail commence<sup>57</sup> ! » De même, il disait ne plus comprendre comment les grands peintres du passé avaient pu tirer la « peinture d'histoire » de l'expérience de la guerre. Quant à lui, il décrivait ainsi sa propre transfiguration mystique des batailles dont il faisait l'expérience : « En tout cas, la guerre ne fait pas de moi un naturaliste, au contraire, je sens l'esprit qui plane si fortement au-dessus des batailles, l'esprit omniprésent derrière chaque balle tirée, que le réel, le matériel, disparaît tout à fait. Les batailles, les blessures, tous les mouvements produisent un tel effet de mysticisme, d'irréalité, comme s'ils signifiaient tout autre chose que ce que disent leurs noms<sup>58</sup>. » Dans son auto-ensorcellement, il transfigurait la guerre bien réelle en compositions abstraites : ses deux dessins intitulés *Streit* [Conflit], comme un troisième intitulé *Zaubriger Moment* [Moment magique], tous de composition centrifuge, transfigurent ou subliment l'explosion matérielle en l'éclatement extatique du monde des apparences.

57 *Id.*, lettre à Maria Marc, 18.IX.1914, *Lettres du front*, *op. cit.*, pp. 35-37, ici p. 36.

58 *Id.*, lettre à Maria Marc, déjà citée, 12.IX.1914, pp. 15-16.

Mais il est clair que, même transfigurée par son esprit d'abstraction, la guerre restait encore pour lui digne de son attachement. En d'autres termes, Marc était encore assez optimiste pour attendre que la guerre accouche d'un monde meilleur – exactement comme *Tableau sur fond clair*, que Kandinsky peignait en 1916, révélait au spectateur l'éclosion de son fond clair, surgissant de ses peaux sombres et brûlées. *Les Cent Aphorismes* sont le dernier produit de l'optimisme de Franz Marc. Sa foi en la science, perçue comme *organon* métaphysique devant coïncider avec la religion future, sa définition de l'art absolu comme Forme, comme œuvre collective et parfaitement organique, son volontarisme nietzschéen prenant le pas sur son pessimisme schopenhauérien, sa propre identification enfin aux artistes-prophètes de la trempe de Kandinsky et Picasso : tels furent les derniers points de contact de Franz Marc avec la réalité comme avec la vie.

À peine un mois après avoir rédigé *Les Cent Aphorismes* dont il se disait mécontent, déçu par la guerre qui affirmait toujours plus un matérialisme qu'il ne pouvait ignorer, en proie peut-être à la mélancolie propre au quotidien de cette guerre (même s'il ne voulait pas se l'avouer), Marc reprenait le fil de son détachement de la réalité là où il l'avait laissé avant-guerre, à Ried, son foyer qui se trouvait loin des villes et des hommes. Aucune description du visage violent de la guerre ne figure dans les lettres de Marc, comme on peut en trouver dans les lettres et journaux d'autres artistes, tel Max Beckmann ou George Grosz. En revanche, Marc observait scrupuleusement sa propre évolution intérieure, ainsi que le progrès de ses pensées sur l'art. Des figures familières, celles de « ses semblables », surgissaient parfois dans ses souvenirs, mais c'était pour être niées plutôt qu'affirmées. De Kandinsky, dont il respecta toujours l'œuvre de pionnier et la nature passionnelle, il condamnait pourtant son individualisme : « Chez Kandinsky, écrivait-il à Klee, il y a beaucoup d'impur, c'est-à-dire de vanité, de trop personnel et d'inintéressant<sup>59</sup>. » Quant à Macke, il le pleura sincèrement en tant qu'ami et être humain, mais non en tant

59 *Id.*, lettre à Paul Klee du 10.5.1915, *Écrits et correspondances*, *op. cit.*, p. 443.

qu'artiste. Seul Klee échappa à ce détachement, mais dans un premier temps seulement. Marc sentait bien qu'ils avaient en commun cette faculté de détachement, même s'il condamnait chez Klee ce qu'il appelait sa « virginité<sup>60</sup> », c'est-à-dire son détachement sec du réel, à l'opposé de son propre *détachement empathique*<sup>61</sup>.

Comme il l'écrivait encore à Paul Klee, il continuait à chercher l'impersonnalité dans son art. La guerre le rapprochait du « prédicat » : elle réussissait à effacer sa personnalité d'artiste en le transformant en médium. Marc était convaincu que : « Quand le Moi est important, plus important que la *chose*, c'est de l'art impur, mauvais. L'artiste est un instrument, il crée sans se préoccuper de sa propre personne [*selbstlos*] – les Anciens appelaient cela inspiration, détachement [*Entrücktsein*] – il s'efface derrière son œuvre comme l'Évangéliste derrière son Évangile<sup>62</sup>. » Ainsi faisait-il de l'art pur l'affaire de l'inspiration par le Saint-Esprit, puisant aussi dans une tradition esthétique et spéculative bien établie depuis le xvii<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup>. Seul un principe aussi impersonnel, aussi insaisissable et énigmatique que le Saint-Esprit, pouvait secourir un homme ayant fait abstraction *de tout*, voulant se dérober lui-même à sa propre subjectivité et se passer de toute médiation. Seul ce principe, neutre et fuyant, pouvait aider celui qui se déclarait « impatientement attiré par la mort » à croire en la possibilité d'un art aussi absolu que la mort.

C'était en 1913 que Marc avait commencé à formuler l'idée que l'œuvre était avec son créateur dans un rapport d'autonomie totale. À Robert Delaunay qui, en février de cette année, lui demandait des

60 « Peu à peu, je deviens SPECTATEUR de ce drame européen insensé ; certes je ne partage pas la virginité de Klee et tout ce qui va avec » (F. Marc, lettre à Maria Marc, 27.III.1915, dans *Lettres du front*, *op. cit.*, p. 62).

61 Dans une étude approfondie de l'interprétation de la guerre par Paul Klee, O. K. Werckmeister analyse sa différence par rapport à celle de Franz Marc selon le schéma d'une « intériorisation » et d'une « distanciation », cf. *Versuche über Paul Klee*, Francfort, Sybdiat, 1981, pp. 10-97. Or, comme nous essayons de le montrer, il est insuffisant de présenter Marc comme quelqu'un de « distant », car ce qui l'emporte chez lui c'est sa « proximité » jusqu'à l'identification avec l'abstrait.

62 F. Marc, lettre à Paul Klee, 10.5.1915, *Écrits et correspondances*, *op. cit.*, p. 442.

63 Cf. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830*, repris in *Romantismes français*, vol. I, Paris, Gallimard, 2004, pp. 83 et sqq.

éclaircissements sur sa théorie artistique, Franz Marc répondait en feignant l'artiste « naïf », au sens schillérien du terme : « Mon cher ami, vous me demandez quelques mots sur mon propre art ; mais il est le seul art pour lequel je ne trouve ni mots ni raisons. Au commencement j'ai beaucoup raisonné sur tout ce que je faisais ; [...]. Depuis que je me suis libéré de tout cela et que je me sens sur mon propre chemin qui est tout à fait à moi, je ne raisonne plus ni devant moi ni devant les autres. Je peins à présent comme je vis : *par instinct* ; je remarque bien que je m'évolutionne sans cesse, mais je m'en aperçois régulièrement *après* mon travail<sup>64</sup>. » Franz Marc aspirait à une objectivité épique, telle que l'avaient décrite Goethe, Schiller, les romantiques ou les philosophes idéalistes allemands : il aspirait à produire comme la « nature », sans besoin de « raisonner » sur son art.

Cela signifiait aussi que Franz Marc voulait un art affranchi de tout souci de l'« effet ». En même temps qu'il se donnait pour tâche d'effacer toute trace de son « moi » dans ses œuvres futures, il ne se souciait plus du spectateur : bouche de *personne*, son art devait désormais toucher l'oreille de personne. Cela veut dire que son art était maintenant exempt de toute mission salvatrice, sociale ou religieuse, de même que Marc lui-même se dépouillait de son rôle de prophète. Ses œuvres à venir, telles du moins qu'il se les représentait lorsqu'il était au front, relèveraient du « monologue ». Mais il ne quittait pas seulement sa conception de l'art comme communication, il abandonnait aussi sa vision de l'œuvre comme prière. À coup sûr, l'ambition qu'il nourrissait pour l'art était inouïe : il songeait à des œuvres si absolues qu'elles n'auraient nul besoin du regard du spectateur pour vivre dans son âme. Ses œuvres pourraient vivre dans leur indifférence souveraine – ce qu'il nommait une « innocence majestueuse<sup>65</sup> » – pendant des centaines et des centaines d'années, tels des fragments de nature que « personne » n'aurait jamais foulés. Se remémorant le *Blaue Reiter*,

64 Lettre de Franz Marc à Robert Delaunay, II.3.1913 (fonds F. Marc, *Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg*), publiée par Théa Jung-Hubsch, « Sur deux lettres inédites de Franz Marc à Robert Delaunay », *art. cité*, p. 85, et dans *Écrits et correspondances*, p. 480.

65 *Id.*, lettre à M. Marc, 8.IV.1915, *ibid.*, pp. 73-76, ici p. 74.

il écrivait à sa femme : « Je ne participerai jamais plus à ce genre de projet [...], au contraire, je m'efforcerai de construire les choses seul. C'est aussi comme cela que je conçois les Aphorismes ; éviter si possible le ton prophétique [...], penser l'ensemble comme un monologue, puisque chaque bon tableau est un monologue, comme le sont aussi les œuvres de Bach, dont la musique au fond n'a pas besoin d'AUDI-TEURS – contrairement à Wagner et à Schönberg, dont les musiques ne vivent que dans l'AUDITEUR, se tiennent à l'affût de son âme. [...] Les tableaux de Mantegna, eux, vivent aussi lorsque personne ne les regarde ; on est comme effrayé quand on les rencontre par hasard<sup>66</sup>. »

En d'autres termes, si la première phase de l'expressionnisme de Franz Marc avait consisté à faire abstraction du Sujet-artiste pour peindre l'animal dans son indifférence souveraine, la dernière étape de son art fut pensée comme l'abstraction exercée sur le spectateur, dernier chaînon de l'ancienne chaîne de la communication : c'était l'*œuvre entière* qu'il lui fallait montrer maintenant dans son indifférence souveraine. Dans ce mouvement, le seul médiateur que Marc put tolérer lorsqu'il était au front, ce fut le ciel étoilé de la nuit qui lui était devenu un si grand « ami pendant ces années de guerre<sup>67</sup> ». Aussi, les œuvres qui étaient vraiment pures à ses yeux, il les disait « limpides comme le ciel ». Peut-être songeait-il à ce qu'il avait écrit lui-même, en 1913, des tableaux de Kandinsky, alors qu'il le trouvait encore assez pur pour lui demeurer attaché : « Ses tableaux, par contre, je les vois, à l'écart de la rue, plongés dans le bleu du firmament ; ils y vivent dans la paix de leur vie festive. Aujourd'hui, ils sont encore là, mais ils vont bientôt s'échapper dans la nuit des temps pour revenir resplendissants comme des comètes<sup>68</sup>. »

Si Marc put si longtemps croire en la possibilité d'un art objectif, ce fut tout à la fois grâce à et malgré son détachement de tout. À sa femme, il pouvait décrire les « trois vies » qu'il menait simultanément comme

66 *Id.*, lettre à M. Marc, 27.III.1915, *ibid.*, p. 62-63.

67 *Id.*, lettre à M. Marc, 27.XI.1915, *ibid.*, p. 135.

68 *Id.*, « Kandinsky », *Écrits et correspondances*, *op. cit.*, p. 191.

s'il s'agissait de membranes collées les unes aux autres, telles les trois peaux du *Tableau sur fond clair* de Kandinsky. La vie réelle, celle qu'il était supposé partager avec ses camarades du front, il la vivait en « somnambule » : l'esprit peut vivre séparé du corps, disait-il, comme s'il était déjà mort à cette première vie. Son activité spéculative constituait sa deuxième peau, faite de ses réflexions sur l'art et ses amis. Enfin venait son « propre foyer », le « fond clair » de sa vie : « Et c'est cela la TROISIÈME vie : la croissance et le cheminement inconscient vers un but, la naissance de l'art et de la créativité, le germe auquel on ne doit pas toucher avec trop de curiosité. Tout le reste devient pour moi accessoire et indifférent lorsque je couve cette véritable vie intérieure. [...] Le véritable esprit n'a pas besoin de corps pour sa vie, peut-être le corps est-il sa condition extérieure (incarnation), mais l'esprit n'en est que peu dépendant, et il est capable, à certains moments, de s'en détacher complètement...<sup>69</sup>. » Bien sûr, *le vrai Marc* avait quitté son corps bien longtemps avant sa mort ; aussi pouvait-il persister dans l'idée selon laquelle « l'ART n'est pas touché par cette mort<sup>70</sup> ».

Jamais auparavant Franz Marc n'avait été si loin de la vie, jamais il n'avait été si proche de l'esprit d'abstraction comme préfiguration de la mort. En fin connaisseur de Schopenhauer, il refusait cependant de céder à la tentation d'atteindre la pureté absolue par la sainteté : il restait désespérément artiste. Un autre artiste, tout aussi marqué que lui par Schopenhauer, avait bien saisi le dilemme des artistes qui voient dans la vie un mirage, ou un néant. Porté, au moins jusqu'à *La Montagne magique*, par le pessimisme de Schopenhauer et de Wagner, Thomas Mann écrivait dans son essai *Schopenhauer* : « [L'artiste] est celui qui, plein d'une joie sensuelle et pécheresse, il est vrai, peut se sentir attaché aux phénomènes du monde, tant il sait qu'il appartient en même temps au monde de l'Idée et de l'Esprit, car il est le Mage, grâce auquel ceux-ci peuvent nous apparaître à travers les

69 *Id.*, lettre à M. Marc, 25.V.1915, *ibid.*, pp. 91-94, ici pp. 92-93.

70 Marc, en parlant d'une ville dévastée par la guerre, qui l'a fait penser à la « Perle », la ville du roman de Kubin, lettre à M. Marc, 20/21.XII.1915, *ibid.*, p. 149.



phénomènes. La mission *médiatrice* de l'artiste, entre le monde d'en haut et celui d'en bas, entre l'Idée et le phénomène, l'esprit et la sensualité, apparaît ici ; car telle est en fait la position vraiment cosmique de l'art ; sa situation étrange et la dignité compromise de son action dans le monde ne peuvent pas se définir ni s'expliquer autrement<sup>71</sup>. » L'exercice de l'art ne pouvait donc que compromettre la dignité de l'artiste, du Mage qui fait apparaître l'invisible. Franz Marc savait bien que la seule manière de ne pas compromettre sa pureté était le « renoncement ». L'idée l'avait sans doute effleuré que en suspendant toute activité, il aurait pu radicaliser jusqu'à la sainteté son idéal ascétique d'artiste : « Celui qui NE FAIT QUE vivre et qui se tient dans la pureté comme l'ermitte va dans la vie, celui-là vit dans une plus grande intimité avec Dieu et avec la cause première de l'être [...] que l'esprit QUI PRODUIT – c'est-à-dire l'esprit QUI SE TOURMENTE<sup>72</sup>. » Mais il ne s'est jamais décidé pour autant à renoncer à toute activité – risquant ainsi de compromettre la pureté entrevue dans la limpidité d'un ciel étoilé, la nuit. Pour lui, il ne pouvait y avoir « qu'une seule rédemption, qu'un seul renouvellement » : « bannir au moins de mon œuvre TOUTE APPROXIMATION, toute CONCESSION, PEU IMPORTE DE QUEL CÔTÉ<sup>73</sup> ». Et c'était reparti : la « peinture absolue » restait possible.

Carl Einstein a condamné cette dynamique de la dissolution dont il avait perçu qu'elle était inhérente à l'œuvre de Franz Marc. Dans ses trois différentes éditions de *L'Art du xx<sup>e</sup> siècle* (1926-1931), Einstein croyait, à des degrés et selon des modalités différentes, que la mission de l'art était de changer le monde en réformant la « perception » des hommes. Pour lui, c'était le cubisme, et surtout l'art de Picasso, qui recelait ce pouvoir. Il pensait que si Marc avait survécu à la guerre, il aurait persisté dans la voie de l'abstraction comme dissolution des apparences mensongères. Einstein, esprit toujours engagé, ne pouvait

71 Thomas Mann, « Schopenhauer », *Les Pages immortelles de Schopenhauer, choisies et expliquées par Thomas Mann*, Paris, Éd. Corrêa, 1939, pp. 11-12.

72 F. Marc, lettre à M. Marc, 30.III.1915, *Lettres du front*, *op. cit.*, pp. 67-70.

73 *Id.*, lettre à M. Marc, 1<sup>er</sup> décembre 1915, *ibid.*, pp. 135-137, ici p. 136.

que regretter cette abstraction, issue du désir d'une Rédemption « métaphysique » et non pas terrestre, ou simplement humaine : « Cet héroïsme a pris un tour négatif ; par l'extase on glissa dans la décoration et la structure de l'extase montre un cubisme sans finesse ; la métaphysique avait vidé le regard et ne permettait qu'un jeu coloré d'éléments optiques trop pauvres. Marc possédait la pureté de l'homme qui doit anéantir la nature et sa propre nature. Ses yeux, affaiblis par la recherche de l'absolu, roulent dans les ornements, étant donné qu'une figuration qui ne fait que commencer n'est pas encore suffisamment élaborée. Une foi monumentale propulse la forme première à laquelle cependant manque un contrepoint maîtrisé<sup>74</sup>. »

Quelques historiens l'ont remarqué : les *Dessins du front* montrent l'oscillation de Marc entre figuration et abstraction. Mais autant *Schlafende Form* [Forme dormante], dessin abstrait, que cet autre, figuratif mais sans titre, montrant des chevaux insouciantes, au bord d'une mer baignée de la lumière du soleil, livrent une vision parfaitement sereine. Le second dessin, en particulier, peut évoquer *La Neige*, chapitre de *La Montagne magique*, où Hans Castrop, halluciné par la tempête qui l'a désorienté, croit voir du haut de la montagne un rivage où se déploie une humanité heureuse et souveraine, majestueuse d'insouciance. Comme l'a si bien dit Carl Einstein, les visions de Franz Marc sont du même ordre : figuratives ou abstraites, toutes sont des visions sans ancrage dans le réel. Ces visions lui offraient une plénitude qui n'appartenait qu'aux temps merveilleux des épopées, ou bien aux morts.

74 Carl Einstein, « Franz Marc », *L'Art du xx<sup>e</sup> siècle* (1931), trad. L. Meffre, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 1, juillet-septembre 1979, pp.33-38, ici p.38, ainsi que *id.*, *L'Art du xx<sup>e</sup> siècle*, trad. L. Meffre, M. Staiber, Nîmes, Jacqueline Chambon, pp.329-336.





Max Beckmann, *Résurrection II*, 1916-1918, huile sur toile (inachevée), 345 x 497 cm, Staatsgalerie, Stuttgart, photo : © bpk/Staatsgalerie Stuttgart, © 2017, ProLitteris, Zurich.

« Depuis longtemps déjà je suis dans d'autres guerres<sup>1</sup>. »

MAX BECKMANN (1923)

Max Beckmann trouvait son époque désespérément pauvre en grandes expériences collectives et manquant par conséquent de l'énergie nécessaire au Grand Art auquel il aspirait. Cela se lit négativement – et d'autant plus clairement – dans le choix des sujets de sa peinture d'avant la Grande Guerre, auxquels il donnait sans hésiter les grandes dimensions que la tradition leur avait accordées.

Il se tournait alors, et en premier lieu, vers les grands sujets de l'iconographie religieuse et mythologique, en privilégiant ~~en particulier~~ <sup>notamment</sup> ceux chargés d'une puissance de suggestion dramatique collective et universelle : *Déluge* (1908), *Crucifixion du Christ* (1909), *Résurrection* (1909), *La Bataille des Amazones* (1911). Sans doute avait-il compris que la limitation des passions au domaine privé coïncidait avec l'agonie, sinon avec la mort de la peinture monumentale, deux phénomènes qui trouvaient leur racine commune dans la sécularisation moderne.

Mais chaque fois qu'il ~~quittait~~ <sup>abandonnait</sup> le répertoire traditionnel de la grande peinture pour se tourner vers sa propre époque, c'était lorsque la misère des moyens narratifs propres à l'intimité moderne était comme salutairement excédée par une catastrophe collective : le séisme de Messine, qui donna la *Scène de la destruction de Messine* (1909), ou le *Naufrage du Titanic* (1912). Seules ces catastrophes collectives étaient

1 M. Beckmann, « Lettre », *Almanach 1904-1924*, Munich, R. Piper Verlag, 1924, trad. fr. in *Max Beckmann. Gravures 1911-1946*, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables-d'Olonne, 1994, pp. 127-129, ici p. 129.

capables de transfigurer la masse indifférenciée des temps modernes en une humanité véritable. Et c'était ~~lorsque~~<sup>quand</sup> la mort s'échappait des dimensions étroites de la chambre bourgeoise (*Grande et Petite Scène de Mort*, 1906) que l'art délaissait l'espace trop modeste et subjectif du tableau de genre pour (re)devenir peinture d'histoire. En ce sens, la démarche de Beckmann fut exactement inverse de celle de Géricault, dont on ne manque jamais de souligner la citation dans le *Nauffrage du Titanic*<sup>2</sup>.

Ainsi Beckmann, qui ne cessait de peindre le malaise étouffant qu'il éprouvait dans une époque où tout ~~restait~~<sup>demeurait</sup> désespérément anonyme, désespérément « égal », pouvait-il écrire que « les lois de l'art sont éternelles et inaltérables, comme la loi morale en nous », ne voyant jamais surgir rien de nouveau que dans les « personnalités nouvelles<sup>3</sup> ». Cette idée d'une « personnalité authentique » qui ~~prime~~<sup>devait primer</sup> sur tout autre nouveauté, le peintre l'exposait rapidement à la fin d'un texte au titre ouvertement nietzschéen : « Considérations sur l'art actuel et inactuel » (1912), riposte fameuse à l'article de Franz Marc « La Nouvelle Peinture<sup>4</sup> » (1912), publiés l'un et l'autre dans la revue *Pan* de Paul Cassirer. Sa croyance en l'individualité de l'artiste comme facteur déterminant de la création artistique doit être comprise, de manière proprement nietzschéenne, dans le cadre de son idéal aristocratique : l'artiste <sup>est celui qui</sup> s'op-

- 2 Henri Zerner a montré comment la dissonance entre le respect rigoureux de certaines des règles de la peinture d'histoire et le choix d'un sujet d'actualité sans gloire avait permis à Géricault, dans son *Radeau de la Méduse* (1818), de « peindre l'histoire, mais une autre histoire, fragmentée, sans événements, sans héros : une douloureuse histoire de la conscience moderne », dans H. Zerner, « Le portrait, plus ou moins », *Géricault*, Paris, Carré, 1997, p. 87. À notre sens, *Nauffrage du Titanic* voulait « sauver » l'événement de la banalité à quoi allait le réduire bientôt le temps journalistique pour en faire une tragédie intemporelle. De sorte que la conversion de l'histoire en mythe semble être constitutive de la conception que Beckmann se faisait de son art. Pour la place que ce dernier revendiquait dans l'histoire de l'art, cf. Hans Belting, *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1984, pp. 18-25.
- 3 M. Beckmann, « Gedanken über zeitgemäße und unzeitgemäße Kunst », *Pan*, n° 17, 14 mars 1912, p. 501 ; trad. dans Max Beckmann, *Écrits*, trad. Th. de Kayser, Barbara Stehlé-Akhtar (éd.), Paris, Ensb-a, 2002, p. 124.
- 4 F. Marc, « Die neue Malerei », *Pan*, n° 16, 7 mars 1912, pp. 468-471 ; cf. *id.*, « Anti-Beckmann », *Pan*, n° 19, 28 mars 1912, pp. 555-556, trad. dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, trad. Thomas de Kayser, éd. Maria Stavrinaki, Paris, Ensb-a, 2007, pp. 146-155. Kandinsky et Marc commentent avec ironie l'article de Beckmann dans leur correspondance, cf. W. Kandinsky, F. Marc, *Briefwechsel*, Klaus Lankheit (éd.), Munich, R. Piper Verl., 1983, pp. 141, 143, 149.

pose autant au nivellement du libéralisme bourgeois qu'à celui des masses. Cette idée de l'artiste-aristocrate s'était donc formée dans la pensée de Beckmann bien avant qu'il n'écrive « L'artiste dans l'État » (1927), où se trouve exposée sa théorie esthétique et politique d'un « bolchevisme aristocratique<sup>5</sup> », et bien avant aussi qu'il ne se peigne lui-même en Roi (*Le Roi*, 1937, ou bien *Comédiens*, 1941/1942).

Si Max Beckmann ~~accordait~~<sup>c'était</sup> un tel privilège à l'individualité de l'artiste, ~~c'est~~<sup>accordait</sup> aussi en raison de son opposition à l'idéologie expressionniste, centrée surtout sur le concept historiciste du *Zeitgeist*<sup>6</sup>. Les avant-gardes expressionnistes cherchaient à répondre dans un premier temps à la même question douloureuse que Beckmann se posait lui aussi : le Grand Art est-il encore possible ? Or, elles y répondaient de manière à dépasser les limites mêmes de la question : par la négation active des précurseurs, capable d'annuler leur propre pessimisme d'enfants tard venus. Pour ces avant-gardes, la destruction, par l'art, des apparences de la nature et de la vie, dictée par le *Zeitgeist*, avait comme potentiel ultime la construction de l'avenir par l'esprit, mis en forme par leur art d'abord. Et tandis que Max Beckmann aspirait à la mise en figure des « types, qui pourraient devenir pour nous [ce que] les dieux et les héros » étaient pour les peuples éloignés dans le temps ou dans l'espace<sup>7</sup>, un artiste comme Kandinsky préconisait « la grande Période du Spirituel, la Révélation de l'Esprit : Père – Fils – Esprit<sup>8</sup> », une conception selon laquelle c'était lorsque nous ne représentons pas les choses que nous présentons le divin.

5 M. Beckmann, « Der Künstler im Staat », *Europäische Revue*, n° 3, juillet 1927, pp. 288-291, traduit dans M. Beckmann, *Écrits*, op. cit., pp. 206-209.

6 Par ailleurs, Nietzsche, dans sa *Deuxième Considération intempestive* (1874), oppose sa conception des grandes individualités comme modèles (la « république des génies », vivant « en dehors du temps »), à la considération hégélienne de l'histoire comme devenir et évolution. Mais, évidemment, des artistes expressionnistes paradigmatiques, comme Kandinsky par exemple, étaient loin de croire que l'individualité de l'artiste n'était pas importante dans leur création, dans leur « mission », cf. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. N. Debrand et B. du Crest, Paris, Denoël, 1989, pp. 57-59, 132-136 (les trois facteurs de la naissance de la « nécessité intérieure »), pp. 197-204.

7 M. Beckmann, « Réflexions sur l'art actuel et inactuel », *Écrits*, op. cit., pp. 121-124.

8 W. Kandinsky, « Regards sur le passé » (« Rückblicke », 1913), *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, J.-P. Bouillon (éd.), Paris, Hermann, 1974, pp. 87-141, ici p. 123.

C'est pourquoi les thèmes apocalyptiques ~~tels que~~ <sup>éclairés</sup> traités par Beckmann doivent être distingués des *Tours* de Delaunay, des tableaux apocalyptiques de Kandinsky (*Apocalypse*, *Déluge*, etc.), voire des *Paysages apocalyptiques* de Meidner, dont on sait que Beckmann admirait la peinture. Celui-ci n'ignorait pas bien sûr leur capacité à témoigner de l'atmosphère inquiète de l'époque, mais il choisissait surtout ces thèmes apocalyptiques pour leur richesse dramatique, capable de fabriquer un type à partir du fortuit, de faire de l'événement un symbole et de l'accident un destin.

Le *Zeitgeist* expressionniste et <sup>la puissante individualité</sup> ~~l'individualité puissante~~ de l'artiste Max Beckmann confirmeront leurs différences dans ~~leur~~ <sup>la</sup> réception de la guerre. Certains expressionnistes tels que Franz Marc, Ludwig Meidner ou Hugo Ball ont, chacun à sa manière, reconnu dans cette guerre l'expansion de la destruction de la matière hors des limites du tableau, promettant, le plus souvent, l'actualisation historique et progressive de l'avènement de l'Esprit. Quant à Beckmann, c'était dès 1909 qu'il avait vu, dans la probabilité de la guerre, une « cause commune » où pourraient se lier « à nouveau tous les instincts et les impulsions », ~~par~~ trop dispersés, afin de donner un souffle nouveau et salutaire à la « culture démoralisée » <sup>Ecrire cela</sup>. ~~En écrivant cela~~, c'était <sup>presque s'avouer</sup> ~~comme s'il s'avouait~~ le caractère artificiel et forcé de l'entreprise qu'il menait alors en peignant, avec tant d'énergie investie, *Scène de la destruction de Messine*. Plus tard, lors du bilan « introspectif » qu'il faisait de lui-même à la fin de l'année 1912, il se reprochait l'insuffisante générosité de son art : « Tu ne peux attendre de dévotion de la part des autres, si tu ne te voues toi-même à personne. Et ton art représente-t-il une grande idée, d'une ampleur telle que tu puisses en attendre cela <sup>10</sup> ? »

~~C'est~~ <sup>C'était</sup> dans l'éclatement de la guerre que Max Beckmann, comme tant d'autres, ~~a vu~~ <sup>voyait</sup> la promesse de cette « grande idée » : travaillée dans

9 M. Beckmann, *Die Frühe Tagebücher*, Schmidt (éd.), Munich, Piper Verl., 1985, journal du 30 décembre 1912, p. 150.

10 *Id.*, *Leben in Berlin : Tagebuch, 1908-1909*, Hans Kinkel (éd.), Munich, Piper Verl., 1983, journal du 9 janvier 1909, p. 22. Pour la guerre comme facteur du « renouvellement de l'atmosphère spirituelle », cf. Roger Caillois, *Bellone ou la Pente de la Guerre*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1963.



sa peinture, la guerre saurait le guérir de son propre égoïsme et susciter ainsi la « dévotion » des autres à son art. Roger Caillois a dit comment la guerre de l'ère moderne, qui « détruit brutalement le cercle de liberté que chacun ménage autour de soi pour son plaisir et qu'il respecte chez son voisin », représente une « extrême tension de la vie collective, celle du grand rassemblement des multitudes et de leur effort<sup>11</sup> ». C'est bien cette <sup>même</sup> espérance libératrice qu'a éprouvée l'artiste Max Beckmann, lorsqu'il fut ravi par le Grand Événement de la guerre au cercle étouffant de ses soucis mesquins (le marché et le mécénat) et de ses passions privées (son angoisse de peintre). Rien d'étonnant au fond si Beckmann parle du « miracle<sup>12</sup> » qu'aura représenté la guerre – pour lui et pour son art.

Parti au front dans l'attente d'expériences inouïes, Beckmann se réjouit de constater que, en effet, la guerre lui fait vivre en l'espace de quelques mois ce que de longues années ne lui avaient pas fait connaître (27 avril 1915). Il ne tarde pas à réduire tout ce qu'il a fait jusque-là en peinture à un ~~pur et~~ simple « apprentissage » (11 mai 1915). Il écrit qu'il accumule des images pour en extraire, une fois la guerre finie, ce qu'elles ont d'éternel (28 avril 1915). Et il est vrai que la seule lecture des lettres du front de l'artiste suffit à nous persuader que la guerre est dans une large mesure pour lui un déploiement incessant d'images, ~~les unes~~ <sup>toutes</sup> plus puissantes <sup>les unes</sup> que les autres. Se décrivant tantôt absolument seul, tantôt à l'écart des autres, mais toujours *regardant*, il filtre toutes ses expériences vécues à travers son imagination ou sa mémoire visuelle de peintre : les blessés et les cadavres se révèlent des Christ flagellés et les champs après la bataille des paysages apocalyptiques<sup>13</sup>. Il n'hésite pas à dessiner les cadavres qu'il rencontre, soit à l'hôpital, soit sur son chemin.

Mais ~~autant~~ <sup>si</sup> ces dessins lui permettent d'approcher son idéal d'une intensité d'expérience que la paix lui avait refusée jusque-là, ~~autant ces~~

11 R. Caillois, « Guerre et Sacré », *L'Homme et le Sacré* (1939), Paris, Gallimard, pp. 219-242, ici pp. 222-223.

12 M. Beckmann, *Briefe im Kriege*, Mina Tube (éd.), Berlin, B. Cassirer Verl., 1916, lettre du 18 avril 1915, reprise dans *Max Beckmann Briefe*, vol. I (1899-1925), Munich/Zurich, Piper Verl., 1993, p. 118.

13 *Ibid.*, lettres du 4 mai 1915, du 21 mai 1915, du 8 juin 1915.

ils ~~dessins~~ lui permettent aussi de se protéger contre l'intensité ultime de l'horreur : « Dessiner me protège de la mort et de la destruction » (3 oct. 1914). De même, c'est dans le dessin qu'il cherche un refuge pour affirmer son « individualité opprimée » au sein d'une masse d'hommes remplaçables, prix à payer pour l'« excitation » que lui procure l'expérience de la guerre (2 mars 1915). C'est donc bien au front que commence à se cristalliser chez Max Beckmann ce qui va constituer progressivement le noyau de son art : un dédoublement, à la fois ironique et sérieux, en tout cas arrogant ; une distance intériorisée par l'œuvre d'art, capable d'exorciser l'horreur de la vie et qui, ~~selon lui~~, <sup>pour lui</sup> est le contenu même de l'art véritable. Avant tout, c'est dans ce dédoublement que résidera toujours plus à ses yeux la fonction rédemptrice de l'art.

L'*Erfahrung*, la grande expérience que la guerre a fournie à Max Beckmann, le peintre la formulait ainsi dans une lettre de 1915 : « C'est une affaire misérable ; je ne parle pas de la guerre, mais de la vie » (12 avril 1915). Le même pessimisme radical se retrouve, trois ans plus tard, dans sa « Confession artistique », ~~un~~ texte fondamental de 1918 : « La guerre s'approche de sa triste fin. Elle n'a pas changé mes idées sur la vie ; elle les a confirmées<sup>14</sup>. » Cette « confession », qui sera bientôt celle de *sa lutte contre la vie*, Beckmann la poursuivra désormais en peinture, mais en lui attribuant de manière paradoxale une fonction salvatrice – pour lui et pour les autres.

Le langage pictural de Max Beckmann ~~a commencé~~ <sup>commençait</sup> à changer considérablement durant l'année 1915, avec l'*Autoportrait comme infirmier*. La touche impressionniste glissante et complaisamment voluptueuse, les couleurs terreuses persistaient, mais la plasticité et le modelé des formes commençaient à se dessécher. Puis vint la dépression, sur laquelle il conserva un silence énigmatique. En 1916, il commençait à peindre à Francfort *Résurrection II*, laissé inachevé en 1918, date à

14 *Id.*, « Schöpferische Konfession » (1918), *Schöpferische Konfession*, vol. 13 de la série *Tribüne der Kunst und Zeit*, K. Edschmid (éd.), Berlin, Erich Reiß Verl., 1920, pp. 61-67. Traduit partiellement en français sous le titre « La ville, c'est le grand orchestre humain », catalogue *Paris Berlin, 1900-1933*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1978, p. 194 ; traduction reprise dans le catalogue *Max Beckmann. Gravures 1911-1946, op. cit.*, pp. 123, 125-126.

laquelle – et c’est important – il commença *La Nuit* (1918-1919). C’est dans cette deuxième *Résurrection* que faisaient irruption de fortes réminiscences de la peinture allemande du Moyen Âge<sup>15</sup>, ~~que le~~ <sup>qu’il</sup> peintre voulait comprendre comme une « mystique masculine<sup>16</sup> », vers laquelle il cherchait, bien sûr, à tendre à son tour.

*Résurrection II* est le tableau central de la période 1916-1918. La réduction extrême de la plasticité des formes, tant louée auparavant par l’artiste comme la marque même de la bonne peinture, à une caricature mortifère du vivant (Beckmann et ses proches regardant d’une « loge » creusée dans le sol l’éveil des morts), intériorise l’absence ~~totale~~ <sup>radicale</sup> de promesse d’une Rédemption divine. Mais cette absence est aussi bien « figurale » : pas de Christ dans ce Jugement dernier, sa place étant occupée par le soleil noir de la mélancolie<sup>17</sup>.

*La Nuit* vient combler le vide de *Résurrection II*. À l’absence de Dieu, elle oppose la Rédemption qui revient désormais tout entière à l’art. Dans « Confession créatrice », le pendant théorique à ce tableau, Beckmann esquisse la vocation de l’art à constituer une « nouvelle église ». C’est en 1922 qu’il écrira précisément à propos de ~~son~~ <sup>ce</sup> tableau *La Nuit* : « La seule chose encore possible, c’est l’art, et, pour moi, c’est la peinture<sup>18</sup>. »

Curieuse Rédemption pourtant que celle contenue dans *La Nuit*, ce tableau dans lequel Beckmann semble vouloir persuader ses spectateurs

15 Magdalena Bushart a démontré l’opération des motifs nationalistes dans le changement de position du milieu impressionniste en Allemagne à l’égard de l’expressionnisme : l’ayant rejeté avant la guerre, ce milieu identifia et défendra la nature essentiellement allemande de l’expressionnisme après 1915, ses liens de parenté avec le gothique, depuis longtemps déjà nationalisé, ayant été entre-temps bien « prouvés ». Karl Scheffler, l’un des principaux défenseurs de l’art de Beckmann, illustre bien ce changement. Si Beckmann se rapproche de l’expressionnisme allemand, tel que ce dernier se développe pendant la guerre, c’est à travers surtout la peinture allemande du Moyen Âge. Cf. M. Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, Munich, Silke Schreiber Verl., 1990, pp. 93-134, en particulier pp. 111-113.

16 M. Beckmann, avant-propos au catalogue de son exposition *Œuvres graphiques*, I. B. Neumann (éd.), Graphisches Kabinett, Berlin, 1917 : « Mon amour va aux quatre grands maîtres de la mystique masculine : Mäleskircher, Grünewald, Brueghel et Van Gogh. »

17 Cf. le rêve de Jean Paul, « Du haut de l’édifice du monde, le Christ mort proclame qu’il n’y a point de Dieu », *Choix de rêves*, trad. A. Béguin, Paris, Éd. José Corti, 1964, pp. 127-132.

18 M. Beckmann, « La Métaphysique dans l’Objectivité », *Der Kunstblatt*, 1922, traduit dans *Les Réalismes 1919-1939*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 132.

de sa conviction que la vie est « une affaire misérable ». On connaît ce tableau d'une violence inouïe, et sur lequel on a beaucoup écrit : les tortures et le meurtre d'une famille par trois hommes, des « réprouvés » selon toute apparence, ~~c'est à dire~~<sup>soit</sup> des hommes auxquels la guerre a irrévocablement désappris les valeurs de la paix et du jour<sup>19</sup>. L'espace est ici suffocant, comme une boîte en papier froissée dans la paume du peintre. Les contours des objets, tombés le plus souvent en désordre, se plient à la déformation de la boîte optique. Surtout : la rondeur des formes corporelles réapparaît, mais pour être torturée, maltraitée. Dès lors, si les couleurs chaudes remplacent ici les couleurs sombres de sa peinture antérieure, c'est afin que le dessin puisse les couper de manière tranchante. ~~Et~~<sup>P</sup> pourtant, dans sa « Confession Créatrice », Max Beckmann écrit que s'il aime la peinture, c'est parce qu'elle le « force à être objectif ».

Or, c'est précisément parce que la peinture lui *permet* de trouver la vie « objectivement » laide sans pour autant sombrer, que Beckmann peut lui déclarer la guerre par et dans son art : « Je crois que j'aime tant la peinture précisément parce qu'elle vous contraint à être objectif. Je ne hais rien tant que la sentimentalité. Plus forte et plus intense devient ma volonté de fixer l'indicible de la vie, plus fortement, plus profondément et plus douloureusement je suis bouleversé par notre existence, plus ma bouche se ferme et plus ma volonté se tend dans le but de capturer ce monstre de vitalité aux convulsions abominables, de l'enfermer dans des surfaces et des traits nets et clairs, comme de l'eau, de l'abattre, de l'étrangler<sup>20</sup>. » Max Beckmann, le peintre, n'agit pas différemment des trois personnages de sa toile : sa peinture, entendue en premier lieu comme acte, est ~~la~~<sup>une</sup> rage maniaque que le peintre exerce sur la représentation de la vie. Car, entre *Résurrection II* et *La Nuit*, semble bien s'être produit en lui un « travail de mélancolie »

19 Cf. Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, trad. E. Abrams, Lagrasse, Verdier, 1981.

20 M. Beckmann, « Une Confession. Contribution au thème "Confession créatrice" dans la série "Tribune de l'art et du temps" », *Écrits, op. cit.*, pp. 192-200, ici p. 192.

débouchant sur ce que Freud a décrit comme la conversion de la mélancolie en manie<sup>21</sup>.

Durant deux ans, de 1916 à 1918, *Résurrection II* absorbe ce travail de détachement de l'amour que porte Beckmann à son objet – cet objet que la réalité lui révèle comme perdu ou, plus exactement, comme n'ayant jamais existé<sup>22</sup>. En 1915, lui, le patriote et le croyant, commence à ne plus considérer Dieu ou cette « abstraction » qu'est la patrie autrement que comme des voiles <sup>recouvrant</sup> ~~couvrant~~ « le trou noir » qu'est la vie (lettre du 24 mai 1915). Le traitement formel, la composition et la thématique de *Résurrection II* témoignent d'un moi « inhibé », « appauvri », parce que sont en conflit son amour et sa haine pour l'objet perdu. Incontestablement, le peintre *subit* ici une absence, bien que, s'il la peint, c'est parce qu'il n'est pas entièrement absorbé par elle. Inversement si, durant deux ans, il ne se sent pas quitte du besoin de la peindre, c'est bien parce qu'il continue à la *subir*.

Lorsqu'en 1918 Beckmann abandonne cette toile pour attaquer *La Nuit*, c'est parce qu'il peut désormais envisager son « triomphe », en tant qu'artiste, sur l'objet perdu. *La Nuit* serait <sup>ainsi</sup> ~~donc~~ l'expression « de la satisfaction de se reconnaître légitimement comme le meilleur, comme supérieur à l'objet<sup>23</sup> ». Éric Michaud a montré comment le triomphe maniaque, qui implique la dévoration de l'objet mort par le moi en tant qu'expression ultime de sa régression narcissique, s'actualise dans l'œuvre romantique comme « cette victoire qui fait revivre en le rendant sensible le dieu mort et insensible<sup>24</sup> ». C'est <sup>bien</sup> ~~ici~~ cette dévoration identificatrice qui permet ~~aussi~~ à Beckmann d'écrire dans son texte de 1918 : « Piété ! Dieu ? [...] Ils m'*habitent* si je fais mon travail de telle sorte que, à la fin, je peux mourir. » Il sentait, en vérité, que sa mort serait désormais différée par chacun des travaux qu'il pourrait achever.

21 S. Freud, « Deuil et Mélancolie » (1915), *Œuvres complètes*, vol. XIII (1914-1915), trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, Paris, PUF, 1988, pp. 260-278.

22 Cf. les deux essais réunis par Freud sous le titre « Actuelles sur la guerre et la mort » (1915), *ibid.*, pp. 126-155, surtout « La désillusion causée par la guerre », pp. 127-142.

23 S. Freud, « Deuil et Mélancolie », *op. cit.*, p. 277.

24 É. Michaud, « L'insensible mélancolie de la religion et manie de l'art », in *La Fin du salut par l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, pp. 10-23, ici p. 14.

Aussi écrivait-il en 1919 que sa propre « religion est faite d'orgueil face à Dieu, de révolte contre Dieu. De la révolte, parce qu'il a fait de nous des êtres qui ne peuvent pas s'aimer. Je reproche à Dieu dans mes œuvres toutes ses erreurs<sup>25</sup>. » Cette religion « faite d'orgueil face à Dieu » est, à l'évidence, la Religion de l'Art. Elle signifie d'abord que Beckmann peut, en tant qu'artiste, devenir un <sup>Dieu</sup> Dieu aussi redoutable que ce Dieu dont il faisait le deuil dans *Résurrection II*. Mais si la matière des jeux pervers de Dieu est la vie elle-même, « la monstrueuse et palpitante vitalité », la matière du peintre est la représentation de la vie. C'est comme si la peinture se réduisait aux dimensions d'un voile invisible mais pourtant bien réel. Un voile qui permet tout à la fois d'épuiser l'horreur de la vie, en la fixant et ~~en~~ la portant à son intensité maximale, et d'attribuer à cet épuisement une valeur salvatrice pour les autres, puisque ce voile les en protège par son imperceptible épaisseur. En 1922 Beckmann définit la peinture comme un « mélange de somnambulisme et de terrible lucidité de la conscience<sup>26</sup> ». L'art ne serait donc qu'un rêve, cruellement lucide quant à sa vérité, mais heureusement voué à l'interruption par le réveil dans l'illusion vraie de la vie.

C'est pourquoi il semble légitime au peintre d'affirmer sans cesse que son art dérive de son « grand amour pour la nature et les hommes ». <sup>A ses yeux</sup> ~~Aux yeux de Beckmann~~, l'amour pieux a disparu en même temps que le Dieu protecteur. C'est la raison pour laquelle il méprise l'art qui prétend les ramener à la vie en les pleurant : il n'y voit que « sentimentalité » et « fausseté<sup>27</sup> ». Sortir de cette mélancolie passive et répéter l'horreur en l'intensifiant sur la toile : telle <sup>est</sup> ~~était~~ désormais pour lui la vocation de l'art. Car ce que la vie <sup>gagne</sup> ~~gagnait~~ entre l'objectivité de sa vision et sa transposition en peinture, <sup>c'est</sup> ~~c'était~~ ce supplément, cet excès d'objectivité qu'il <sup>nomme</sup> ~~nommait~~ tantôt le « métaphysique » et tantôt le « transcendantal ».

25 M. Beckmann, « Gespräch mit Reinhard Piper », in R. Piper, *Nachmittag*, Munich, Piper Verl., 1980, p. 33.

26 *Id.*, « La Métaphysique dans l'Objectivité », texte cité, p. 132.

27 *Id.*, « Une Confession. Contribution au thème "Confession créatrice" dans la série "Tribune de l'art et du temps" », *Écrits, op. cit.*, p. 194.

écrit-il

Ainsi ~~écrivait-il~~ en 1922 : « Brueghel, Hogarth, Goya présentent tous les trois la métaphysique dans l'objectivité. Tel est aussi mon but. Même dans ma *Nuit*, on ne devra pas oublier l'objectivité pour la métaphysique. Elle doit être vaincue par la métaphysique. On ne doit voir que la beauté, à la manière dont une marche funèbre aussi est belle<sup>28</sup>. » Ne pas oublier « l'objectif » pour pouvoir le vaincre, vaincre le laid par une laideur accrue, parachever avec la violence propre à l'esprit et à l'art la violence intrinsèque du réel, tel est exactement le procédé que Beckmann met en œuvre après ~~la~~ guerre : « Même dans ma *Nuit*, il faut oublier le concret pour ne retenir que l'idée métaphysique ; elle doit permettre de le dépasser<sup>29</sup>. »

De sorte que *La Nuit* n'est pas tant, comme on l'a souvent écrit, l'allégorie de la guerre nationale puis de la guerre civile : elle s'avère plutôt être la visualisation exacte, le pur condensé de la conception picturale de Beckmann. Ce tableau contient, par sa forme autant que par son contenu, la rage destructrice que le peintre doit exercer sur l'image de la vie : car il lui faut donner à la vie une raison qui lui manque, afin de la faire sortir de la nécessité du malheur aveugle et finalement de l'emporter sur la nécessité en rendant ce malheur conscient. La répétition sublimée de la « nécessité » et de ses lois par l'art, et l'annulation momentanée qui en résulte, voilà une idée qui ~~dérive~~ <sup>provient</sup> des écrits de Schopenhauer, auprès duquel Beckmann a cherché sa vie durant à confirmer son pessimisme.

Mais aussi, par cette violence destructrice qu'elle exerce symboliquement sur le réel, la peinture de Beckmann confirme une fois de plus son écart par rapport aux avant-gardes expressionnistes. Il est vrai que l'idée <sup>une idée</sup> selon laquelle la nature ne peut être achevée que par sa destruction est ~~expressionniste~~ <sup>expressionniste</sup>. Mais tandis que l'expressionnisme de Marc ou de Kandinsky conduit à la suppression plus ou moins aboutie de l'objet, la logique du dédoublement déployée par Beckmann exige que l'objet soit maintenu : pour avoir un sens salvateur, pour devenir

28 *Id.*, « La Métaphysique dans l'Objectivité », *op. cit.*, p. 132

29 Beckmann cité dans R. Piper, *op. cit.*, p. 161.

transcendante, la destruction chez Beckmann doit être montrée *en acte*. ~~Telle est~~ ~~voici~~ donc la nature du combat que Beckmann réserve à son art : aucune issue définitive n'est inscrite à son horizon. Lorsqu'en 1918 il condamne « la retraite totale [*Absentierung*] » comme moyen « d'atteindre la fameuse pureté intérieure et la contemplation de Dieu [*Versenkung in Gott*]<sup>30</sup> », c'est pour s'opposer en vérité à toutes les expressions artistiques qui aspirent à la captation du divin par la suppression de la figure : à l'abstraction mystique et, sans doute, à l'expressionnisme architectural qui ~~surgit~~ <sup>émerge</sup> alors et dont les projets d'architecture cristalline doivent beaucoup à la théologie négative. Beckmann voit dans la volonté d'atteindre la pureté propre à Dieu un acte « exsangue » et « insensible ». Il entend par là qu'une telle lutte de l'art contre la vie ne peut aboutir à aucune Rédemption, parce que l'art lui-même touche à sa propre dissolution et à la mort. Autrement dit, de cette lutte entre l'art et Dieu, c'est toujours Dieu qui sortira vainqueur.

C'est ainsi ~~que~~ <sup>qu'à</sup> ses propres yeux, la conjonction de l'objectif et du transcendantal distinguait son art de tous les autres courants majeurs de l'époque. En bref : sans objectivité, l'« objectivité métaphysique » donne l'expressionnisme mystique ; sans métaphysique, l'objectivité aboutit à Grosz et Dix. Ainsi, lorsque Beckmann affirme qu'il ne tient « pas du tout à être un spécialiste des horreurs<sup>31</sup> », il signifie que la déformation ou l'exagération dans sa peinture ne prétend nullement à un réalisme moralisateur aux accents sociaux. ~~Si~~ <sup>Tandis</sup> Grosz conçoit son art comme un miroir qui, en intensifiant la laideur, veut choquer le spectateur en lui renvoyant son image, Beckmann affirme la part transcendante de son art comme une sorte de Rédemption provisoire et toujours à reprendre.

Incontestablement, la guerre n'a pas fertilisé l'art de Beckmann comme il s'y attendait en partant au front. Mais elle ne l'a pas conduit non plus à l'expression adéquate du nihilisme qu'elle lui a inspiré, comme

30 M. Beckmann, « Une Confession. Contribution au thème "Confession créatrice" dans la série "Tribune de l'art et du temps" », *Écrits, op. cit.*, p. 193.

31 *Id.*, « La Métaphysique dans l'Objectivité », *op. cit.*, p. 132.



ce fut le cas pour les dadaïstes. Beckmann cherche bien ~~plutôt~~ <sup>davantage</sup> à convertir sa propre expérience de la guerre en un défi qu'il voudrait salu- taire: « Il faut exposer nos cœurs, nos nerfs aux cris de déception des gens trompés. Il faut être près des gens. La seule justification de notre existence d'artiste, passablement superflue et égoïste, est de présenter aux gens une image de leur destin. Cela n'est possible que si on les aime. » (« Confession créatrice »).

Voulez-vous mener la même guerre que moi ? Voilà la question que pose Beckmann par sa peinture. Semblable au Dieu terrible, il lance à son public ce défi d'un auto-dépassement continu. Dans ~~son~~ <sup>le</sup> cycle de gravures intitulé *L'Enfer* (1919), Beckmann, travesti en clown, entre- prend de conduire ses spectateurs à travers la misère de l'Allemagne de la défaite et de la Révolution – une misère qui n'épargne ni le domaine public ni le domaine privé. Il voudrait que chacun des spectateurs sache et puisse s'approprier son propre « dédoublement transcen- dant », mis en œuvre dans sa peinture. Car s'arrêter à l'image ~~même~~ de l'horreur, voir son destin figé dans l'image de *La Nuit*, peut s'avérer fatal. Il voudrait que chacun sache reconnaître le rôle protecteur du voile imperceptible en quoi consiste sa peinture pour imiter son propre mouvement de survie se répétant jusqu'à la nausée. Cette imperceptible transcendance du réel, qui distingue à ses yeux son art de celui de tous les autres, va bientôt devenir dans son œuvre la part du mythe.

Ce n'est que dans le cycle de gravures ~~qu'il intitule~~ <sup>intitulé</sup> *La Foire* (1921) que son idiome formel commence à s'apaiser. Si les scènes d'horreur disparaissent alors pour laisser place au jeu, au théâtre, au spectacle, ce n'est pas pour autant que la vie lui semble plus supportable. En sortant de la tension historique créée par la guerre et la Révolution, Beckmann mène par sa peinture, « comme avec un sourire » (Wagner), une autre guerre, mimant, pour mieux en détruire l'illusion, l'inquiétante tran- quillité du monde.



Hugo Ball en costume cubiste au Cabaret Voltaire en 1916 récitant ses poèmes sonores, agrandissement d'une photographie intitulé par Ball « Poésie sans mots dans un costume cubiste », photographie inconnu, 71,5 x 40 cm, Kunsthau de Zurich, collection d'art graphique.

« De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là. »

CHARLES BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*<sup>1</sup>

Les six brefs mois de l'année 1916 passés au Cabaret Voltaire de Zurich constituèrent pour Hugo Ball, son fondateur mais aussi son premier apostat, une expérience décisive. De retour à Zurich en novembre de la même année après avoir tenté d'apaiser en Italie la tourmente dadaïste, Hugo Ball reviendra souvent sur cette expérience, de manière au moins implicite, jusqu'à sa mort en 1927. Que son jugement fût celui de l'artiste, du penseur de la psychanalyse et de l'ethnologie, ou bien celui du croyant et de l'interprète des écrits patristiques, il comprenait toujours Dada comme une authentique « crise » cathartique. Cette crise l'avait conduit lui-même à se détourner de l'art, ne se vouant plus depuis 1917 qu'à l'écriture intermittente de son roman *Tenderenda le fantasque*<sup>2</sup>. Simultanément, il retrouvait la foi chrétienne qui était la sienne lorsque, encore enfant, il supportait difficilement le récit des supplices infligés aux martyrs<sup>3</sup>. Une fois son roman achevé en 1920, il se consacra à l'écriture d'essais théoriques, d'abord sur la politique, puis sur la théologie, la psychanalyse et sur la fonction de l'artiste dans

1 Dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1975, p. 676.

2 H. Ball, *Tenderenda le fantasque*, trad. P. Gallisaires, Paris, Vagabonde, 2005 ; le roman a été publié pour la première fois en allemand en 1967.

3 Ball écrivait : « Quand, à l'âge de neuf ans, j'entendis raconter l'histoire de saint Laurent, je faillis m'évanouir. En faisant de grands efforts, j'ai réussi à me corrompre ; j'essayais de m'adapter. [...] De toutes mes forces, j'ai cherché à extirper mes penchants plus nobles et tendres. Ainsi les enthousiasmes se sont pervertis », dans *La Fuite hors du temps*, [désormais signalé comme FT], trad. S. Wolf, Monaco, Éd. du Rocher, 1993, pp. 32-33.

la société. Dire qu'Hugo Ball ait nié le dadaïsme au profit du christianisme ne serait pas exact. Dada s'est avéré être plutôt le moyen de sa reconversion à la religion chrétienne – à supposer bien sûr que l'on puisse avoir été fasciné par l'enfer en cessant de croire au ciel<sup>4</sup>.

### Dada, en aval et en amont

Figure excentrique mais aussi quelque peu versatile, Ball, étudiant la philosophie à Heidelberg, avait entamé une thèse laissée inachevée sur la pensée de Nietzsche durant son séjour à Bâle, où il avait développé sa théorie de la tragédie antique<sup>5</sup>. Bientôt, Ball se faisait lui-même dramaturge. Quelques pièces de théâtre et des poèmes lui firent une place dans le milieu expressionniste de son temps : si ses poèmes exprimaient le « cri » existentiel du sujet expressionniste, ses projets de fondation d'un théâtre nouveau, à vocation spiritualiste, trouvaient leur inspiration dans les théories de la synthèse des arts et les compositions scéniques de Kandinsky<sup>6</sup>. Quand la guerre vint suspendre ses projets en août 1914, Ball ne fit pas exception : comme la majorité des artistes expressionnistes, il s'enivra de l'espoir que l'évolution morne de son époque serait salutairement rompue par cette guerre ; il se porta trois fois volontaire, et trois fois fut réformé par les autorités militaires de son pays. Se rendant de lui-même sur le front de Belgique, il en revint semble-t-il secoué<sup>7</sup>, repartit aussitôt pour Berlin où il reprit, aux côtés de Richard Huelsenbeck, une activité artistique témoignant désormais de son engagement antimilitariste.

C'est en février 1916 qu'il fonde le Cabaret Voltaire à Zurich où, après un bref passage à Bâle, il s'est exilé en 1915 avec la chanteuse

4 « Or, l'enfer, c'est le ciel en creux. Le mot diabolique ou divin, appliqué à l'intensité des jouissances, exprime la même chose, c'est-à-dire des sensations qui vont jusqu'au surnaturel. », Barbey d'Aurevilly, « Le dessous de cartes », *Les Diaboliques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p.202.

5 H. Ball, « Nietzsche in Basel. Eine Streitschrift » [Nietzsche à Bâle. Un écrit polémique], *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften* [désormais signalé comme AS ], Hans Burkhard Schichting (dir.), Francfort, Suhrkamp Verlag, 1984, pp.61-101.

6 Cf. H. Ball, *Briefe 1904-1927*, G. Schaub, E. Teubner (éd.), t. I, Göttingen, Wallstein Verl., 2003.

7 On oublie souvent la première réaction fortement patriotique de Ball, qui concorde d'ailleurs parfaitement avec son interprétation ultérieure du rôle primordial qui devait revenir à l'Allemagne dans la création d'une culture spirituelle. Quant au « choc » éprouvé par Ball sur le front de Belgique, il doit être pris avec circonspection, l'historiographie le mentionnant sans fournir de plus amples précisions.

Emmy Hennings. *La Fuite hors du temps*, son journal des années 1913-1921, est un des documents les plus fascinants de et sur l'expérience dadaïste. Que Hugo Ball ait retouché son journal en vue de sa publication et sous l'impact de sa reconversion au catholicisme n'affaiblit pas de façon sérieuse la validité de ses propos sur Dada. À coup sûr, le tri ou la réécriture partielle à laquelle il a probablement soumis son texte lui donne une texture plus lisse et cette cohérence qui appartient au temps rétrospectif de la narration plutôt qu'à celui, discontinu, contradictoire ou répétitif, de l'expérience « chaude » de la vie<sup>8</sup>. Au demeurant, rien de ce que Ball mentionne n'a jamais été vraiment démenti par les autres dadaïstes qui, tous, lui ont survécu – à la seule exception de l'« invention » du nom « Dada », revendiquée aussi par Tristan Tzara. De même, les lettres de Ball à Tzara, envoyées d'Italie à la fin de l'été 1916 après qu'il eut quitté le Cabaret Voltaire, confirment toujours son journal. Enfin, son roman *Tenderenda le fantasque* ne le contredit jamais non plus ; composé de quinze parties où se succèdent librement prose et poèmes, ce roman est une sorte d'autobiographie grotesque et alogique – depuis la période de son expressionnisme et de sa brouille avec le cercle de *Die Aktion*, jusqu'à sa fuite mystique hors du temps par la grâce de Dada. *Tenderenda* était l'expression littéraire des mêmes thèmes que Ball conceptualisait dans son journal.

Le dadaïsme d'Hugo Ball est à comprendre comme un « moment-charnière ». L'historiographie a été généralement soucieuse de maintenir une coupure entre le dadaïsme et le christianisme du fondateur du Cabaret Voltaire, mais Dada n'a pas cessé en vérité de hanter la pensée de Ball dans les écrits théoriques qui lui restaient à écrire jusqu'à sa mort en 1927.

8 Selon Richard Huelsenbeck, E. Hennings aurait suivi le souhait de Ball lui-même et aurait détruit tout ce qui, dans son journal, témoignait de son anticléricalisme avant sa conversion, cf. R. Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, Berkeley/Londres, University of California Press, 2004. Il est notoire que, dans sa préface à l'édition de 1946 de *La Fuite hors du temps*, E. Hennings ne mentionne pas une seule fois Dada. John Elderfield, dans sa préface à la traduction anglaise du journal de Ball, écrit, sans donner plus de précisions, que Hennings n'a pas suivi le souhait de Ball (cf. J. Elderfield, introduction à *Flight out of Time: A Dada Diary*, Berkeley/Londres, University of California Press, 1995, p. XLIII). Cependant, aucune étude sur Ball, ni sa biographie intellectuelle par Philip Mann (*Hugo Ball. An Intellectual Biography*, Londres, Institut of Germanic Studies/University of London, 1987) ne fait état de plusieurs versions du journal.

Picasso *versus* Kandinsky

Revenu à Zurich, Hugo Ball fondait avec ses amis, Tzara en tête, une galerie Dada qui remplaçait en mars 1917 le Cabaret Voltaire désormais fermé. C'est lors d'une soirée de la galerie, le 7 avril 1917, que Ball donna une conférence sur Kandinsky. S'il n'y mentionnait pas une seule fois Dada, il ne cessait en vérité d'en parler. Il commençait par une interprétation globale de la nouvelle peinture, s'organisant selon lui autour des deux pôles de l'œuvre de Picasso et de Kandinsky<sup>9</sup>. La destruction de la figure et l'abstraction qui en était résultée ne pouvaient pas, disait-il, être comprises indépendamment du décentrement du sujet moderne, de la perte de la place d'exception que la religion, puis la philosophie de la Raison, avaient autrefois accorder à l'homme. Ball indiquait d'emblée les trois forces historiques qui avaient provoqué cette destitution. La « mort de Dieu » annoncée par les philosophes ne signifiait pas seulement l'éclipse d'une transcendance nécessaire, mais aussi la perte du modèle à l'imitation duquel l'homme était longuement censé être créé. Parallèlement, l'accroissement incontrôlable de la population des métropoles modernes rendait caduque toute prétention à l'unicité du sujet. En somme, si l'« original » faisait désormais défaut, les « copies » proliféraient hors de tout contrôle. Cependant, cette perte de l'originalité et de l'intégrité du sujet n'impliquait pas seulement la démultiplication, mais aussi une sorte de dissolution que Ball concevait, comme Kandinsky quelques années plus tôt<sup>10</sup>, sur le modèle de la division de l'atome, révélant un monde plus inconsistant que jamais. C'était ainsi qu'il résumait ce triple constat de la puissance dissolvante inhérente à la modernité : « Le monde s'est révélé un déchaînement aveugle de forces dressées les unes contre et sur les autres. L'homme a perdu son visage céleste, il est devenu matière, hasard, agglomérat, animal, produit dément de pensées brusquement et insuffi-

9 Voir également les trois conférences sur l'art moderne données par Tzara à la Galerie Dada : « Note 1 sur quelques peintres », « Marcel Janco et la peinture non-figurative », « Un art nouveau » ; cf. Tristan Tzara, *Œuvres complètes 1912-1924*, Henri Béhar (éd.), t. 1, Paris, Flammarion, pp. 553-558.

10 Toute la conférence de Ball porte les traces du chapitre « Tournant spirituel » du livre de Kandinsky sur le *spirituel dans l'art*. Cf. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. N. Debrand et B. du Crest, Paris, Denoël, 1989, pp. 69-96.

samment tressaillantes. L'homme a perdu la place d'exception que lui avait octroyée la raison. Il est devenu une particule de la nature, si l'on y regarde de manière impartiale, un être semblable à la grenouille ou à la cigogne, doté de membres disproportionnés, d'une proéminence au milieu du visage appelée nez, d'excroissances décollées communément nommées "oreilles". Dépouillé de l'illusion divine, l'homme devenait commun, pas plus intéressant qu'une pierre, bâti et régi par les mêmes lois, il disparaissait dans la nature<sup>11</sup>. »

Ce décentrement de l'homme équivalait, aux yeux de Ball, à quelque chose comme son absorption par le milieu. Car aucune différence substantielle ne demeurait plus entre l'homme et le reste du monde, animé ou inanimé. C'était la définition du dadaïsme même.

Hugo Ball ne se trompait pas : la dynamique de l'art moderne était bien fondée sur un décentrement du sujet, au double sens pictural et ontologique du terme. Depuis le romantisme, le panthéisme des peintres justifiait la dissémination du sens dans la totalité du tableau : ainsi Friedrich confessait-il avoir vu Dieu dans un grain de sable<sup>12</sup>. Plus tard, tous les idiomes de l'expressionnisme d'avant-guerre traiteraient la surface picturale par une « mise-en-rapports » de tous ses éléments, leur conférant ainsi une valeur expressive plus ou moins égale. Durant la période dite « analytique », le cubisme allait plus loin en traitant indifféremment portraits et natures mortes : la désagrégation de la forme fermée trouvait ses compléments efficaces dans le choix de couleurs terreuses et métalliques souvent mêlées et, surtout, dans l'ambivalence optique des rapports entre la figure et le fond. Vers 1912, De Chirico, attentif au projet cubiste et ayant à son tour retenu l'attention d'Apolinaire et de Picasso, donnait pour principal enjeu à sa peinture la suppression complète de l'homme « comme point de repère », un processus qu'il définissait comme la réification de l'humain : « Donner

11 H. Ball, « Kandinsky », trad. Th. de Kayser, préfacé et annoté M. Stavrinaki, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 102, hiver 2007/2008, pp. 21-35, ici pp. 23-24.

12 « Le divin est partout, même dans un grain de sable ; je l'ai une fois représenté dans les roseaux. », dans *C. D. Friedrich in Briefe und Bekenntnissen*, Hintz (éd.), Berlin, Henschel Verlag Kunst u. Gesellschaft, 1974, p. 211.

des sensations qu'on ne connaissait pas avant. Dépouiller l'art de tout ce qu'il pourrait encore contenir de routine, de règle, de tendance à un sujet, à une synthèse esthétique ; supprimer complètement l'homme comme point de repère, comme moyen pour exprimer un symbole, une sensation ou une pensée : se libérer une bonne fois de ce qui entrave toujours la sculpture : l'anthropomorphisme. Voir tout, même l'homme, en tant que *chose*<sup>13</sup>. » Sans doute était-ce à ce combat de la peinture contre l'anthropocentrisme, entendu au sens le plus fort et le plus large, qu'Apollinaire songeait quand il écrivait dans *Les Peintres cubistes* : « Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains<sup>14</sup>. » Mais c'était à travers le filtre du christianisme que Hugo Ball percevait en 1917, chez Picasso et Kandinsky, ce même désir d'inhumanité : celle de l'enfer dans les figures décomposées du premier, celle du ciel dans les formes abstraites et « chérubiques » du second.

« Le secret des cubistes est la tentative de briser les conventions de la surface de la toile ; ils ont posé sur celle-ci une ou plusieurs surfaces imaginaires qu'ils ont prises pour base. Tout le secret de Kandinsky réside dans le fait que, plus radical que les cubistes, il est le premier à refuser comme impur tout ce qui est figuratif et à revenir à la forme véritable, à la sonorité des choses, à leur essence, à leur tracé essentiel. En Picasso, le faune, et en Kandinsky, le moine, notre époque a trouvé ses dénominateurs artistiques les plus forts. En Picasso, l'obscurité, l'horreur, le calvaire de l'époque, son ascèse et sa grimace infernale, sa souffrance profonde, ses gémissements et grondements, son enfer et sa peine innommable, son visage cadavérique et sa douleur noire. En Kandinsky, son allégresse, son vertige de fête, sa tempête céleste, sa fugue d'archange, ses donquichoterias multicolores, ses marseillaises bleues et rouges, son naufrage béni, son essor en un vol de chérubins appelé dans l'infini par des fanfares jaunes et bleues<sup>15</sup>. »

13 Giorgio De Chirico, « Méditations d'un peintre », *L'Art métaphysique*, G. Lista (éd.), Paris, L'Échoppe, 1994, p. 84.

14 Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes* [1913], Paris, Hermann, 1965, p. 48.

15 H. Ball, « Kandinsky », art. cité, p. 27.



Mieux que quiconque, selon Ball, Picasso aurait exprimé la déformation et la perte « du visage céleste de l'homme » que la philosophie, la science et l'évolution démographique de l'ère moderne avaient prodigieusement accélérées. Le « démonisme » attribué à Picasso par Ball s'inscrivait dans une tradition interprétative de son œuvre qu'avaient inaugurée les réactions hostiles aux *Demoiselles d'Avignon*. En 1912, avant même la publication des *Peintres cubistes* d'Apollinaire, André Salmon soulignait la déshumanisation picassienne et ses effets de répulsion sur le spectateur : « C'est la hideur des faces qui glaça d'épouvante les demi-convertis. Privés de Sourire nous ne pouvions reconnaître que la Grimace. Le sourire de la Joconde fut trop longtemps, peut-être, le Soleil de l'Art. Son adoration correspond à quelque christianisme décadent particulièrement déprimant, suprêmement démoralisateur. [...] Alors que l'effigie humaine nous apparaît si inhumaine et nous inspire une sorte d'effroi, nous sommes plus prompts à soumettre notre sensibilité aux beautés évidentes, et toute neuves, de la représentation de ce pain, de ce violon, de cette coupe, tels qu'on n'en peignit jamais. C'est que l'apparence admise de ces objets nous est moins chère que notre propre représentation, notre reflet déformé au miroir de l'intelligence<sup>16</sup>. » Dans les tableaux de Picasso de 1907 et 1908, la métropole moderne se transformait en une jungle qui ne connaissait pas encore ou ne connaissait plus l'histoire, peuplée de dryades se distinguant à peine des pierres et des troncs d'arbres qui les entouraient. C'était cette mutation de l'humain s'assimilant au monde végétal et minéral qui faisait écrire à Hugo Ball que, sur le plan ontologique, l'homme avait désormais la valeur d'une pierre. De même en Russie, la réception par les peintres, tel Malevitch, de quelques-unes des œuvres les plus « décisives » de Picasso mettait l'accent sur leur démonisme et leur inhumanité. La lecture était identique du côté des critiques, surtout de ceux qui lui étaient hostiles. Georgi Chulkov intitulait un article consacré à la peinture de Picasso : « Les démons et la vie contemporaine<sup>17</sup> », tandis

16 André Salmon, « Histoire anecdotique du cubisme » (1912), chap. III et IV ; repris dans Edward Fry, *Le Cubisme*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, pp. 84-85.

17 Georgi Chulkov, « Les démons et la vie contemporaine » (1914), trad. dans le dossier « La Russie et Picasso », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 4, 1980, pp. 309-311.

que le philosophe Nicolas Berdiaev, tout aussi mystique qu'Hugo Ball, insistait d'emblée sur « le sinistre sentiment d'effroi » s'emparant du visiteur qui pénétrait dans la salle Picasso de la galerie Chtchoukine : « Froid, nuit, horreur ! La joie de vivre incarnée et ensoleillée a disparu. [...] Toute chair apparaissant sous les formes d'une impérissable beauté s'est désagrégée. [...] Picasso est un interprète génial de la désagrégation, de la dislocation, de la destruction du monde physique, corporel et incarné. [...] Sous la beauté féminine captivante et séduisante, il voit l'horreur de la décomposition, de la désagrégation. Tel un extra-lucide, il transperce du regard tous les voiles, les oripeaux, les couches protectrices et, parvenu au fond du monde matériel, il y voit ses monstres cohérents. Ce sont les grimaces démoniaques des esprits figés de la nature<sup>18</sup>. »

À Picasso, qui plongeait dans l'enfer de son temps, Hugo Ball opposait Kandinsky, capable d'y échapper<sup>19</sup> : en 1917, après l'expérience du Cabaret Voltaire, c'était l'horizon de la Rédemption qui lui importait plus que tout. Si Picasso figurait la damnation de l'homme moderne, Kandinsky en annonçait le Salut : avec lui, tous les stigmates de l'époque disparaissaient en même temps que l'objet, qui s'effaçait au profit de formes abstraites radieuses, capables de susciter l'empathie du spectateur<sup>20</sup>. Ball avait clairement compris que l'abstraction s'était appropriée le dogme chrétien de l'Incarnation. De l'expressionnisme d'avant-guerre, il retenait la « bonne nouvelle » qu'annonçaient dans les tableaux les forces plastiques elles-mêmes : « Des paysages paradisiaques faisaient irruption. Par tous les moyens, le tableau cherchait à faire éclater son cadre, tant il était chargé de forces explosives. De grandes choses semblaient s'annoncer. [...] À sa manière, la peinture

18 Nikolaj Berdjajev, « Picasso » (1914), trad. *ibid.*, pp. 305-307.

19 Éric Michaud a rendu compte de l'opposition « mythique » entre *La Joie de vivre* de Matisse et *Les Femmes d'Alger* de Picasso par l'opposition de la Rédemption et de la Chute. Cf. Éric Michaud, « Matisse et Picasso : la Rédemption et la Chute », *Picasso. L'objet du mythe*, L. Bertrand Dorléac, A. Michaël (dir.), Paris, Ensb-a, 2005, pp. 9-26.

20 En effet, plus qu'une expression de l'angoisse et de la peur inspirées par le monde extérieur, comme l'écrivait Worringer en 1906 à propos de l'abstraction en général, les formes abstraites de Kandinsky sont l'expression d'une « affirmation » du monde de l'esprit ; elles suggèrent ainsi chez le spectateur des sentiments d'empathie.

semblait vouloir faire renaître l'enfant divin. Ce n'est pas sans raison que, pendant des siècles, elle s'est agenouillée devant le mythe de la mère à l'enfant<sup>21</sup>. » Son raisonnement était simple : si nul ne peignait plus de « mère à l'enfant », c'est parce que la peinture elle-même portait l'« enfant divin ». Ball ignorait certes que, à la fin de l'année 1915, Malevitch avait écrit que « le carré (noir) est un enfant royal plein de vie<sup>22</sup> » mais, par sa teneur chrétienne, sa logique était identique à celle du peintre russe, tout comme elle était très fidèle à la conception rédemptive que Kandinsky se faisait de la peinture et de l'histoire. Ball concluait : « Kandinsky est libération, consolation, délivrance et apaisement. On devrait aller en pèlerinage devant ses tableaux : ce sont l'issue hors de la confusion, des défaites et des désespoirs de notre époque. Ils sont la libération d'un millénaire qui s'effondre<sup>23</sup>. » Quant à Picasso, une temporalité tout autre s'inscrivait dans l'organisation spatiale de ses compositions : si Kandinsky optait pour le temps de la « bonne nouvelle » et de la Rédemption future, Picasso se laissait posséder par les forces hostiles du présent.

Picasso le « faune » et Kandinsky « le moine », le visage divin brisé par l'un et restauré par l'autre : nul doute que, en définissant ainsi les deux faces de la peinture moderne, Hugo Ball songeait d'abord à lui-même, à son propre parcours, à sa propre scission, à sa propre conversion. Tout se passait comme si Dada se supprimait lui-même en amplifiant l'« enfer » de Picasso.

### Simultanéisme subjectif

Au Cabaret Voltaire, tous les modes d'expression – poésie phonétique et poésie polyphonique, musique plus ou moins dissonante, mimique et danse convulsives – s'entrecroisaient sur un même matériau : l'artiste. « Je suis dynamite », déclarait Ball en 1917, faisant écho à Nietzsche<sup>24</sup> :

21 H. Ball, *FT*, p. 28.

22 Kazimir Malevitch, « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » (1915), in *De Cézanne au suprématisme*, trad. J.-C. et V. Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 67.

23 H. Ball, « Kandinsky », art. cité, p. 27.

24 *Ibid.*

le « dionysisme » nietzschéen qui l'avait tant préoccupé à Heidelberg semblait maintenant prendre corps<sup>25</sup>. Vivre la « dissonance » de son époque en adoptant la multiplicité des points de vue qu'elle exigeait, c'était acquiescer à une douloureuse autodissolution. Pour Hugo Ball, le dadaïste « ne croit pas qu'il soit encore possible de saisir et de comprendre les choses à partir d'un seul point de vue, il reste néanmoins tellement convaincu de l'union de tous les êtres, d'une globalité, que les dissonances le font souffrir jusqu'à l'autodissolution<sup>26</sup> ». Adopter tous les points de vue à la fois pouvait déboucher aussi sur une indifférente neutralité, un détachement transcendantal, à la manière d'un Arp. Mais Ball mettait ici l'accent sur l'éclatement du moi dans l'extase et la douleur. Il ne puisait pas seulement dans l'imaginaire nietzschéen de l'autodissolution dionysiaque, mais aussi dans la typologie du carnaval : « Une ivresse indéfinissable s'est emparée de tout le monde. Le petit cabaret risque d'éclater et de devenir le terrain d'émotions folles<sup>27</sup> », notait-il encore dans son journal. Cette dépense carnavalesque était en partie bien sûr une réponse à l'utilitarisme et à la rationalisation du travail, généralisée par ces temps de guerre. Ball retenait surtout l'aspect fusionnel du carnaval, mais Hans Arp mettait l'accent plutôt sur le renversement des hiérarchies et sur la dynamique de « régression » carnavalesques de Dada. L'on sait, du reste, que ces permutations constantes du haut et du bas ont été soulignées par Mikhaïl Bakhtine dans son analyse des fêtes populaires du Moyen Âge : les diableries mettaient provisoirement l'enfer à la place du ciel, le bouffon prenait la place du roi et l'animal celle de l'homme<sup>28</sup>. Il est clair que le même mécanisme « à rebours » opérerait au Cabaret Voltaire, dont les membres laissaient libre cours à tous les « démons » qui les hantaient, en même temps qu'ils régressaient délibérément vers ces sujets interchangeables que la bête, l'enfant, le sauvage et le fou ont longtemps

25 Cf. Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann, 2000.

26 Ball, *FT*, p. 137.

27 *Ibid.*, p. 113.

28 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.

été pour la Raison occidentale. Le lien entre la théorie et la praxis était fait par Hugo Ball, impressionné par la capacité du carnaval de la ville de Bâle d'enflammer la bourgeoisie tout entière et de faire remonter à la surface tout ce que la société bâloise avait censuré: « On ne bat le grand rassemblement général qu'une fois l'an. La bourgeoisie locale participe au grand complet. [...] C'est une véritable orgie de bruits assourdissants, un jour de pénitences et des prières de tout acabit. Les convulsions les plus insoupçonnées s'affichent alors au grand jour. Tout ce qui avait été enfoui et réprimé se déverse alors au grand jour<sup>29</sup>. » Les mêmes techniques et les mêmes effets se retrouvaient au Cabaret Voltaire. L'orgie des sons assourdissants provenait ici du tambour de Richard Huelsenbeck, mimant le son puissant des canons pour mieux l'annuler: « Cette époque avilissante, notait Ball, n'a pas réussi à forcer notre respect. D'ailleurs qu'a-t-elle de respectable ou d'impressionnant? Ses canons? Notre grand tambour les rend inaudibles<sup>30</sup>. » Les masques de Janco jouaient également sur ce mimétisme amplificateur en exagérant l'impersonnalité répulsive des millions de visages des métropoles modernes. Comme le notait Ball dans sa conférence sur Kandinsky: « Un monde de démons abstraits engloutit l'expression personnelle, dévora les visages individuels dans des masques hauts comme des tours, avala l'expression privée, déroba le nom des choses, détruisit le Moi et agita les océans de passions les uns contre les autres<sup>31</sup>. »

### Mimétisme à l'excès : menace et apaisement

Les représentations scéniques du Cabaret Voltaire tiraient leur puissance fictionnante de la terreur de l'époque et leur efficacité de la forme même de leurs pratiques artistiques, qui leur dictait leur puissance de suggestion. Dès qu'ils étaient portés, les masques de Janco étaient décrits comme pouvant déclencher des mouvements à leur ressemblance – des mouvements convulsifs: « Non seulement le masque appelait immédiatement un costume, écrivait Hugo Ball, mais il dictait aussi une

29 H. Ball, *FT*, p. 90.

30 *Ibid.*, p. 128.

31 *Id.*, « Kandinsky », texte cité, p. 24.

certaine façon de se mouvoir, prescrivant ainsi une gestuelle pathétique très particulière, frôlant même la folie. [...] Nous nous sommes mis à bouger, accomplissant les figures les plus bizarres, drapés et couverts d'objets inimaginables, chacun surpassant l'autre en invention. La force motrice de ces masques s'était communiquée à nous d'une manière irrésistible<sup>32</sup>. »

Le démonisme de Picasso se répandait au Cabaret Voltaire. Sorti du cadre du tableau, affranchi de l'équivalence des signes plastiques, il s'exprimait par la dissonance musicale, la déformation des masques et les convulsions des corps plus ou moins possédés. Convulsions, imitation des bêtes, rythmes effrénés du tambour, émancipation de la dissonance : Ball était parfaitement conscient du caractère homéopathique de ces techniques visant à la guérison des maladies modernes qui l'affectaient, lui et ses complices<sup>33</sup>. Avant que ne commence l'aventure cathartique du Cabaret Voltaire, Ball avait hésité sur les moyens de se protéger de l'horreur environnante. Il notait encore le 13 octobre 1915 : « Il faut se garder d'appeler notre temps et notre société par leurs vrais noms. Il faut les traverser comme on traverse un mauvais rêve, sans regarder à droite ni à gauche, les lèvres serrées et les yeux fixes. Il faut se garder de parler, de réagir. Quand on se réveille, il vaut mieux ne pas même s'avouer ce qu'on a rêvé<sup>34</sup>. » Cette stratégie était encore tributaire de l'expressionnisme allopathique. Mais Dada serait expliqué plus tard comme la prise de conscience que les démons refoulés de la nuit reviendraient, plus menaçants, à la pointe du jour. Ball choisit d'appeler son temps et la société par leurs *vrais noms*, de regarder *simultanément* à droite et à gauche, de parler et d'agir *à l'excès*, de s'avouer enfin ses mauvais rêves *à voix haute*. Au fond, il en allait du dadaïsme comme du tarentulisme : l'exorcisme y résultait d'une identification volontaire au mal. De même que les tarentulés imitent dans leur transe l'araignée qui les a piqués, de même les dadas imitaient dans leurs actions les démons modernes : « Le tarentulisme, expliquait

32 *Id.*, *FT*, pp. 133-134.

33 Hal Foster, « Dada Mime », *October*, n° 105, été 2003, pp. 166-176.

34 H. Ball, *FT*, p. 79.

Gilbert Rouget, est le type même du scénario idéal puisqu'en lui coïncident parfaitement le symbolique et le réel, le signifiant et le signifié, le manifeste et le latent, l'anecdote et le sens caché [...], la morsure et le remords [...]. Il ne s'agit pas de chasser l'araignée, mais bien au contraire de s'identifier à elle, ce qu'on fait abondamment en l'imitant de plusieurs façons différentes<sup>35</sup>. »

Comme bien d'autres, Ball jalousait les époques reculées et ces peuples « primitifs » dans lesquels, pensait-il, « les enfants doués de ce genre de sensibilité sont, dès leur plus jeune âge, retirés de la vie courante et reçoivent – pour le bien de la communauté – une éducation de visionnaire, de prêtre et de médecin ». À ces époques heureuses, il opposait « l'Europe moderne », où « ces génies restent exposés à toutes les impressions destructrices, abrutissantes et déroutantes<sup>36</sup> ». Cédant au mythe de la « culture organique », il pensait qu'il n'aurait pas gâché sa force créatrice dans la destruction s'il était né au sein d'une communauté dotée de « dogmes » structurants : enfant d'une sensibilité aiguë, il aurait été « initié » à l'âge où il succombait encore sans défense à la seule narration des supplices infligés aux martyrs. Au lieu d'essayer, comme il le fit plus tard, de rechercher le péché et de convertir chacun de ses enthousiasmes en perversions, Ball aurait acquis le statut immédiatement positif de guérisseur des âmes. Non qu'à ses yeux l'artiste moderne n'ait pas cette fonction – il devait même l'exercer plus que jamais : mais, pour lui, ce dont témoignait justement le Cabaret Voltaire c'était que l'artiste, ce guérisseur moderne, était un Faust contraint de passer par l'enfer au risque de ne pouvoir en revenir. De même qu'il avait projeté sa propre ambivalence sur le couple Picasso-Kandinsky, Ball projetait sa propre descente aux Enfers en écrivant la biographie de son ami Hermann Hesse : « Il a cherché à voir clair jusque dans les recoins les plus secrets de sa vie ; sa confession comprend les bonheurs que procurent les triomphes de l'esprit, de même qu'elle descend dans les enfers de la conscience [...]. Il a dû prendre à son compte toutes les

35 Gilbert Rouget, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 239.

36 H. Ball, *FT*, p. 208.

confusions et toutes les misères, toute l'"immoralité" et tous les démonsismes, tous les romantismes et tous les aspects d'un *Loup des steppes*. Il a dû s'empanacher du mot d'ordre de la décadence – réunir en lui toutes les armes ennemies<sup>37</sup>. »

Ce moment de négativité obligée, Ball le voyait aussi comme relevant d'une dialectique de la terreur et de l'apaisement qu'il revenait à l'artiste de mettre en œuvre : « L'artiste, organe de l'inouï, menace et apaise à la fois. La menace provoque une réaction de défense. Mais comme elle s'avère inoffensive, le spectateur se met à rire de lui-même, justement à cause de sa propre peur<sup>38</sup>. » La dialectique de la menace et de l'apaisement reformulait aussi la synergie de la destruction dionysiaque et du ré-assemblage apollinien que Nietzsche avait identifiée dans la tragédie antique. Si « la chose en soi », effrayante comme l'abîme, provoquait la terreur, sa représentation permettait de l'affronter et de se familiariser avec elle ; si le dionysiaque faisait peur et contractait, l'apollinien faisait rire et dilatait (Ball marquait ici son opposition à Nietzsche) ; inversement, si le dionysiaque conduisait à la manie de l'autodissolution, l'apollinien permettait de la contenir en deçà de certaines limites – celles toutes plastiques du « jeu », interstice ou espace imperceptible séparant l'effrayante autodissolution de sa représentation.

C'est à nouveau ce même souvenir spectral de Dada qui ressurgit dans son essai de 1926 intitulé *Der Künstler und die Zeitkrankheit* [« L'artiste et la maladie de l'époque »] : « L'art de notre temps a une tâche thérapeutique : résoudre le conflit entre les démons et le Moi. À cette fin, il procède à l'analyse de ses moyens stylistiques qui rappellent les expériences magiques de l'alchimie. Il cherche, dans la forme, la synthèse des conquêtes les plus sublimes de la Sur-culture [*Überkultur*] et des souffrances enfouies dans la nuit la plus profonde. Jamais une époque ne fut plus propice à l'artiste pour ce qui touche à l'utilité

37 *Id.*, *Hermann Hesse. Sa vie, son œuvre* (1927), trad. S. Wolf, Dijon, Les presses du réel, 2000, pp. 71-72.

38 *Id.*, *FT*, p. 117. Sur le thème de l'art comme préparation au danger, nous renvoyons au texte d'É. Michaud, « Autonomie et distraction », *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, pp. 13-47.



directe, pratique, hygiénique de son art. Mais jamais non plus l'artiste ne fut ramené si cruellement à son propre moi<sup>39</sup>. »

C'est aussi pourquoi Hugo Ball en vient à nuancer la fonction « subversive » généralement attribuée au carnaval. Bakhtine opposait à la « société du contrôle » la fusion de tous les corps dans le corps unique du Peuple, lors du carnaval : ce dernier substituerait au temps vécu, prescrit par le pouvoir, un potentiel utopique – l'« avenir inachevé ». Mais l'interprétation de Ball était tout autre, lui qui associait intimement l'expérience du Cabaret Voltaire au carnaval de Bâle : plutôt que subversive, la condition carnavalesque du Cabaret Voltaire était la condition de son « retour à l'ordre ». Il écrivait déjà en septembre 1915 : « Je peux m'imaginer qu'un jour je me mette à rechercher l'obéissance autant que j'ai goûté à la désobéissance : jusqu'à la lie. Cela fait trop longtemps que je ne m'obéis plus à moi-même<sup>40</sup>. » Pour contrôler les démons de la modernité, il fallait donc leur laisser le champ libre dans un espace et un temps déterminés. Il s'en expliquait par une discrète généalogie « allemande » du Cabaret Voltaire : au fond, de Winckelmann à Nietzsche en passant par Goethe, une seule chose aurait tourmenté les Allemands – le conflit entre le calme et la fureur, entre la surface de la mer et ses profondeurs. Il écrivait ainsi le 6 avril 1916 : « Le processus d'autodestruction de Nietzsche. Car, d'où pourraient venir le calme et la simplicité s'ils n'étaient précédés par quelque chose qui mine, qui déconstruit et qui débarrasse de la base difforme ? Même le style de Goethe, poli et péripatétique, n'est qu'une surface. En dessous, tout est problématique et déséquilibré, plein de contradictions et de dissonances. Son masque mortuaire en témoigne. Ses traits ne montrent pas beaucoup d'optimisme<sup>41</sup>. » Ce conflit deviendrait un jour « productif », aboutissant à l'harmonie. En cela, Ball se sentait profondément allemand : sa propre quête d'autodestruction, moyen d'apaiser la tourmente, de rétablir l'ordre après le désordre, il l'identifia toujours

39 H. Ball, « « Der Künstler und die Zeitkrankheit » (1926), *AS*, p. 117.

40 *Ibid.*, p. 124.

41 *Id.*, *FT*, p. 90.

à celle de sa nation, dont les rapports complexes à l'art musical lui inspiraient cette étonnante allégorie : « Nous autres Allemands, nous sommes un peuple de musiciens et nous avons une confiance illimitée en l'harmonie. Cela pourrait peut-être nous valoir quelque indulgence pour toutes sortes de tentations et d'expérimentations, pour certaines témérités et aberrations. Que nous commençons en mode majeur ou mineur et que nous exécutions les dissonances les plus osées, nous croyons toujours qu'à la fin, avec la fugue, la discorde la plus sombre et la plus récalcitrante finira par s'avouer vaincue. Ainsi on pourrait dire que l'harmonie est le Messie des Allemands ; qu'il viendra pour délivrer son peuple de la multiplicité de ses contradictions sonores<sup>42</sup>. » Ce sont de telles remarques que l'historiographie la plus récente veut ignorer, en insistant sur l'internationalisme d'Hugo Ball<sup>43</sup>. L'ordre auquel il n'a jamais cessé d'aspirer était celui que seule la foi pouvait garantir, une foi enfin universellement partagée : aux forces centrifuges de la modernité, il opposait la vision d'une *Civitas Dei*, descendante directe du rêve qu'avait esquissé Novalis dans *La Chrétienté ou l'Europe*<sup>44</sup>. Son ouvrage *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* [Pour une critique de l'Intelligentsia allemande] (1919), où il s'en prenait aux méfaits de la sécularisation protestante menant à l'autoritarisme de l'État allemand, fut la première esquisse de ce rêve<sup>45</sup>.

### Le Verbe: immaculée conception du sujet

Mais ce fut surtout par ses travaux sur le langage que Ball a mené sa quête de refondation subjective. C'est dans le langage qu'il acheva son

42 *Ibid.*, p. 85.

43 Dans deux publications inscrites dans le cadre de l'exposition *Dada* à Washington, 2006, T. J. Demos a défendu l'internationalisme de H. Ball, en reconnaissant, en particulier dans sa poésie phonétique, une « sortie » hors du langage national. Or, comme nous essayons de le montrer plus loin, la poésie phonétique a servi à la refondation de Hugo Ball en tant que sujet en général et sujet « allemand » en particulier. Cf. T. J. Demos, « Zurich Dada : The Aesthetics of Exile », *The Dada Seminars*, Leah Dickerman (éd.), Washington D.C, National Gallery of Art, 2005, pp. 7-29 ; *id.*, « Circulations : In and Around Zurich Dada », *October*, n° 105, été 2003, pp. 147-159.

44 Novalis, « La Chrétienté ou l'Europe », *Petits écrits*, trad. G. Bianquis, Paris, Aubier, 1947.

45 H. Ball, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, Francfort, Suhrkamp, 1980. Cf. Anson Rabinbach, « The Inverted Nationalism of Hugo Ball's *Critique of the German Intelligentsia* », in *The Shadow of Catastrophe. German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment*, Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 66-93.

autodissolution ; c'est dans le langage qu'il recomposa son moi. L'application des lois du hasard, les principes de l'automatisme et de la spontanéité, les poèmes simultanés et bruitistes, et surtout la poésie phonétique, en furent autant de moyens.

Pratiqué par Tzara, l'application du principe du hasard consistait, on le sait, à découper des phrases dans des journaux, à les mêler dans un sac puis à les en extraire selon un ordre aléatoire pour composer ses poèmes-collages. Tzara renonçait par là même à s'affirmer comme sujet créateur, ainsi que le notait Hugo Ball : « Le dadaïste fait plus confiance à la franchise des événements qu'à l'esprit des individus. Il ne fait pas grand cas des personnes, y compris de la sienne<sup>46</sup>. » Au langage journalistique prétendant lui-même à une certaine « franchise des événements », les dadaïstes opposaient ainsi la franchise du hasard qui permettait de briser une aliénation que renforçait la propagande politique. Chaque fois que Tzara composait une poésie en suivant les lois du hasard, il puisait ses matériaux dans une réalité honnie, celle-là même que sa poésie devait dénoncer. C'est en soumettant cette réalité à la souveraineté du hasard que Tzara en démontrait le caractère aveugle, arbitraire et fallacieux. Toutefois, une fois « tordue » et « déformée », cette réalité en sortait purifiée : le hasard agissait sur elle comme la nature idéale sur ses créations. « Sans raison », le hasard était capable de la plus grande bassesse comme du sublime le plus haut. Le renoncement des artistes dadaïstes à leur « moi » était par cela même ambivalent : l'identification au plus infime pouvait s'avérer identification à l'impersonnalité majestueuse de la nature. Dans les mots de Hans Arp : « Dada est le fond de tout art. Dada est pour le sans sens ce qui ne signifie pas le non-sens. Dada est sans sens comme la nature. »

La réalité entrainait aussi dans le langage sous la forme de « bruits ». Si le poème bruitiste était, selon Tzara, l'équivalent langagier du collage cubiste, Ball en donnait une interprétation plus mystique : « L'organe humain représente l'âme, l'individualité, au cours de son odyssée parmi les compagnons démoniaques. Les bruits forment l'arrière-plan, le non-articulé, le fatal, ce qui est décisif et déterminant. [...] Par un raccourci

46 *Id.*, *FT*, p.137.

typique, le poème expose le conflit entre la *vox humana* et un monde qui la menace<sup>47</sup>. » Mais la forme exprimant plus fortement encore cette lutte entre le moi et les forces déshumanisantes de l'ère moderne était le poème « simultané », qui n'était pas proféré par une seule « *vox humana* », mais par plusieurs. La poésie « simultanée » transposait dans le langage le principe musical de la polyphonie : les voix se succédaient, se chevauchaient et s'entrelaçaient, puis se décalaient progressivement de nouveau. Devenant ainsi l'expression du sujet collectif dada, la poésie simultanée n'en était pas moins l'expression aiguë du sujet dadaïste à l'instant de la crise : « Légion est mon nom, car nous sommes plusieurs », disait le possédé des Écritures (Marc, 5, 9).

Une œuvre a condensé la quasi-totalité des principes du langage dada. Le drame *Krippenspiel* [Nativité] fut écrit par Hugo Ball et présenté comme « concert bruitiste » par le noyau dur du Cabaret, en juin 1916, par Ball lui-même, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Janco et Tristan Tzara. Comme son titre l'indique, ce drame évoquait la naissance du Christ. Peu de mots sont identifiables dans les phrases que proféraient les acteurs : leur étaient substitués des phonèmes se dilatant ou se contractant de manière énarthrique, sans autre articulation que celle suggérée par les lois de la dissonance et du contraste (le bruit d'hélice des ailes des anges, par exemple). Une grande partie des phonèmes imitait les sons des animaux de la crèche (ânes, vaches, agneaux) – confirmant par là le témoignage de Hans Arp sur l'infantilisation et l'animalisation qui régnaient au Cabaret Voltaire.

Il va sans dire que l'« enfant royal » dont on célébrait la naissance, ce soir de juin 1916, c'était Dada lui-même. Presque tous les dadaïstes ont, un jour ou l'autre, décrit la naissance miraculeuse de Dada au Cabaret Voltaire. Tzara : « Un mot fut né, on ne sait pas comment Dadadada on jura amitié sur la nouvelle transmutation, qui ne signifie rien, et fut la plus formidable protestation, la plus intense affirmation armée du salut liberté juron masse combat vitesse prière tranquillité

47 *Ibid.*, p. 122.

guérilla privée négation et chocolat du désespéré<sup>48</sup>. » Huelsenbeck : « Le mot dada est né en février 1916 comme Jésus-Christ dans une écurie<sup>49</sup>. » *Dada* était tout à la fois le dernier et le premier élément du langage : ce qui restait de la réduction par abstraction (comme l'avait fait aussi la peinture), mais aussi germe d'un langage nouveau. Hans Arp pour sa part comparait la création spontanée du poème dadaïste au processus de l'enfantement : « La poésie automatique sort en droite ligne des entrailles du poète et de tout autre de ses organes qui a emmagasiné les réserves. Il cocorique, jure, gémit, bredouille, yodle comme ça lui chante. Ses poèmes sont comme la nature : ils puent, rient, riment comme la nature<sup>50</sup>. »

Enfant de tous et de personne (qui l'avait nommé au juste ?), le mot « Dada » fut comme le fruit d'une Immaculée Conception, ainsi que l'expliquera Huelsenbeck : « Quand on a cette fabuleuse chance d'assister à la naissance d'une chose "sensationnelle", on aimerait comprendre comment un son, vide de sens, destiné à devenir le surnom d'une chanteuse, devint, en passant par des aventures grotesques, tout d'abord l'enseigne d'un cabaret, puis de l'art abstrait, puis le babillage de l'enfant et un parti pour nourrissons, puis finalement... allons, je ne veux pas anticiper. C'est tout simplement l'histoire du dadaïsme. Dada a pris les dadaïstes au dépourvu ; ce fut une *conceptio immaculata* dont la signification profonde me fut ainsi révélée<sup>51</sup>. » Ayant pris « au dépourvu » ses géniteurs, ayant eu un destin de pure autoformation, Dada

48 *Id.*, « Chronique zurichoise 1915-1919 », *OC*, t. I, p. 562. Hugo Ball consacrait aussi un chapitre à la « naissance du dadaïsme » dans son roman *Tenderenda le fantasque*. « Le grand Hôtel métaphysique », alias le Cabaret Voltaire : « La naissance du dadaïsme. Lolo-Lolo, la quintessence du fantastique, met au monde le jeune sieur Fœtus, tout en haut de cette sphère qui, environnée de musique, de danse, de folie et de familiarité divine, tranche avec suffisamment de clarté sur son contraire. Aucun discours de messieurs Clemenceau et Lloyd George, aucun coup de carabine de Ludendorff n'a suscité autant d'émoi que le chancelant groupuscule des prophètes dadaïstes errants, qui annoncèrent à leur manière l'enfantine innocence », dans *Tenderenda le fantasque*, *op. cit.*, p. 41.

49 R. Huelsenbeck, T. Zzara, *Dada siegt!*, Hambourg, Nemo Press, 1985, p. 8.

50 On pense ici encore à l'analyse de Bakhtine soulignant « la hiérarchie corporelle renversée » chez Rabelais ou dans la *Commedia dell'arte* : « Le geste de l'Arlequin devient alors parfaitement compréhensible : il aide l'enfantement et, en toute logique, il est dirigé sur le ventre du bête : après cela, le mot naît. [...] c'est justement *un mot qui naît* », in Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 307.

51 R. Huelsenbeck, *En avant Dada*, trad. S. Wolf, Paris, Allia, 1983, p. 24

ne pouvait être que le fruit d'une Immaculée Conception. Ni masculin ni féminin, Dada était neutre ; cette créature sans sexe était aussi dépourvue d'identité nationale. Mais Dada était également un vocable d'une plasticité infinie – dadadadadadad : « le mot, disait Ball, c'est ça que je veux, là où il s'arrête et là où il commence<sup>52</sup> ». Doté d'une « disposition protéique<sup>53</sup> », Dada pouvait changer de sens comme le sujet dadaïste avait appris à changer son « moi ». Mais le vocable « dada » échappait aussi au temps – ce sur quoi il fondait par ailleurs son profond mysticisme. Il se présentait ainsi à l'opposé des – *ismes*, ces suffixes incarnant la temporalisation de l'histoire moderne et voués à signifier leur propre « transition<sup>54</sup> ». « Comment atteindre la sérénité éternelle ? En prononçant Dada », déclarait Hugo Ball. De là ces multiples affirmations selon lesquelles Dada était de tout temps – d'hier et d'aujourd'hui comme de demain. Parce que Dada était, en bref, un vocable dépourvu de tout attribut spatial, temporel et sexuel, Hugo Ball ira jusqu'à identifier le mot Dada à la chose en soi pour assigner une limite au kantisme qui, assurera-t-il, « s'arrête là où la "chose en soi" rencontre le langage<sup>55</sup> ».

Mais comment Dada pouvait-il donner à connaître « la chose en soi » par le langage ? Si la destruction futuriste du langage s'était essentiellement exercée sur la syntaxe – de manière analogue à l'action des « lignes-forces » sur la syntaxe plastique du tableau –, Ball estimait devoir aller jusqu'à la destruction du mot lui-même. Il fallait simplement agir sur le mot comme Kandinsky avait agi sur l'objet. Associant jusqu'à l'indistinction destruction picturale des figures et destruction physique des corps dans la guerre, Ball affirmera plus tard : « Je laisse tout simplement tomber les sons. Des mots surgissent, des épaules

52 H. Ball, « Manifeste lu à l'occasion de la première soirée Dada à Zurich, le 14 juillet 1916 », trad. M. Dachy et C. Graber, *Archives Dada*, Paris, Hazan, 2005, p. 14.

53 Pour Ball, le propre du génie était sa « disposition protéique », car les « êtres figés et desséchés à la racine, des êtres qui ne peuvent plus se transplanter et se transformer, cessent d'avoir des idées et d'être productifs », dans *id.*, *FT*, pp. 32-33.

54 Cf. Reinhart Koselleck, « Les concepts de mouvements dans la modernité », *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1990, pp. 263-305.

55 H. Ball, *FT*, p. 104.

de mots ; des jambes, des bras, des mains de mots. Au, oi, u<sup>56</sup>. » Il est vrai que la même analogie entre mots et figures peintes était déjà formulée par « Le mot en tant que tel », le manifeste écrit en 1913 par Kroutchonykh et Chklébnikov : « Les peintres aveniristes aiment à utiliser des parties du corps, des coupes. Et les créateurs de langage aveniristes des mots amputés, des demi-mots et leurs combinaisons capricieuses et rusées (langage transmental)<sup>57</sup>. » Si Marinetti avait réclamé l'usage du verbe à l'infinitif comme mode d'énonciation propre au sujet impersonnel, Ball estimait quant à lui que le mot, même « libre » [*parola in libertà*], n'en demeurait pas moins un « sujet » clos sur lui-même. Comparant le travail de désubjectivation du langage engagé par les futuristes et les dadaïstes, il tranchait : « Nous autres, nous avons fait encore un pas de plus. Nous avons essayé de donner au vocable isolé la plénitude d'une conjuration, l'incandescence d'un astre. Et, curieux : le vocable, investi de magie, a invoqué et engendré une phrase nouvelle, qui n'est plus conditionnée ni liée par aucun sens conventionnel<sup>58</sup>. » Le mot « Dada » lui-même était bien le « vocable investi de magie » qu'évoquait Hugo Ball et qui, par-delà la destruction du mot ancien, donnait naissance à la phrase nouvelle et relançait ainsi le cycle du langage. « Dada » était le premier son émis par la « glossolalie » dadaïste, renouvelant le don de « parler en langues » (*Actes des Apôtres*, 2). Comme l'écrivait Michel de Certeau, il y a dans toute glossolalie une combinaison de « post-langagier, [...] fait d'excès, de débordements ou de déchets de langue », et de quelque chose de « pré-langagier »<sup>59</sup>. « Dada » n'était pas seulement l'expression sonore de démons parasitant le sujet dadaïste, mais aussi un « neutre linguistique », l'espace où commençait l'utopie d'un parler pur<sup>60</sup>.

56 *Id.*, « Manifeste lu à l'occasion de la première soirée Dada à Zurich » (14 juillet 1916), *Archives Dada*, *op. cit.*, p. 14.

57 A. Kroutchonykh, V. Chklébnikov, « Le mot en tant que tel. Sur les œuvres littéraires » (1913) dans *Manifestes futuristes russes*, Léon Robel (éd. et trad.), Paris, Les Éditeurs français réunis, 1971, p. 21.

58 H. Ball, *FT*, p. 141.

59 Michel de Certeau, « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses*, n°20, 1980, pp. 26-37.

60 *Ibid.*, p. 28.

C'était la puissance génératrice du vocable « Dada » qui, pour Hugo Ball, conférait à ce mot plus que tout la qualité de « chose en soi ». Son enfantement possédait aussi une puissante « force motrice », comparable sans doute à celle des masques de Janco. C'est ainsi que, bien qu'issu de la désubjectivation du langage, « Dada » était paradoxalement doué du pouvoir de créer des sujets nouveaux. Simple mécanisme d'identification, assurait Ball : « Comment s'y prendre pour rendre au mot son pouvoir ? En s'identifiant de plus en plus profondément au mot<sup>61</sup>. » C'était donc aux charmes de son propre langage que succombait le poète. Tout comme Huelsenbeck, il revenait avec insistance sur la puissance suggestive et autosuggestive de cette « poésie sans mots » ; et l'un et l'autre faisaient résider cette suggestivité dans la puissance imageante de ce langage, dans sa capacité à déverser des « flots d'images » : « Pour être précis : les deux tiers des mots aux sonorités merveilleusement plaintives, auxquels aucun esprit humain ne saurait résister, proviennent de textes magiques des temps immémoriaux. L'emploi de "sigles", de mots volants et de figures sonores, emplis de magie, caractérise notre façon à tous deux [Ball et Huelsenbeck] d'écrire la poésie. Lorsqu'elles sont réussies, ces images verbales se gravent, irrésistiblement et avec une force hypnotique, dans la mémoire, d'où elles remontent tout aussi irrésistiblement et sans frictions<sup>62</sup>. » Hugo Ball, qui disait avoir éprouvé dans son propre corps l'effet des « lignes-forces » futuristes, écrivait des tableaux qu'il avait découverts à Dresde en 1913 : « On ne comprend pas ces images. Dieu soit loué ! On veut comprendre tout pour s'en libérer<sup>63</sup> ». C'était le même principe de contrainte volontaire qui devait être à l'œuvre dans la poésie, la même logique littéralement régressive, parce que considérant que

61 H. Ball, *FT*, p. 184.

62 Ball constatait aussi l'effet de sa poésie sur les autres : « J'ai souvent pu constater que des visiteurs non préparés à nos Soirées ont été tellement impressionnés par un seul mot ou par un bout de phrase que, pendant des semaines, il ne leur était plus possible de s'en défaire. C'est surtout chez les gens nonchalants ou apathiques, qui n'ont pas beaucoup de résistance, que se développe ce genre de plaie. Les prières idolâtres de Huelsenbeck et certains chapitres de mon roman produisent ce genre d'effet », in *ibid.*, p. 139.

63 *Id.*, « Die Reise nach Dresden » [Le voyage à Dresde] (1913), *AS*, p. 12.



l'effet devance la cause, que le rite crée le sens. Les poètes *zaoum* déclaraient : « Une nouvelle forme verbale crée un contenu nouveau et non l'inverse<sup>64</sup> » ; ou encore : « Nous considérons le mot comme créateur de mythe, le mot en mourant donne naissance au mythe et réciproquement<sup>65</sup>. » La poésie phonétique était donc la forme radicale de l'esthétique symboliste – celle d'André Biély, par exemple, qui consacrerait en 1917 un essai poétique à la « glossolalie », faisant – de façon proprement mythique – non seulement de l'homme mais du monde entier des créations du langage : « De la même façon que nous prononçons les sens sonores des mots, ainsi l'on nous créa jadis, on nous prononça avec du sens : nos sons – nos mots – deviendront un monde. Nous créons l'homme depuis les mots et les mots sont des actes<sup>66</sup>. »

### De la possession à la fuite

Si le « concert bruitiste » *Nativité* avait célébré la naissance de Dada, la soirée du 23 juin 1916 célébrait la renaissance d'Hugo Ball lui-même. La soirée de « l'évêque magique » constituait l'acmé de son expérience dadaïste en même temps que son achèvement. La cohérence formelle et la graduation dramatique parfaite de cette soirée, telle que Ball l'avait décrite dans son journal, a fait douter de son authenticité. Cependant, même s'il n'est pas exclu que Ball ait retouché certains points de son récit, ce qui nous semble déterminant est la préparation minutieuse et réfléchie de cette soirée : car tout porte à croire que Ball l'avait conçue pour signifier, à soi-même et aux autres, sa sortie de Dada. Rappelons les faits. Il avait créé un costume spécial pour cette représentation où il devait déclamer sa « poésie sans mots » : « Mes jambes étaient prises dans une sorte de tube en carton bleu, brillant ; cette espèce de cylindre m'enserrait étroitement jusqu'aux hanches de telle sorte que j'avais l'air d'un obélisque. Par-dessus, je portais un énorme col-manteau découpé dans du carton, recouvert de papier rouge carmin à l'intérieur

64 A. Kroutchonykh, « Déclaration du mot en tant que tel », texte cité, p. 30.

65 D. Bourliouk, *et alii.*, « Le Vivier des Juges » (1914), *Manifestes futuristes russes*, *op. cit.*, p. 35.

66 Cité par Christian Prigent dans « L'halluciné logogonique », André Biély, *Glossolalie*, trad. C. Prigent, Caen, Nous, 2002, p. 7.

et de papier doré à l'extérieur. Il était fixé au cou de telle façon que, en relevant ou en abaissant les coudes, je pouvais le faire bouger comme des ailes. En plus, j'étais coiffé d'un chapeau de chaman, genre haut-de-forme, mais très long et avec des rayures blanches et bleues<sup>67</sup>. » Son costume jouait donc sur le double registre de la crise et de sa résolution : sa mise en forme « cubiste » énonçait la déshumanisation démoniaque de Ball, mais ce costume évoquait simultanément le hiératisme des mages et autres thérapeutes des âmes propre aux cultures « organiques ». Il avait configuré l'espace de façon à pouvoir mimer la « célébration » d'une liturgie chrétienne – trois pupitres avec ses manuscrits, devant lui et à ses côtés, évoquant les trois nefs d'une église. Enfin, Ball insistait dans son récit sur son imitation des mouvements et des sons des oiseaux lorsqu'il déclamait son poème *Le Chant de Labada aux nuages*, et ceux des éléphants lorsqu'il déclamait *Karawane* :

iolifannto bammblo ô falli bammblo  
 grossiga m'pfa habla horem  
 eguiga goramen  
 higo bloïko roussoula houyou [...] <sup>68</sup>

Ayant compris que l'efficacité de la poésie sans mots dépendait largement de son intonation, c'est dans la liturgie chrétienne que Ball chercha le « ton juste » : « Je ne sais ce que cette musique m'a suggéré. Mais j'ai commencé à chanter mes séries de voyelles dans le style récitatif de l'Église et je ne m'efforçais pas seulement à rester sérieux, mais à y contraindre aussi mon auditoire<sup>69</sup>. » Ball situait donc la restauration

67 H. Ball, *FT*, pp. 144-145. Et dans son roman fantastique *Tenderenda le fantasque*, Hugo Ball introduit comme suit le chapitre XI « Iolifannto bammblo ô falli bammblo » : « Description d'une caravane d'éléphants, extraite du cycle *gadji béri bimmba*, œuvre de renommée universelle, dont l'auteur célébra pour la première fois la nouveauté en 1916, au Cabaret Voltaire. Le costume d'évêque en papier satiné, qu'il portait à cette occasion, est de nos jours encore un fétiche vénéré, au même titre que son grand chapeau à raies bleues et blanches, par les paisibles habitants des îles Hawaï » dans *id.*, *Tenderenda le fantasque*, *op. cit.*, p. 69.

68 *Id.*, « iolifannto bammblo ô falli bammblo », *Tenderenda le fantasque*, *op. cit.*, p. 71.

69 *Id.*, *FT*, pp. 145-146.

de son « visage céleste » au moment même où sa voix trouvait « d'elle-même » l'intonation des liturgies surgissant de sa mémoire. Dans « La conversion religieuse », un essai de 1925, il affirmerait que la conversion coïncidait avec la restauration de l'enfance, lorsque les « complexes de la première enfance (dévotion, confiance, amour, foi, besoin de protection) » remontaient à la conscience<sup>70</sup>. Il théorise ainsi sa propre expérience ce soir de juin 1916 au Cabaret Voltaire : « Pendant un instant j'eus l'impression de voir surgir de mon masque cubiste le visage d'un petit garçon, pâle et troublé, ce visage mi-effrayé mi-curieux d'un garçon de dix ans qui, pendant les messes funéraires et les grand-messes de sa paroisse, était rivé, tremblant et avide, à la bouche du prêtre<sup>71</sup>. » Le masque cubiste qui le possédait se fissurait pour laisser surgir le visage « restauré » du garçon de dix ans, rivé « à la bouche du prêtre », et Picasso-le-faune se transmuait en Kandinsky-le-moine.

Tout concordait miraculeusement dans cette conversion. La convulsion dadaïste devenait stase (figé et immobilisé par son costume cubiste, Ball avait dû se faire transporter sur scène) et la transe de possession devenait l'échappée du chaman : à la possession collective des dadaïstes, Ball opposait maintenant la fuite hors de son propre corps et de son temps par une identification aux seuls esprits bénéfiques. La polyphonie avait fait place au monologue. Cette même année 1916, Victor Chklovski analysait les liens entre la glossolie mystique et le *zaoum* : « Y aura-t-il un jour où des œuvres artistiques originales seront écrites dans un langage transmental ? S'agira-t-il alors d'une espèce de poésie spéciale et universellement reconnue ? Qui sait ? Si oui, ce serait une prolongation de la différenciation des formes de l'art. Une chose peut être affirmée : beaucoup de phénomènes littéraires ont eu ce destin ; beaucoup sont apparus d'abord dans les œuvres des extatiques. [...] L'extase religieuse a déjà prédit l'apparition des formes nouvelles<sup>72</sup>. »

70 *Id.*, « Die religiöse Konversion », *AS*, p. 354.

71 *Id.*, *FT*, p. 146.

72 Victor Chklovski, « On Poetry and Trans-Sense Language » (1916), trad. G. Janecek, P. Mayer, *October*, n° 34, automne 1985, pp. 3-24, ici pp. 23-24.

Désormais, Dada pour Hugo Ball ne relèverait plus que du négatif, une « démonie » qu'il abandonnait à elle-même. S'il n'oubliait pas le caractère bénéfique des « exagérations » dadaïstes, les maux de ventre dont souffrait Huelsenbeck devenaient dans son journal le châtement de cette démesure<sup>73</sup>. Il écrivait aussi à Tzara, en septembre 1916 : « Et qu'est-ce que vous faites maintenant ? Oh, non, ne rien traduire. J'éprouve une horreur. J'ai un autre système maintenant. Je veux faire autrement. Je suis devenu encore plus méfiant. Je m'explique : tout expressionnisme, dadaïsme et autres ismes sont de la pire bourgeoisie. Tout est bourgeoisie, tout est bourgeoisie. Mal, mal, mal<sup>74</sup>. » Et quelques jours plus tard : « Le Cabaret Voltaire est nuisible, mauvais, décadent, militariste, et que sais-je encore. Je voudrais en finir. [...]. Plus aucun "blasphème", aucune "ironie" (c'est immonde), aucune satire (qui en a le droit ?), aucune "intelligence". Plus maintenant. Ça suffit ! *Écrasez !* » À Käthe Brodnitz, le 6 octobre 1916 : « Toutes mes réflexions depuis des mois tournent autour de ça. J'ai assimilé le scepticisme français et suis devenu moi-même méfiant envers tout ce qui relève de Dada. Bref, je ne fais plus du tout de dadaïsme ni de (littérature) fantastique, mais j'essaie de me guérir par des méthodes descriptives. J'étudie Stendhal, Dostoïevski, Heine<sup>75</sup>. »

En somme, ce que Ball laissait derrière lui, c'était la thérapie par l'imitation du mal. En septembre 1916, il écrivait qu'« il ne faut pas confondre ni la logique ni l'imagination avec le *logos*<sup>76</sup> ». Il lui paraissait de plus en plus clairement que là résidait l'erreur dadaïste : en voulant faire parler les « faits », les dadas avaient confondu le sublime et le grotesque, le ciel et la terre, le *logos* et le *fatum* : « Et puis, nous voulions redonner droit aux faits, ces faits, quels qu'ils soient (cruels, ridicules, sublimes ou décourageants), qui, pris dans leur totalité, représentent "l'irrationnel, le dérisoirement sublime, l'inépuisable miracle de la vie" ».

73 *Id.*, *FT*, p. 165.

74 Lettre du 15.9.1916 dans H. Ball et E. Hennings, *Briefe aus Jahren 1915-1917. Damals in Zurich Dada*, Zurich, Der Arche, 1978, p. 97.

75 H. Ball, *Briefe 1904-1927*, G. Schaub, E. Teubner (éd.), t. I, Göttingen, Wallstein Verl., 2003.

76 Lettre du 27.9.1916, dans *Briefe aus Jahren 1915-1917*, *op. cit.*, p. 100.

Mais ici aussi le vrai et le faux se trouvent mélangés. Il faut distinguer les irrationalismes. Le sur-raisonnable et le déraisonnable sont tous deux irrationnels. Dans notre recherche de la vie, nous avons succombé à cette superstition que la vie elle-même ferait partie de nos irrationalismes. Mais il faut séparer le naturel du surnaturel<sup>77</sup>. »

Le nietzschéisme de Ball trouvait également son compte dans cette conversion. Car si le sujet simultané du dadaïsme était un rejeton de Dionysos, le remembrement de sa personne mettait Ball sous le signe d'Apollon. La dissonance musicale se transformait progressivement chez lui en harmonie plastique. Et c'était encore sous un masque – celui de Hermann Hesse – qu'il formulerait en 1927 sa propre transmutation apollinienne: « La peinture est alors pour Hesse l'instrument de travail le plus important [...]. Je ne saurais me taire sur le sens de cette peinture dans la mesure où elle représente un art de l'accession à soi [...]. Complètement isolé, installé quelque part dans la prairie à côté d'un *roccolo*, au milieu d'un vignoble ou à l'orée d'un bois, il s'absorbe dans le jeu des lignes du paysage, des formes d'un arbre. [...]; il ne tolère pas la moindre intrusion d'un méli-mélo musical<sup>78</sup>. »

Depuis son retour d'Italie à l'automne 1916, le théâtral, le musical et le poétique laissaient progressivement place chez Hugo Ball aux réflexions sur l'« image ». Prenant la suite du Cabaret Voltaire, la galerie Dada facilitait par ses expositions ce passage de la distraction convulsive à la contemplation sereine que cherchait Ball dans sa fuite « hors du temps ». Il lui sembla d'abord que l'abstraction picturale donnait l'image d'un Logos affranchi de tout anthropomorphisme: « Le peintre comme avocat de la *vita contemplativa*. Comme héraut du langage surnaturel des signes. Cela se répercutera aussi sur l'imagerie du poète. La vision symbolique des choses est la conséquence d'une longue immersion dans l'image<sup>79</sup>. » Très vite cependant ce rapport entre image et langage devint antagonique. Un mois à peine après sa conférence sur Kandinsky, Ball réaffirmait la primauté du « Verbe » et du « Logos »,

77 *Id.*, *FT*, p. 149.

78 *Id.*, *Hermann Hesse*, pp. 166-167.

79 *Id.*, *FT*, p. 203.

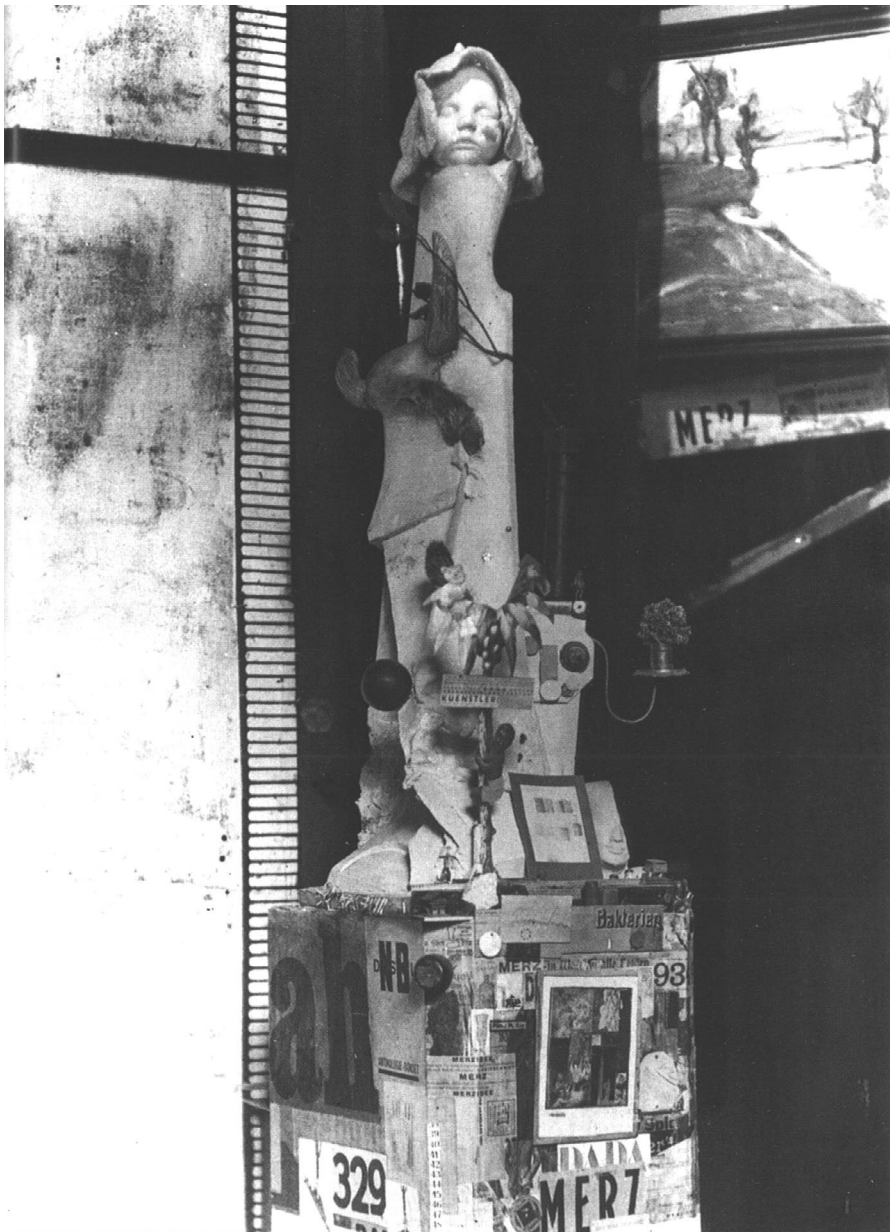
décrétant impossible l'abstraction visuelle pure: « Chercher l'image des images, l'image archétype. Serait-ce la symétrie pure? Dieu, comme géomètre éternel? Chez les Égyptiens, les mesures viennent des étoiles; [...]. Mais notre art, l'art abstrait, par exemple, procède-t-il ainsi? Nos images ne sont-elles pas gratuites et vivent-elles d'autre chose que du souvenir d'autres images<sup>80</sup>? » Si l'image était condamnée à n'être que le « souvenir » d'images antérieures, le langage, lui, était toujours « au commencement ». Tout avait commencé par le Verbe – qui s'était incarné en Image et non l'inverse: « Par le mot donc, pas par l'image. Uniquement ce qui est nommé est, et est doué d'essence. Le mot est abstraction de l'image et, par conséquent, l'abstrait serait tout de même absolu. Mais il y a des mots qui sont en même temps des images. Dieu est représenté sous la forme du crucifié. Le mot s'est fait chair, image: et pourtant, il est resté Dieu<sup>81</sup>. »

Quelques mois plus tard, Ball quittait Zurich pour s'installer à Berne. Laissant définitivement Dada derrière lui, il renouait avec un certain expressionnisme, pacifiste et antimatérialiste, qui défendait le rôle primordial que les *Geistiger* devaient jouer dans la Révolution spirituelle du Peuple – une Révolution qui devrait s'affranchir du matérialisme dont le marxisme avait marqué la Révolution russe. Le triste destin de la révolution allemande, qui fit perdre bien des illusions tant aux matérialistes qu'aux idéalistes, conduisit bientôt Hugo Ball au repliement ascétique ainsi qu'à la glorification du catholicisme et de son Église.

80 *Ibid.*, p. 212.

81 *Ibid.*, p. 213.





Kurt Schwitters, *Colonne Merz*, 1923, photo: D. R., ©2017, ProLitteris, Zurich.



« Nos manques mêmes sont nos espoirs. »

FRIEDRICH SCHLEGEL<sup>1</sup>

### I. Totalité

« Il existe dans le monde, écrivait Kurt Schwitters, des complexes prodigieux, qui nous sont inconnus ou que nous ne pouvons pas maîtriser, car ils ne sont pas à la portée de notre force. Mais du point de vue *Merz* cela est égal. Ce qui est seulement important pour l'œuvre d'art, c'est que toutes les parties soient liées entre elles et évaluées les unes contre les autres. Ainsi, même les grandeurs inconnues peuvent être évaluées. Le grand secret de *Merz* repose sur l'évaluation de grandeurs inconnues. Ainsi *Merz* maîtrise-t-il ce que l'homme ne peut pas maîtriser. Ainsi *Merz* est-il plus grand que *Merz*<sup>2</sup>. » Élaboré par Schwitters en 1919, *Merz* était une réponse à l'inadéquation entre l'homme et la totalité. Il se présentait comme un dosage entre renoncement et volonté de puissance, car ce à quoi Schwitters renonçait en tant qu'homme – à la totalité –, il pensait pouvoir le gagner en tant qu'artiste: il pouvait dompter l'infini, en le réduisant à une mise-en-rapports rigoureuse d'un nombre infime de ses éléments. Cette mise en rapports était elle-même scrupuleusement délimitée à l'intérieur de l'œuvre d'art. Mais la conjuration de l'infini ne se faisait pas uniquement grâce à l'analogie

1 Friedrich Schlegel, « Sur les limites du beau » (1794), cité par Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Minuit, 1975, p. 105.

2 Kurt Schwitters, « Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt » (1923), in *id.*, *Manifeste und kritische Prosa (Das literarische Werk)*, t. V, Friedhelm Lach (éd.), Cologne, DuMont Verl., p. 133.

spirituelle de ce dernier avec la totalité de l'œuvre. Les éléments partiels de l'œuvre Merz témoignaient matériellement des « grandeurs inconnues » évoquées par Schwitters. Les objets choisis par ce dernier – papiers imprimés de toute sorte, tissus, bouts métalliques identifiables ou pas, etc. – étaient désormais séparés de leurs totalités originelles et de la trame des fonctions dont ils faisaient initialement partie. Ils étaient, en d'autres termes, les preuves éclatantes de l'immaîtrisable de la vie. Kurt Schwitters pouvait projeter sur ces objets son humanité imparfaite, au même titre qu'il pouvait s'y reconnaître en tant qu'artiste se voulant « à la marge » de la société. S'identifier complètement à ces objets aurait signifié toutefois sa perte. Il écrivait : « En 1918, je me rendis compte que toutes les valeurs n'existaient qu'à cause des rapports qu'elles entretiennent entre elles, et que se limiter à un matériau est étroit et mesquin<sup>3</sup>. » Aux leçons de la peinture d'avant-guerre, qui s'était appliquée à substituer à l'objet souverain l'équilibre des rapports expressifs et cognitifs émanant de la subjectivité, venaient s'ajouter celles – autrement plus ravageuses – de l'histoire. La guerre avait mené à la neutralisation mutuelle des particularismes nationaux. Et la révolution spartakiste, contemplée sans parti pris, déchirait violemment la société allemande.

Merz devenait ainsi l'image inversée de la réalité, de la même façon exactement qu'il prenait à rebours le parcours supposé de l'histoire. D'une part, par leur mise en forme, les fragments se dévêtaient de leur caractère tout relatif pour devenir corrélatifs. D'autre part, Merz – comme la modernité en général – allait de la partie au tout, et non du tout à la partie, de la faille à l'espoir et de la chosification à l'humain. Schwitters appelait « déformation » (*Entformung*) le processus de désindividualisation auquel il soumettait ses fragments en les insérant dans l'ordre de plus en plus abstrait, de plus en plus indifférent de ses œuvres<sup>4</sup>. On pourrait commenter longuement cette idée, mais il faut se contenter pour l'heure de relever juste ceci : que le dosage entre le

3 *Id.*, « Kurt Schwitters se raconte : Origines et devenir », dans *Kurt Schwitters*, Serge Lemoine (dir.), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994, p. 17.

4 *Id.*, « Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt », texte cité.

renoncement et la volonté de puissance chez Schwitters correspondait au dosage entre son empathie avec l'objet et le détachement qu'il lui fallait éprouver par rapport à ce même objet. Cela revient à dire que, pendant ses premières années du moins, le drame de Merz se jouait entre ces deux pôles : le « tout-objet » et le « tout-sujet ».

Ainsi, à la différence de l'expressionnisme mystique, la *Entformung* Merz ne pulvérisait pas l'objet. Si Bruno Taut imaginait des cathédrales vides pour répondre aux exigences de la théologie négative, la sculpture *Haus Merz* (1920) était une cathédrale remplie d'objets identiques. Les toutes premières années de Merz, il plaisait à Schwitters de citer les quelques phrases que son ami Christof Spengemann avait rédigées sur cette œuvre : « C'est la cathédrale que j'aperçois dans le Haus Merz : la cathédrale. [...], l'édifice comme expression d'une conception du monde véritablement spirituelle de ce qui nous élève jusqu'à l'infini : l'art absolu. Cette cathédrale ne peut être utilisée. Son espace intérieur est tellement encombré de roues qu'il n'y a pas de place pour les hommes<sup>5</sup>. » On peut donc considérer que, par leur désaveu de la fonction – le « poison propre (*Eigengift*) » de l'architecture, aurait pu dire Schwitters –, le vide et le plein s'avéraient après tout deux objectivations symétriques du divin. À ceci près que le « plein » historicisait le divin, en le confrontant aux indices et aux données du temps. Réciproquement, à la différence de quelques dadaïstes berlinois, Schwitters ne cédait pas aux forces de l'objet – ni dans sa version « fictionnelle » ni dans sa version matérialiste. Il ne se laissait pas dévorer, comme le faisait un Johannes Baader, par le flux qui déréalisait les objets jusqu'à en faire des fictions ; mais Schwitters ne croyait pas non plus en la « transparence critique » donnée aux objets par le montage politique de George Grosz et de John Heartfield. L'économie propre à Merz impliquait la synergie entre l'objet et les rapports, entre l'identification et le détachement. Et c'est bien cette synergie que Schwitters croyait pouvoir éprouver dans le théâtre de manière optimale, et ce parce qu'il était censé l'essayer avant tout sur sa propre personne.

5 Christof Spengemann, « Merz : die offizielle Kunst », *Der Zweemann*, n° 8-10, juin-août, 1920, pp. 40-41.

## II. Théâtre

Comme bien d'autres artistes, Schwitters a théorisé très vite la vocation de Merz de se dissoudre dans le théâtre parce que le matériau brut de ce dernier était la « vie » même. L'écart entre Schwitters et les objets se rétrécissait donc beaucoup dans le théâtre, doté d'un potentiel de démultiplication et d'amplification de moyens considérable. Par là même, le théâtre exigeait un contrôle encore plus rigoureux. En lui, la tension entre l'artiste et les objets, l'artiste et le public et, surtout, entre l'artiste et lui-même, devenait maximale – elle était à la fois palpitante comme la vie et « délimitée » comme l'art par le cadre et les devises qui organisaient la représentation.

Les premières spéculations sur le théâtre Merz étaient délibérément excessives, frôlant parfois l'impossible et l'irreprésentable : les matériaux évoqués par Schwitters provenaient de la quasi-intégralité du régime du sensible – de toute sorte de support, esthétique ou pratique, naturel ou mécanique<sup>6</sup>. Et cela va de soi : ces matériaux sollicitaient aussi tous les sens. Les procédés narratifs de Schwitters étaient du même ordre. Pour décrire l'accumulation folle des matériaux sur la scène, Schwitters construisait des longues périodes – une succession de mots qui s'entrechoquaient, se neutralisaient mutuellement et basculaient dans l'oubli. Aussi, conformément à la dynamique de réification de la figure humaine dans l'art d'après-guerre, même les hommes auraient-ils été assimilés à des matériaux ou des objets sur la scène Merz – y compris Schwitters lui-même. C'était là l'ultime conséquence du principe de la désindividualisation et de l'équivalence.

C'est pourquoi Schwitters présentait cette totalisation chosifiante comme une autoformation, comme une œuvre qui poussait et se produisait toute seule, sans sa médiation. Cette totalisation devenait quelque chose comme la nature même. Voici ce qu'il écrivait à la toute fin du texte « Merz », publié en 1920 : « Peut-être aurons-nous un peu plus tard l'occasion de voir naître l'œuvre d'art totale Merz. Nous ne

6 Cf. K. Schwitters, « Le théâtre Merz » (1919), *Écrits*, trad. M. Dachy et C. Graber, Paris, G. Lebovici, 1990, pp. 41-42.

pouvons pas la créer, car nous aussi nous n'en serions que des éléments, des matériaux<sup>7</sup>. » Il n'était donc pas possible, selon Schwitters, de vivre et de créer la même totalité. Là encore, son théâtre constituait l'image inversée de l'expressionnisme utopique fantasmant des œuvres d'art qui poussaient comme des fleurs et des communautés qui s'autoformaient comme des œuvres d'art<sup>8</sup>. Selon Schwitters, la création présuppose un écart, une séparation ou un recul interdisant l'« expérience sans faille ». Vivre la totalité, cela revenait à en devenir l'un des éléments, jusqu'à la dévoration ; créer la totalité, en revanche, cela présupposait de sortir d'elle, afin de la maîtriser – ce qui n'était pas non plus une mince ambition.

Un texte plus tardif, rédigé avec l'homme de théâtre Franz Rolan, formula explicitement le choix de Schwitters de sauter hors la totalité, afin de mieux la maîtriser :

Créer ! Seul le Merzeur, qui est conscient que son devoir est d'être à la fois directeur, donc créateur de l'œuvre d'art totale, et dirigé, donc de faire partie du public, peut apporter la preuve d'une œuvre d'art fermée. Il doit diriger les forces qui résultent en toute indépendance du matériau [...]. Elles le portent et lui leur indique la direction. S'il abandonne ces forces à elles-mêmes, l'œuvre d'art s'effondre, chaque force tirant dans sa propre direction, incapable qu'elle est de mesurer l'effet des autres. Mais que, d'entrée, il juggle la possibilité, pour celles avec lesquelles il entend agir, de créer en toute indépendance, et voici qu'il se transforme en autocrate et en dramaturge<sup>9</sup>.

Résumons. C'était parce que les forces s'ignoraient mutuellement que se laisser importer par elles aurait signifié l'éclatement de la totalité artistique et sa transformation en ce mauvais infini qui reste hors de portée et qui menace de broyer ses éléments constitutifs. À partir de son

7 *Id.*, « Merz », texte cité, p. 84.

8 Sur ce thème, voir plus loin, ch. V, « Entre ciel et terre : l'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes », ainsi que *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, M. Stavrinaki (éd.), trad. J.-L. Muller, Paris, Éditions de la Villette, 2009.

9 K. Schwitters et Franz Rolan, « Extrait du monde : Merz », in *Écrits, op. cit.*, p. 132.

point de vue archimédique, le merzeur était le seul à connaître toutes les forces et, par là même, le seul à pouvoir les mettre en relation. Politiquement, le merzeur était un libéral, un homme de la négociation démocratique. Intellectuellement, il était un danseur de corde ne devant basculer ni du côté du chaos indifférencié ni de celui de la création intellectuelle exsangue. Artistiquement, le merzeur n'était pas un « dramaturge » (c'est-à-dire quelqu'un qui écrit à l'écart le drame de la vie); mais le merzeur n'était pas pour autant un « dadaïste ». Car c'était bien Dada – en tout cas dans certains de ses versants – qui, à ses risques et périls, cultivait selon Schwitters le chaos indifférencié.

Du Cabaret Voltaire à la Foire internationale de Berlin, en passant par les différentes soirées organisées par les dadaïstes, l'interaction de Dada avec son public en était une des composantes essentielles. Il écrivait en 1924: « Dada n'est pas un chant funèbre, c'est plutôt un jeu joyeux et fantasque, un divertissement divin. Au ciel comme en Dada tout se ressemble, il n'y a que là qu'on puisse trouver cet état d'être. C'est également là que la joie des spectateurs et des auditeurs prend sa source lors des soirées dada, parce que tous y reconnaissent en même temps leur propre bêtise [...]. Alors l'humanité voit son reflet dans le miroir! Et c'est là que ça se gâte<sup>10</sup>. »

Il n'y avait que deux totalités qui pouvaient être vécues sans faille: celle du ciel et celle de Dada. Ce que partageaient la cité céleste et la dramaturgie de Dada – peu importe le matériau qu'elle adoptait –, c'était un régime de ressemblance parfaite, excluant la moindre différence. À ce détail près, mais c'est un détail très important, que les hommes corrompus depuis des siècles par les promesses célestes ne pouvaient pas supporter la béatitude procurée par Dada pour longtemps. C'est pourquoi la ressemblance Dada était toujours provisoire. Dans tous les cas, le principe du « tout objet » débouchait sur une stratégie mimétique et, plus précisément, homéopathique de la part de l'artiste dadaïste, qui, se laissant posséder volontiers par les forces immaîtrisables du monde, était, par là même, inapte à satisfaire le besoin

10 K. Schwitters, « Le dadaïsme », *Écrits, op. cit.*, p. 120.

narcissique du public. Plutôt que de proposer à ce dernier l'image idéale à laquelle l'avait largement habitué l'art jusqu'alors (y compris l'abstraction), Dada proposait à son public un miroir – sa ressemblance absolue avec lui-même. Il était arrivé à Schwitters, dans ses différentes interactions avec le public lors des soirées merz ou dada, de recourir à la technique homéopathique du dadaïsme. Mais, comme il se plaisait à le répéter souvent, Dada était un instrument ponctuel, tandis que Merz recelait un équilibre qui en faisait une conception du monde.

### III. Colonne

L'équilibre entre le ciel et la terre exigeait toutefois que leur différence reste irréductible et leur dissemblance sensible. Car si Merz avait l'audace de prétendre à la maîtrise équilibrée des forces opposées, son sens de l'humilité ne faisait de cette prouesse qu'un bref instantané. C'est le *Merzbau* qui a changé cette économie de Merz. Car il est venu amenuiser la différence entre le ciel et la terre et accentuer, ce faisant, leur ressemblance. En ce sens, on pourrait presque dire que le *Merzbau* a été la fin de Merz.

À strictement parler, le *Merzbau* a commencé par une colonne – la *Merzsäule*: la « colonne Merz ». Cela s'est fait pourtant de manière beaucoup moins continue qu'on le croyait jusque récemment encore. Les nombreux témoignages du fils et des amis de Schwitters ayant visité son atelier durant les années 1920 et 1930 ont encouragé une lecture organiciste du développement de cette colonne: cette dernière aurait poussé, à partir de 1923 à peu près, soit verticalement (c'était la version de Hans Richter), soit horizontalement (c'était la version de Hans Arp), pour se transformer dans cette œuvre infinie progressive qu'était le *Merzbau*. Mais on a sans doute trop poussé Schwitters du côté de la nature – du modèle organique donc –, aux dépens de l'histoire.

La destruction du *Merzbau* par les bombardements des Alliés en 1943 a permis à la légende organique de se substituer à l'œuvre elle-même. Jusqu'au moment où l'historienne de l'art Gwendolen Webster,

auteur d'une biographie de Schwitters et d'une thèse portant sur le *Merzbau*, s'est refusée à reproduire l'automatisme historiographique, en se demandant simplement comment cela se faisait que Schwitters n'avait jamais parlé de cette œuvre tout au long des années 1920, ni dans ses écrits publics ni dans ses lettres privées<sup>11</sup>. Menant une enquête de détective cherchant de nouveaux indices et déconstruisant les témoignages et les hypothèses que le temps avait fini par transformer en certitudes, Webster a démontré deux choses : que les colonnes Merz avaient bel et bien existé dès le début des années 1920, mais pour rester indépendantes de leur milieu, et que la construction du *Merzbau* n'avait débuté réellement qu'après 1930. Cette différence de datation change tout, ou presque tout.

La Colonne donc. Nous disposons de deux photographies de colonnes dans l'atelier de Kurt Schwitters durant les années 1920. La première date de l'année 1920 à peu près. C'est un socle transformé en sculpture, couvert de papiers ready-made ou de collages, incluant une alcôve – une « grotte », selon la terminologie du *Merzbau* – dans laquelle l'artiste avait intégré ou simplement posé quelques objets. La colonne culminait dans le buste sculpté de Helma Schwitters, la femme de l'artiste. Selon quelques témoignages, il arrivait à ce dernier de stocker dans la colonne des matériaux destinés à être utilisés plus tard dans ses œuvres. Dans la photographie, nous pouvons voir que le principe du collage s'est étendu sur au moins une partie de l'atelier de l'artiste, sans en faire pour autant une totalité. La colonne, en particulier, reste bien séparée de son environnement. Il en va de même avec la colonne que nous pouvons voir, beaucoup plus nettement cette fois-ci, dans la deuxième photographie. Longtemps, on avait daté cette photo de 1923, considérant qu'elle avait constitué la *Ur-säule*, la colonne primitive à partir de laquelle le *Merzbau* s'était progressivement créé. Pour des raisons de configuration de la pièce, Webster a rejeté cette date en faveur d'une autre plus tardive, autour de 1926 – dix ans après la mort du premier

11 Gwendolen Webster, *Kurt Schwitter's Merzbau*, Dissertation, Open University, Milton Keynes, 2007.



enfant de Schwitters, dont on voit le masque mortuaire sur le sommet. La colonne de Kurt Schwitters est un instrument fabuleux de brouillage des genres. Pendant dix ans environ, elle n'a pas constitué la semence d'une œuvre organique, mais le vecteur de la différence qu'était Merz : la différence entre le ciel et la terre, mais aussi entre le public et le privé. Tous les historiens qui se sont intéressés à ces deux photographies ont rapporté les colonnes à l'inflation commémorative des années d'après-guerre. D'autant plus que l'Allemagne devait faire le deuil de sa glorieuse histoire impériale depuis son unification. Dans ce même contexte d'idées, on omet rarement de faire remarquer l'influence que l'assemblage éphémère de Johannes Baader, *Grandeur et décadence de l'Allemagne* (1920), aurait exercé sur la colonne Merz. Ce sont pourtant les différences entre ces deux œuvres, qui ne partagent que leur désillusion, qui sont bien plus instructives qu'une vague influence que l'une aurait exercé sur l'autre.

L'assemblage de Baader était composé de pages de journaux et des revues dadaïstes, des reproductions d'œuvres d'art, surtout les siennes, et de différents objets. Baader avait publié un texte où il expliquait allégoriquement la composition de son assemblage. Ce qui frappe, dans cette allégorie, est son changement continu de registre, car Baader passe de l'histoire universelle à l'histoire de l'Empire, de son autobiographie et de sa production personnelle à l'histoire de l'art de tous les temps, du déclinisme historique au messianisme le plus absolu, et de l'hyperbole de la légende à la « factualité » du document journalistique. Ainsi affirmait-il que la Grande Guerre n'a jamais eu lieu, mais qu'elle était la pure invention des journaux. Aucune preuve indicielle n'était capable de consolider l'authenticité des faits. Baader suivait la spirale sans fin de la performativité, fabriquant ses objets à partir de leurs signes émancipés. Cette logique vertigineuse était fixée dans la forme de l'assemblage non seulement dans sa nature cumulative, mais aussi dans sa montée en spirale. Qui était exactement Johannes Baader et quelle était l'histoire de l'Allemagne ? N'étant rien en lui-même, l'artiste pouvait revêtir tous les rôles du présent (il se présentait comme un messie – le Christ en personne et, plus prosaïquement, comme un

député ou le président du globe). Il écrivait : « Est dadaïste celui qui vit sa vie dans toutes ses formes, qui le sait et qui dit : pas seulement ici, mais aussi, là, là, là est la vie<sup>12</sup>. » Cette simultanéité se jouait aussi dans la diachronie : « J'ai parcouru en pensée tous les pays et toutes les époques. Il n'y a pas de passé ni de futur pour moi. » Le pseudonyme de Baader était « Oberdada » [Superdada] : par sa moitié « Ober », il prétendait avoir accédé, tel Dieu, à l'éternel présent, mais par sa moitié « dada » il avouait être un Dieu dépourvu de constance et de fixité. En glissant dans la peau du temps reproductible, Baader s'identifiait au « néant qui glisse furtivement ». Il devenait « miroir<sup>13</sup> ».

La fureur visuelle de l'assemblage de Baader n'est pas la seule chose qui le distingue de la colonne Merz, claire et impassible dans son organisation interne et dans ses rapports avec l'extériorité. Si l'assemblage de Baader était exposé dans une foire, la colonne de Schwitters était érigée dans sa maison. Neutralisant les différences, Baader semait la ressemblance entre le public et le privé. La colonne Merz en revanche cassait la ressemblance « intérieure », celle d'une bourgeoisie moyenne bien protégée du désordre extérieur. Il est connu que Schwitters avait fait de sa provenance sociale l'un des ingrédients majeurs de son identité brouillée. Cette stratégie identitaire, on peut la saisir encore mieux si l'on considère la colonne Merz comme le complément de Schwitters lui-même.

Fixée dans une pièce de sa maison – dans son atelier ou dans la cave –, la colonne était superbement statique, tandis que Schwitters lui-même était toujours en mouvement. Mais quand il se mettait devant son public pendant les soirées merz, il mimait sa colonne. En vrai, Schwitters était une colonne déambulante. Exactement comme le héros du premier chapitre de sa nouvelle, « La grande et glorieuse révolution de Revon<sup>14</sup> », Revon étant l'anagramme de Hanovre. Dans ce texte

12 J. Baader, « Wer ist dadaïst ? », *Freie Strasse*, n° 10, décembre 1918.

13 J'ai analysé ce thème dans mon livre *Dada Presentism. An Essay on Art and History*, Stanford, Stanford University Press, 2016.

14 Cf. K. Schwitters, « Le printemps fil de fer de Franz Müller » (1<sup>er</sup> chapitre), traduit dans le catalogue *Kurt Schwitters, op. cit.*, pp. 55-57.

fascinant, Franz Müller provoque une révolution en se tenant impassible au milieu du tumulte de la foule. C'est cette dernière qui est l'acteur du « drame » qui se déroule au milieu de la ville provinciale, au point où, à deux exceptions près, Franz Müller n'existe dans le texte que comme l'objet sur lequel la foule projette ses hallucinations. La seule immédiateté narrative qui lui est donnée par Schwitters est lorsqu'il tourne légèrement la tête et lorsqu'il s'en va. Tout commence avec un enfant qui dit à sa mère : « Maman, il y a là un homme debout. » Cette phrase sillonne le texte comme un leitmotiv. Elle est le virus mimétique qui contamine la foule attribuant à cet homme impassible une fonction subversive auto-réalisatrice. Franz Müller, par son impassibilité, aura su suggérer une révolution pathétique. À la différence d'un Baader, il n'a pas mimé la foule, mais il l'a juste contrainte d'agir au moyen de sa différence. Schwitters était un miroir fêlé.

La photographie de cette colonne était reproduite dans la revue *G* en 1923. Elle était en contrapposto avec un portrait de Schwitters déclamant sa poésie Merz<sup>15</sup>. Ces deux images étaient en rapport avec un texte intitulé « Poésie conséquente », où Schwitters affirmait que la « lettre » était le seul élément irréductible parce que univoque de la poésie. La lettre était arbitraire et par là même souveraine. Elle ne dépendait ni du sens, ni de la sonorité, ni des associations d'idées de l'auditeur. Les lettres mises en rapport par l'artiste créaient ainsi une poésie qui, comme Ferdinand de Saussure l'avait expliqué, était un système clos fait de différences. L'artiste y régnait en maître. Schwitters mettait sa signature juste en bas de la déconstruction visuelle du mot « atelier » : cette suite verticale de lettres devenait la légende de la colonne reproduite dans la photographie. Non pas tellement parce qu'elle identifiait son contenu, mais parce qu'elle donnait la clé pour en comprendre le principe structurel. Les objets et les images qui constituaient la colonne Merz étaient autant de lettres arbitraires mises en rapport par l'artiste.

15 Cf. *id.*, « Konsequente Dichtung », revue *G. Zeitschrift für elementare Gestaltung*, n°3, juin 1924, pp.56-57.

Tout porte à croire que c'est progressivement seulement que la colonne Merz a dû acquérir un statut spécial pour Schwitters, en devenant non pas le fondement, mais quelque chose de bien plus important : la clé de son art. En 1922, il faisait un collage qu'il devrait poser sur la deuxième colonne Merz. Son titre était *Der erste Tag*. Tout dans ce collage indique une cosmogonie, une sorte d'Apocalypse à l'envers. On peut y distinguer des putti en mouvement, une figure qui souffle d'en haut, ainsi qu'en témoigne son propre drapé en mouvement, et, tout en bas, une colonne non identifiable : son tronc est romain et son chapiteau semble être un lion. Une sculpture féminine s'appuie sur elle, faisant écho sans doute aux analogies entre les colonnes et les corps, explorées à l'envi dans le discours architectural. Juste au-dessus, on peut deviner le terme « *Kunst* » [art] en écriture gothique. Cette colonne impure ne vient plus fonder un ordre quelconque dans la nature, comme l'avait imaginé l'abbé Laugier et bien d'autres. Elle dénaturalisait au contraire la création, en déclarant son principe arbitraire.

#### IV. Merzbau

La colonne de 1923 s'est transformée pour devenir, vers 1928, ce que Schwitters appelait, en 1930, dans le premier texte consacré au Merzbau, « La cathédrale de la misère érotique<sup>16</sup> ». Elle était décrite comme une structure dotée d'une porte et au sein de laquelle on pouvait marcher. Elle n'était pas par ailleurs la seule colonne de l'atelier de Schwitters. Il y en a eu probablement trois, mais elles demeuraient toutes dépourvues de lien entre elles et avec leur environnement. C'est en 1931, peut-être même en 1932, que, selon Webster, Schwitters commença à créer du lien, dans son atelier d'abord, puis dans sa maison. Pourquoi alors seulement ? Quelles furent les raisons de cet événement ?

Webster suit deux directions pour expliquer le changement de Schwitters et la création du *Merzbau* : la situation politique en Allemagne, qui devenait de plus en plus suffocante, et l'histoire interne des avant-gardes, qui devenaient de plus en plus silencieuses, qui

16 K. Schwitters, « Moi et mes objectifs » (1930), dans catalogue *Kurt Schwitters, op. cit.*, pp. 250-251.

s'estompaient. Ces deux directions seront aussi les miennes, mais je voudrais en suivre d'autres ramifications que je veux essayer d'esquisser très rapidement ici.

Dans son texte de 1930, Schwitters, homme d'équilibre comme on le sait, opposait sa cathédrale à la montée des extrémismes politiques en Allemagne. Il ciblait en particulier les partis politiques, qui incarnaient, presque tautologiquement, la partialité étroite qu'il avait combattue toute sa vie. Ce n'était pas seulement son impartialité souveraine que l'art pouvait leur opposer. Face au dictat généralisé de l'action, l'art défendait le modèle d'une immersion contemplative : « Il n'y a rien de plus précieux pour l'homme que l'immersion dans la stricte légitimité de l'art. N'interprétez pas comme un blasphème le fait que la notion de la déité qui, pendant des millénaires, a rendu l'homme heureux au-delà de toutes les limites nationales et sociales, soit proche parente de l'art. L'immersion dans l'art est comparable au culte divin en ce qu'il libère l'homme des soucis du quotidien<sup>17</sup>. » La stricte légalité de l'art rejetait l'extrémisme national, le nazisme, et l'extrémisme social, le marxisme. Par ces temps très tendus, la légalité de l'art de Schwitters devait devenir de plus en plus stricte, de plus en plus exclusive. L'artiste présentait la solution plastique de cette exigence dans une lettre de 1936 à Alfred Barr : « Je construis une sculpture abstraite (cubiste), dans laquelle on peut aller et venir. À partir des directions et des mouvements des surfaces construites partent des plans imaginaires, qui font office de directions et de mouvements dans la pièce et se coupent dans le vide. L'impression suggestive de cette sculpture est fondée sur le fait que les gens croisent ces plans imaginaires quand ils se meuvent dans la sculpture. [...] Je construis une composition sans frontières, chaque élément constituant en même temps le cadre de ses éléments voisins et toutes les parties dépendant les unes des autres<sup>18</sup>. » Une construction dont chacun des éléments constituait le « cadre » des éléments voisins impliquait une logique structuraliste qui venait répondre sans doute

17 *Ibid.*, p. 250.

18 Lettre de Schwitters à Alfred Barr, cité par John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Londres, Thames and Hudson, 1985, p. 156.

à la naturalisation de la politique qui sévissait en Allemagne : plus les nationaux-socialistes tiraient la société allemande vers le pôle de la race, plus le *Merzbau* balançait vers le pôle de l'arbitraire et de l'histoire. Mais cela signifiait que Merz perdait son équilibre interne pour former un équilibre avec la réalité extérieure.

Il va de soi aussi que l'hermétisme du *Merzbau* impliquait son affranchissement du réel, à l'égard duquel les ressources d'empathie de Schwitters étaient de toute évidence taries. De sorte que, s'il est parfaitement exact que le *Merzbau* est une œuvre progressive, il n'est pas moins vrai qu'il est une œuvre décisionnelle et par là même ponctuelle, qui a fait événement dans le temps. La décision était une affirmation de la liberté de l'artiste que venait interrompre, provisoirement, bien sûr, la nécessité de l'histoire.

Mais le *Merzbau* réglait aussi une autre histoire : celle des avant-gardes, voire celle de Merz lui-même. Car si le réel subsistait en son sein, c'était sous la forme du substrat, de l'histoire, du passé. Le *Merzbau* a commencé par le recouvrement des structures existantes, et avant tout par les colonnes Merz. Ce qui n'est pas recouvert était exposé dans des vitrines, où il prenait un caractère muséifié. Et comme Schwitters avait déclaré qu'il y avait Merz chaque fois qu'il répondait aux stimulations d'un objet qui n'était pas fabriqué par lui-même, on peut aussi considérer que le *Merzbau* était une œuvre qui impliquait la fin de Merz. En ce sens, en traitant les avant-gardes comme un objet historique, le *Merzbau* aurait participé à l'esthétique de consolidation des années 1930. D'un point de vue autobiographique, Schwitters aurait fait pour soi-même ce que Duchamp avait fait avec ses valises et Malevitch avec ses portraits.

Comme Merz, le *Merzbau* était une œuvre relationnelle, construite sur la différence des valeurs. Mais ces valeurs étaient désormais presque totalement cognitives, les projections abstraites de l'esprit.





Hans Scharoun, esquisse pour un théâtre, 1919, aquarelle, Berlin Akademie der Künste, Sammlung Baukunst, photo © Berlin Akademie der Künste, photo : D. R., ©2017, ProLitteris, Zurich.



« Ils deviennent si identiques qu'ils disparaissent. »

ELIAS CANETTI

Pour quelles raisons la révolution qui s'est déroulée en novembre 1918 dans l'Allemagne vaincue (amenant, entre autres, à la proclamation de la République le 9 novembre) a-t-elle trouvé les avant-gardes artistiques à ses côtés? On sait que, dans l'année qui suivit, furent fondés de nombreux groupes artistiques révolutionnaires (réunissant le plus souvent toutes les disciplines), et notamment l'Arbeitsrat für Kunst [Conseil du travail pour l'art] et le Novembergruppe [Groupe de Novembre]. Soulignant l'inconséquence politique des discours et projets de ces groupes, un certain réalisme de méthode a voulu les évaluer et les rejeter selon des critères marxistes<sup>1</sup>. Mais le caractère apolitique des thèses des artistes face à la Révolution est d'une évidence qui découragerait tout historien, si celui-ci ne montrait pas d'abord que cette méthode est inappropriée à son objet. Au « sens unique » de ce réalisme (« ces artistes étaient-ils vraiment de gauche? »), l'approche herméneutique peut opposer la logique de la métaphore et du filtre: à travers quels principes les artistes ont-ils interprété les événements politiques? Certains historiens ont mis au jour le contenu éthique et mystique du socialisme des artistes, comme aussi un certain opportunisme<sup>2</sup>. C'est cette logique qu'il faut poursuivre, en complétant et précisant le réseau

1 Cf. Iain Boyd Whyte, « The End of Avant-garde: the Example of Expressionist Architecture », *Art History*, n° 3, mars 1980, pp. 102-113; Joan Weinstein, *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1990.

2 Cf. Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, 10/18, 1976.

des métaphores qui constituent le «socialisme» de ces artistes. Plutôt que d'un socialisme «éthique», on pourrait alors davantage parler de la plus puissante manifestation de l'éthique «révolutionnaire» de l'art – celle qui a commencé avec la Révolution française pour dériver souvent vers une sorte de socialisme «esthétique». Et, comme il est fréquent, ces artistes ne se sont pas contentés de constater leurs affinités avec la Révolution mais ont considéré que celle-ci leur appartenait de droit.

### **La Révolution comme détachement : de la « guerre du mieux » à la paix de l'utopie**

L'artiste est révolutionnaire parce qu'il est original : telle est l'idée qui, depuis le romantisme, n'a cessé de travailler les rapports de l'art avec la société. Pour Stendhal, le génie, qui « n'imité personne » parce qu'« il invente » et qu'« il ose », s'opposait non seulement au « gouvernement tyrannique » de l'école de David, mais aussi à « l'homme raisonnable, à l'esprit juste<sup>3</sup> ». Et si l'écrivain accordait ironiquement son estime à « l'homme raisonnable » dans la société, il la lui refusait en art.

*Premier moment de l'éthique révolutionnaire de l'art* : si les règles doivent être respectées en société, elles doivent être continuellement transgressées dans l'art, seul domaine où peut et doit s'affirmer l'individualité libre (l'imagination suppléant le sens commun). Art et Révolution iraient main dans la main, de même que société et conservation. Une telle idée, transposée dans le contexte allemand de 1918-1919 et greffée sur un organicisme politique notable, réapparut dans cette thèse de Walter Gropius, second président de l'Arbeitsrat für Kunst : « L'art et l'État sont des notions inconciliables. Ils se combattent par nature. L'esprit créateur, mobile et vivant, hors du commun et imprévisible, s'insurge contre les limites des lois étatiques, contre la camisole

3 Stendhal, « Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk », dans *Salons*, Stéphane Guégan, Martine Reid (éd.), Paris, Gallimard, 2002, pp. 144, 79, 67. Wagner écrivait : « L'art véritable est révolution, car il n'existe qu'en opposition avec l'opinion de la masse » (dans Richard Wagner, « L'art et la révolution » [1849], dans *Œuvres en prose*, trad. J.-G. Prod'homme, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1976, t. III, p. 38).

de force de la médiocrité bourgeoise<sup>4</sup>. » Lorsque l'Arbeitsrat für Kunst écrivait que « les bouleversements politiques doivent être utilisés à libérer l'art d'une tutelle séculaire<sup>5</sup> », il exigeait donc la reconnaissance officielle du droit constitutif de l'art à la liberté.

*Deuxième moment de l'éthique révolutionnaire de l'art* : la volonté d'offrir sa propre liberté à la société. Dans ce cas de figure, la guerre de l'art contre la société (le public) se convertit en aspiration révolutionnaire pour le bien de la société (le public se transformant souvent en peuple). La révolution artistique, qui détruit les conventions dans les œuvres, peut alors s'amplifier jusqu'à l'aspiration à la révolution totale visant la destruction réelle de l'ordre existant afin de construire un ordre nouveau. Ainsi Victor Hugo opposait-il à la « paix du bien » de l'évolution la révolution comme « guerre du mieux » que le génie devait offrir aux peuples<sup>6</sup>.

L'une des raisons pour lesquelles les architectes et les artistes expressionnistes ont considéré que la Révolution de 1918 leur appartenait de droit était qu'ils avaient mené cette « guerre du mieux », dans et par leurs œuvres, avant l'Histoire elle-même. Concernant leur appréhension de la Grande Guerre, une même logique avait opéré. En un sens, ils voyaient la Révolution de 1918 comme la transposition de la guerre dans le champ social. Mais ce que la guerre avait commencé à détruire abstraitement, en même temps qu'elle promettait une construction nouvelle, la Révolution semblait vouloir le détruire réellement, réveillant ainsi le souci constructif des artistes. Pour eux, la guerre était venue confirmer que l'art, parce qu'il avait su rester libre, avait vu plus tôt et plus juste que l'esprit dominant de son temps.

Ainsi, par exemple, le bouleversement physique affectant le paysage du front semblait naturel à Léger, déjà familier d'une vision éclatée du paysage urbain. La guerre transformait tout simplement sa vision

4 Walter Gropius, réponses au questionnaire « Ja ! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst » [1919], dans Jacques Aron (éd.), *Anthologie du Bauhaus*, trad. J. Aron, Bruxelles, Didier Devillez, 1995, p. 58.

5 *Ibid.*, p. 5.

6 Victor Hugo, *Proses philosophiques de 1860-1865. Les génies appartenant au peuple*; extrait dans Claude Millet (éd.), *L'Esthétique romantique. Une anthologie*, Paris, Éditions Agora / Pocket, 1994, p. 69.

cubiste en vision naturaliste. « Il n'y a qu'à copier<sup>7</sup> », écrivait-il à propos des « dissociations » formelles provoquées par les explosions des obus. Ce pourquoi il recommença aussitôt à exaspérer la vision de son temps, en opposant à la destruction réelle la construction conceptuelle de ses œuvres. Selon Jean-Claude Lebensztejn, la conception expressionniste résidait dans le principe d'un écart entre la réalité et sa transposition – spatiale, temporelle et formelle – en peinture<sup>8</sup>. C'est aussi dans un écart que les expressionnistes se sont toujours tenus face à l'histoire de leur temps : détachés du présent, ils étaient constamment poussés vers l'avenir.

Lorsque Klee écrivait que, pour l'avoir « portée » en lui-même « depuis longtemps », cette guerre ne le concernait pas « intérieurement », il formulait un détachement froid envers le réel, symétrique à sa conception worringérienne de l'abstraction comme l'art spécifique d'un « monde épouvantable<sup>9</sup> ». En revanche, l'abstraction grosse d'avenir, c'est-à-dire d'esprit constructif, dictait un détachement productif envers la guerre. Nous avons vu que, pour Marc, l'empathie fusionnelle avec l'esprit abstrait de la guerre présupposait le détachement d'avec son visage concret<sup>10</sup>. Sa logique était celle de l'intériorisation, définie par Kandinsky en 1913 comme le moment révolutionnaire du nouvel art<sup>11</sup>. Car, pour Kandinsky également, la révolution consistait dans la liberté dont l'artiste assumait la responsabilité afin de faire le bien : « Ce n'est pas l'action (le Réel) mais ce qui en est la racine (l'Abstrait) qui fait le mal (et le bien). Et, finalement : toute action est indifférente<sup>12</sup>. » Si la peinture abstraite faisait le bien en révélant l'Esprit caché dans et par le réel, la guerre de 1914 pouvait aussi promettre

7 Fernand Léger, « Une correspondance de guerre. À Louis Poughon, 1914-1918 », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hors-Série / Archives, texte présenté, établi et annoté par Ch. Derouet, 1990, lettre n° 30 (« Verdun, 23.11.1916 »), p. 72.

8 Jean-Claude Lebensztejn, « Tournant », dans *Le Fauvisme ou « l'épreuve du feu ». Éruption de la modernité en Europe*, cat. d'exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1999, pp. 26-45.

9 Paul Klee, *Tagebücher*, Félix Klee (dir.), Cologne, DuMont Verlag, 1957, pp. 323-324, § 950-952.

10 Franz Marc, *Les Cent Aphorismes* [1915], Paris, éditions Fourbis, p. 14, n° 9, 1996.

11 Wassily Kandinsky, « Regards en arrière », dans *Regards sur le passé et autres textes*, Jean-Paul Bouillon (dir.), trad. J.-P. et E. Bouillon et J. Saussay, Paris, Hermann, 1974, p. 126.

12 *Ibid.*, p. 127, en note.

le bien, à condition qu'elle ne fût pas évaluée en tant qu'action, mais en tant que racine: « Quel bonheur ce sera, écrivait-il à Klee, quand cette effrayante époque sera passée. Que viendra-t-il après? Un grand déchaînement, je crois, des forces les plus pures, qui mènera aussi à la fraternisation. Et également donc un grand épanouissement de l'art, qui maintenant doit rester caché dans des coins obscurs<sup>13</sup>. » L'époque constructive, après la guerre, serait comme la sortie progressive de la racine de l'art à la lumière, soit le commencement de la « troisième » Révélation, la Révélation de l'Esprit<sup>14</sup>.

Parce que l'histoire allemande de 1918 invitait les « révolutionnaires de l'esprit (expressionnistes, cubistes, futuristes) [...] fraternellement unis il y a des années » par « l'instinct créateur<sup>15</sup> », à sortir de l'obscurité pour exposer cette fraternité en pleine lumière, ils s'allièrent en décembre 1918 au sein du Novembergruppe. Gropius appelait « l'extrême gauche » de l'art à se ranger au sein de l'Arbeitsrat für Kunst, tandis que l'architecte Bruno Taut et Adolf Behne, le plus important critique du milieu expressionniste, étaient certains que le cubisme annonçait le socialisme à venir<sup>16</sup>. Pour Hugo Zehder, éditeur de la revue *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, « plus personne ne met en doute que l'expressionnisme est l'expression la plus authentique du besoin spirituel de son temps, et que ses créateurs ont eu le sens le plus aigu de ce qui allait suivre ». Il en concluait naturellement que « la révolution dans l'art va main dans la main avec la révolution dans la totalité de la vie publique<sup>17</sup> ». Herbert Kühn, critique d'art proche du cercle de l'*Aktion*, en convenait: « 1910: commencement de la révolution en art. 1910: Picasso peint. 1910: Kandinsky peint, 1910: publication de *Die Aktion*. L'art est avant son temps [...]. Mais le temps n'était pas encore

13 *Id.*, lettre du 10 septembre 1914 à Paul Klee, *ibid.*, p. 231.

14 *Id.*, « Regards en arrière », art. cité, p. 127.

15 Lettre circulaire du Novembergruppe (décembre 1918), dans Will Grohmann, *Zehn Jahre Novembergruppe, Kunst der Zeit*, hors-série, 1928, p. 12.

16 B. Taut, « Ein Architektur-Programm », *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921*, cat. d'exp., Berlin, Akademie der Künste, 1980, pp. 85-86 (notre traduction, comme pour les autres citations extraites d'ouvrages parus en allemand, sauf mention contraire).

17 Hugo Zehder, David Petrovich Shterenberg, « Ein Aufruf der russischen Künstler », *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, n° 1, février 1919, p. 213.

venu. La matière devait rendre son dernier souffle, l'explosion, la destruction – alors le chemin devint, politiquement aussi, complètement libre pour la foi en l'humanité – le socialisme<sup>18</sup>. » La conviction que la révolution de 1918 avait commencé dans les « coins obscurs » de l'art était unanimement partagée. Si, en 1918, l'expressionnisme devenait « socialisme », c'était, selon ses créateurs, parce que sa destruction avait toujours eu une finalité constructive. La « fin de l'expressionnisme » aura donc commencé avec son apothéose : au moment même où les artistes se donnaient pour tâche de construire la réalité future, ils abandonnaient leur langage spécifique, déterminé par leur antagonisme avec la société et la tradition. Il fallait esquisser alors un art plus universel, qui saurait devenir plus tard l'expression paisible de la société à venir. Comme l'écrivait en 1918 Taut, le premier président de l'Arbeitsrat für Kunst : « L'Art – quand il existe – est un. Aujourd'hui, cet Art n'existe pas. Les tendances dispersées ne peuvent retrouver l'unité que sous l'aile d'une grande Architecture<sup>19</sup>. » Il ne s'agissait pas seulement de rassembler les arts, mais aussi d'absorber toutes les spécificités des -ismes dans l'universalité de la grande Architecture à venir.

*Troisième moment de l'éthique révolutionnaire de l'art de cette époque, activé lorsque la révolution est devenue réalité historique :* non seulement l'art annonce la révolution, mais il doit surtout l'accomplir. Telle fut la thèse fondatrice de l'Arbeitsrat für Kunst : « Le porteur direct des forces spirituelles, le formateur des sentiments de la totalité qui aujourd'hui sommeillent mais qui se réveilleront demain est l'Édifice. Seule une révolution complète dans le domaine de l'esprit créera cet Édifice. Mais ni cette révolution ni cet Édifice ne viendront d'eux-mêmes. Les deux doivent être voulus – les architectes d'aujourd'hui doivent préparer l'Édifice. Leur travail sur le futur doit être officiellement favorisé et soutenu<sup>20</sup>. » L'art devait donc conduire une autre révolution, dénommée spirituelle ou totale, capable de corriger

18 Herbert Kühn, « Expressionismus und Sozialismus », *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, n° 2, mai 1919, p. 29.

19 B. Taut, « Ein Architektur-Programm », *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921*, op. cit., pp. 85-86.

20 *Ibid.*

la révolution réelle – et c’est cette révolution-là qu’ont voulu opérer, de 1918 à 1920, les utopies de l’expressionnisme architectural. En s’élançant vers le futur, la révolution des artistes se détachait une fois encore du présent.

De la Révolution de 1918 les artistes retenaient surtout l’action dissolvante, destructrice. Elle fut pour eux une dévalorisation totale du réel. Ainsi perçue, elle permettait à un art plus « révolutionnaire », plus « actif » que jamais, de conserver son écart avec la réalité. Le « travail sur le futur » dont parlait Taut s’effectuait dans le flottement incertain d’une actualité « dissolue et sans règles », ainsi que le disait Gropius en décrivant la violence inouïe de son temps : « L’artiste actuel vit dans une époque dissolue et sans règles. [...] Les formes anciennes sont brisées, le vieux monde est ébranlé, le vieil esprit humain est renversé et en pleine mutation. Nous flottons dans l’ignorance d’un ordre nouveau<sup>21</sup>. » La réalité d’avant 1914 avait été assez puissante pour obliger l’art à mener sa « guerre du mieux » avec des moyens agressifs et destructeurs ; le parachèvement de son autodissolution en 1918 dictait à l’art une autre tactique : celle du détachement utopique qui simule la paix à venir. Ainsi, en 1914, Franz Marc voulait « s’évader » d’un monde « plein à étouffer<sup>22</sup> ». Mais, un an plus tard, ce monde lui paraissait s’être vidé de lui-même : « Nous vacillons au-dessus du néant. Il nous faut désormais créer, emplir le monde pour pouvoir vivre<sup>23</sup>. » Et Taut, écrivant en 1920 *Die Auflösung der Städte* [La Dissolution de la Ville], son dernier livre d’inspiration utopique : « Utopie ? N’est-ce pas de l’utopie, le “certain” et le “réel” qui nagent dans la boue de l’illusion et de l’habitude indolente<sup>24</sup> ? » « Vide » ou « néant » pour Marc, « boue de l’illusion » pour Taut, c’était toujours la même conception du réel justifiant que l’art s’y substitue ; c’était la conception même de l’expressionnisme, telle que l’exposait Hübner en 1920 : « L’expressionnisme

21 W. Gropius, réponses au « Ja ! Stimmen... », art. cité., p. 5.

22 F. Marc, « Prologue pour le deuxième Almanach projeté », dans l’*Almanach du Blaue Reiter* [1912], Paris, Klincksieck, 1981, p. 73.

23 *Id.*, *Les Cent Aphorismes*, op. cit., p. 26, n° 28.

24 B. Taut, *Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung*, Hagen, Folkwang Verlag, 1920, p. 30.

se comporte en ennemi à l'égard de la nature. La prépondérance de cette dernière, il la connaît; il doute de sa "vérité" [...]. La nature n'est pas quelque chose d'objectivement invariable, et l'homme n'est en rien dépassé par elle. Elle se prête à tout mode de représentation; elle est le néant et ne devient forme et figure que par l'homme. [...] L'expressionnisme croit à un Universel Possible. L'utopie est sa conception du monde<sup>25</sup>. »

Cette totale dévalorisation du réel fut peut-être la dette la plus déterminante de l'expressionnisme envers Schopenhauer. Mais comme Nietzsche, presque tous ces artistes ont dévalorisé la réalité de manière active: car seul le « néant » tolérait un « universel possible », seule une réalité dépourvue de fondement, indifférente et arbitraire, permettait à la volonté subjective de se réaliser. La vraie révolution peut venir, pourvu qu'elle soit « voulue », écrivait Taut. Son point de départ était celui que Kurt Pinthus, l'éditeur de l'anthologie poétique *Crépuscule de l'humanité* (1919), exposait ainsi: « La réalité n'est pas à l'extérieur de nous, mais en nous. [...] Aucune des grandes idées de l'humanité n'est engendrée par la force des faits ni par les exigences de la réalité, mais directement par l'esprit autocréateur de l'homme, qui s'oriente vers le futur<sup>26</sup>. » Et c'était selon cette logique que Kurt Hiller, le chef de l'expressionnisme activiste, pouvait écrire que « copier le réel », dans l'art comme dans la vie, était contre-révolutionnaire<sup>27</sup>. Lorsque la logique de l'intériorisation se veut achèvement, absorbant par là le christianisme comme chez Kandinsky et Taut, elle voit dans la réalité le mensonge, et dans l'art la vérité et le bien. « Il est si incroyablement simple de laisser la vérité devenir réalité complètement effective. La matière se modèle si facilement sur l'Idée<sup>28</sup> », écrivait Taut dans « La vérité de l'art ». Et lorsque cette même logique ose se donner pour origine la mort de Dieu, elle peut affirmer avec l'anarchiste Landauer,

25 Friedrich-Markus Hübner, « Der Expressionismus in Deutschland », Preussische Jahrbücher, mai 1920, cité dans L. Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, op. cit., pp. 81-82.

26 Kurt Pinthus, « Rede für die Zukunft », *Die Erhebung*, n° 1, 1919, pp. 410-412.

27 K. Hiller, « Philosophie des Ziels », *Das Ziel*, n° 1, 1916, p. 193.

28 B. Taut, « Die Wahrheit der Kunst », dans *Die Revolution. Unabhängiges sozialdemokratisches Jahrbuch*, 1920, p. 194.



si important pour de nombreux expressionnistes : « L'illusion – une idée à laquelle nous croyons, un but saint – a créé jusqu'à présent la formule magique de tous les peuples, de toute culture<sup>29</sup>. » Telle devait être, en somme, la tâche de l'œuvre d'art totale, aspiration suprême des artistes « révolutionnaires » : donner aux hommes – à la « matière » dont parlait Taut – l'image qu'ils devraient progressivement s'approprier afin de devenir un « peuple », unique sujet doté du pouvoir de produire – de se produire en tant que peuple d'abord, de produire la culture ensuite.

### L'architecture et ses métaphores

Afin de justifier leur rôle de guides du peuple, ces artistes cherchaient à établir les liens que leur art entretenait « naturellement » avec le socialisme. De celui-ci, ils retenaient la promesse d'unité sociale que tous comprenaient comme l'objectivation d'une unité supérieure, transcendante. C'est dans cette transcendance que l'action de l'art trouvait sa légitimation. Ainsi Meidner voyait-il le socialisme comme la réalisation du christianisme : « C'est le socialisme qui est en jeu, autrement dit sont en jeu la justice, la liberté et l'amour humain, l'ordre de Dieu réalisé sur terre<sup>30</sup>. » Dans son tableau *Révolution* (1913), peint au revers d'une de ses toiles apocalyptiques, il se représentait brandissant le drapeau de la révolution. En 1918, « tous les artistes, les poètes et les musiciens » devaient suivre son exemple et devenir les « bannières qui guident nos frères puissants » : « Qui d'autre que nous devrait lutter pour la juste cause ? En nous, la conscience du monde vibre encore. Et la voix de Dieu souffle toujours le feu dans nos poings rebelles<sup>31</sup>. » Compris comme la réalisation de l'« ordre de Dieu sur terre », le socialisme faisait nécessairement de la révolution la chose des artistes : la rébellion de l'art avait consisté à ce qu'il incarne la « conscience du monde », vivante chez les artistes mais oubliée par les autres.

29 Gustav Landauer, *Skepsis und Mystik* [1903], cité in Steven E. Aschheim, *The Nietzsche Legacy in Germany, 1890-1990*, Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1992, p. 217.

30 L. Meidner, « An alle Künstler, Dichter, Musiker », *Das Kunstblatt*, vol. 3, n° 1, janvier 1919, p. 30.

31 *Ibid.*, p. 29.

Pour certains représentants de ces groupes révolutionnaires, la « conscience du monde » avait pour objet l'unité cosmique, liant toutes les formations de l'univers, animées et inanimées. Ainsi Behne opposait-il au caractère analytique de l'« esprit humain », qui aurait abusé de sa liberté en se détachant de l'unité universelle, l'identité synthétique de l'« esprit cosmique » [*Weltgeist*]: seule la conscience du *Weltgeist* donnerait au peuple son unité<sup>32</sup>. Pour Adolf Allwohn, poète et philosophe du Sturm d'avant-guerre et de l'Arbeitsrat für Kunst dès 1918, « le principe du socialisme est, dans son achèvement, l'amour pour ses contemporains et pour tous les hommes, l'amour pour la terre, notre planète, et donc pour le ciel, les étoiles, le tout universel et le cosmos<sup>33</sup> ». Quant à Taut, son idée d'un socialisme d'abord cosmique, et terrestre ensuite, s'exprimait dans cette proposition de 1917, quand, évoquant le socialisme qui gagnerait l'Europe sitôt la guerre finie, il proposa d'enterrer les morts « en communauté », sans cercueil, en enveloppant leurs dépouilles de simples linceuls<sup>34</sup>. Dans cette vision populiste et indéniablement tellurique, l'assimilation des corps à la terre signifiait leur réintégration au tout cosmique, en tant qu'éléments des forces naturelles. Par cette victoire sur ce que Taut n'hésitait pas à nommer « l'individualisme de la tombe », sa conception de l'unité cosmique s'affirmait comme un socialisme « supralunaire ».

Dans le sillage de la théorie fusionnelle du romantisme, Taut croyait à la capacité de l'artiste, doué de l'imagination productive, de traverser les apparences pour faire l'expérience de l'unité cosmique: « La qualité de l'homme créatif est peut-être notamment repérable dans la nostalgie du dépassement de son individualité, de l'abolition de ses limites par une assimilation à l'« autre », de la transformation absolue: d'où le nouveau comme qualité essentielle de l'art<sup>35</sup>. » Et parce que l'aspiration,

32 A. Behne, *Wiederkehr der Kunst*, op. cit., p. 104.

33 Adolf Allwohn, « Die Architektur im sozialistischer Zeitalter », *Freiheit. Organ der USPD*, 19 juillet 1921; repris dans *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921*, op. cit., p. 103.

34 B. Taut, « Die Vererdung. Zum Problem des Totenkults », *Die Werkstatt der Kunst*, vol. XVI, n° 18, janvier 1917, pp. 220-222.

35 *Id.*, « Ma vision du monde », lettre n° 78 (19.10.1920), dans *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, M. Stavrinaki (éd.), trad. J.-L. Muller, Paris, Éd. de la Villette, 2009, pp. 209-212; « Mein Weltbild » fut publié sous forme d'article dans la revue *Das hohe Ufer*, vol. II, n°s 10-12, octobre-décembre 1920, pp. 152-158.

toute récente, de la société à l'unité était la « qualité essentielle » de l'art depuis toujours, Taut concluait que l'artiste était par essence socialiste : « L'artiste est frère de tout être dans l'univers et d'abord de l'être qui lui est identique, l'homme. Il est toujours, d'emblée, selon sa nature, socialiste et communiste. Le socialisme signifie être en danger, [signifie] fraternité<sup>36</sup>. »

Mais le réseau de métaphores mis en place vers 1918 par l'expressionnisme architectural ne se réduit pas à l'interdépendance conceptuelle de l'unité cosmique et du socialisme. En absorbant ces deux notions, seule l'architecture, elle-même métaphore inépuisable, leur permettrait de se réaliser concrètement. C'est dans la polysémie de leur art que ces architectes ont pu trouver la complète légitimation de leur volonté de guider la « révolution totale » : l'art, et l'architecture en particulier, était à la fois la condition de cette révolution et son but. La réalité socialiste constituée comme architecture : telle fut la métaphore centrale de la conception expressionniste. Ce fut aussi le dernier moment de l'éthique révolutionnaire de ces artistes.

Le « construire » [*Bauen*] comme puissance formatrice de la vie, aussi bien naturelle qu'humaine, était la prémisse fondamentale des utopies expressionnistes. Exposant dans la correspondance de la *Gläserne Kette* [Chaîne de verre] son « image du monde », Taut expliquait l'unité cosmique comme « le Bauen au sens universel du terme<sup>37</sup> ». Ce fut la conviction de tous les artistes qui, dès la fin de 1919, ont échangé un an durant cette correspondance secrète : Wenzel Hablik voyait dans la nature « une volonté puissante de construire<sup>38</sup> », les cristaux donnaient à Wassili Luckhardt « l'impression de formations architecturales<sup>39</sup> », et, pour l'anthroposophe Hermann Finsterlin, « tout est *Bauen*<sup>40</sup> ». De même, Behne avait assimilé dès 1915 l'unité cosmique à « un édifice fermement assemblé<sup>41</sup> ».

36 *Id.*, « Die Wahrheit der Kunst », art. cité.

37 *Id.*, « Ma vision du monde », *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste, op. cit.*, p. 210.

38 Cf. Wenzel Hablik, lettre n° 66 (28.7.1920), dans *ibid.*, p. 142.

39 Wassili Luckhardt, lettre n° 10, s.d., *ibid.*, p. 94.

40 Hermann Finsterlin, « Le huitième jour », lettre n° 47, s.d., *ibid.*, p. 146.

41 A. Behne, « Biologie und Kubismus », *Der Sturm*, vol. 5, n° 11-12, 1915, p. 71.

L'identification de l'architecture à la nature fut à la fois virtuelle et littérale, spirituelle et formelle. On partait d'un principe unitaire du monde : art d'articulations et de liaisons, l'architecture s'y prêtait bien. On déchiffrait le même *Bauen*, intelligence formelle présumée par essence abstraite, dans toutes les formations naturelles. Et, dans un romantisme qui faisait de la nature artiste la légitimation ultime de son propre achèvement par un art ayant cessé d'imiter, ces architectes donnaient à leur art la mission d'achever l'édifice inaccompli du monde. C'est parce que Taut voyait dans l'unité cosmique « la charpente totale de l'édifice du monde » qu'il pouvait ajouter : « Ce sera la tâche de l'époque qui approche de compléter cette charpente dans le détail<sup>42</sup> », c'est-à-dire de rendre immédiatement sensible l'unité cosmique.

L'achèvement de la nature était pensé littéralement dans les projets d'une construction ininterrompue de la terre, et, métaphoriquement, dans les projets d'une œuvre d'art totale autonome et close sur elle-même. Cette œuvre, comme l'écrivait Behne, serait le condensé pur de l'« expérience vécue unifiée de tous les sens récepteurs, cette expérience vécue dans laquelle se tait ce qui est spécifiquement humain, dans laquelle l'homme devient une partie du monde<sup>43</sup> ».

L'achèvement de l'édifice du monde présupposait l'appropriation de la puissance formatrice naturelle par le sujet créateur. Pour Behne, « le devenir du monde est un *Bauen*, et l'humanité construit [...] la figure s'autoperfectionnant du monde<sup>44</sup> ». Mais, plus encore que d'une appropriation, il s'agissait d'un partage. À la question de savoir ce qu'était « cette *Baulust* [plaisir de construction] supérieure », Behne répondait qu'« elle est la force de vie la plus profonde, l'ultime. De cette force cosmique primordiale, formatrice de l'homme, il reste tant d'essence cosmique en l'homme, demeuré intimement conscient de son origine, qu'il ne peut s'épuiser dans l'utile et l'agréable<sup>45</sup>. » C'était donc la vie, dans son ensemble, aussi bien naturelle qu'humaine, qui était comprise

42 B. Taut, « Mon image du monde », art. cité.

43 A. Behne, *Wiederkehr der Kunst*, op. cit., p. 25.

44 *Ibid.*, p. 44.

45 *Ibid.*, p. 43. Les expressionnistes ont emprunté le terme *Baulust* à Paul Scheerbart.

comme une force artistique. Selon cette conception esthétique de la vie, la création de l'œuvre coïnciderait avec l'autocréation subjective de la communauté. Taut était sans ambiguïté sur ce point : lorsque tous les hommes seront de vrais socialistes, alors il n'y aura plus d'artistes particuliers, mais tous les hommes seront artistes. Alors, les hommes seront pour la première fois et réellement, avec un cœur et un sens humains, ouverts au grand tout, conscients de leur communauté et prêts à la former de telle sorte que personne n'aura plus besoin d'être égoïste ni ne pourra l'être<sup>46</sup>.

De même qu'il avait affirmé que l'artiste, conscient de l'unité cosmique, était par nature socialiste, il prétendait à présent que l'accès des autres hommes à cette même connaissance les rendrait tous artistes et, par là même, socialistes : ils seraient prêts, dès lors, à former leur communauté. Incarnation humaine de la communauté cosmique, elle serait leur Œuvre suprême. Comme le disait Behne : « Une communauté qui n'œuvre pas à partir de la Baulust supérieure est fade, désintégré et pauvre<sup>47</sup>. » Autrement dit, seul le déploiement de la Baulust, force constituante de l'homme, permettrait à la communauté socialiste de s'autoréaliser. Dans *Stadtkrone* [*La Couronne de la Ville*] (1919), constatant un réveil de « la pulsion communautaire », Taut affirmait que « s'y trouve voilé le sens des volontés cachées de notre époque, qui aspire à la lumière et appelle une transfiguration visible. C'est la volonté architecturale de notre époque<sup>48</sup>. »

### « Le pouvoir que les pauvres imaginatifs ont entre leurs mains » : le double pouvoir d'incarnation de l'art

Jusqu'au milieu de l'année 1919, artistes et architectes reconnaissaient à la Révolution de novembre 1918 un effet positif : outre l'autodissolution de l'ordre ancien, ils y voyaient l'indice du réveil spirituel du peuple. Gropius reprenait souvent dans ses écrits de 1918 et 1919 cette

46 B. Taut, « Die Wahrheit der Kunst », art. cité, p. 196.

47 A. Behne, *Wiederkehr der Kunst*, op. cit. Pour l'autoformation subjective comme procédé artistique, voir Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1986.

48 B. Taut, « Die Stadtkrone », *Die Stadtkrone*, Léna, Eugen Diederichs Verlag, 1919, p. 62.

phrase: « Des strates nouvelles du peuple, fraîches, pas encore épuisées, surgissent des profondeurs. Elles sont l'objet de l'espérance. Leurs instincts frais, intacts, sont encore enracinés dans la nature<sup>49</sup>. » C'était là mobiliser une bipolarité souvent invoquée par les milieux culturels de l'époque: la communauté organique [*Gemeinschaft*] contre la société mécanique [*Gesellschaft*]. Judith Schlanger, dans *Les Métaphores de l'organisme*, attribue au romantisme et à l'idéalisme allemands la conception inaugurale de l'organisme comme modèle rationnel de la réalité politique. Une réalité politique organique serait spontanée dans sa régulation, animée par un dynamisme interne – l'élan formateur du peuple ou de la nation. Elle serait ainsi libre, s'opposant en cela à l'État abstrait, arbitraire et oppressif, légué à l'humanité par l'*Aufklärung* et son rejeton, la Révolution française. Elle serait surtout indissolublement une, soit par la convergence spontanée de la partie et du tout, soit par la subordination totale de la partie au tout<sup>50</sup>.

Le développement du libéralisme politique et économique, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, accompagné de la croissance des nationalismes, a favorisé l'épanouissement de cette idée et son adoption par toutes les politiques de l'Europe en lutte contre les effets de la modernité, de l'extrême droite à l'anarchisme. En Allemagne, on parlait toujours plus de « l'esprit mercantile » de la société moderne (surtout anglaise), de l'esprit dissolvant ou « chimique » de la science et de la technique, que l'on opposait à l'esprit synthétique de l'art et de la religion. Et là où l'on voyait la division, l'on parlait de *Zivilisation*, avec l'espoir de voir resurgir l'unité et la synthèse propres à la *Kultur*. La dichotomie n'était pas seulement historique, mais souvent aussi géographique: la *Kultur* devenait alors proprement germanique.

L'une des idées-force de l'expressionnisme architectural, largement transmise par le pessimisme culturel, était que l'art offrait l'unique voie de salut face aux maux de la modernité. Fritz Stern a montré l'énorme impact historique de la notion de *Kunstpolitik* [politique de

49 W. Gropius, « Der freie Volksstaat und die Kunst », manuscrit du fonds W. Gropius, Bauhaus-Archiv, Berlin.

50 Cf. Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, pp. 133 et sqq.

l'art], développée par Julius Langbehn dans *Rembrandt als Erzieher* [Rembrandt comme éducateur] (1891) : l'art devrait se substituer à la politique afin de réaliser l'unité du Peuple, du Volkstum<sup>51</sup>. Les milieux réformateurs comme celui du Werkbund, matrice des architectes expressionnistes, ont mis en œuvre l'idéal de l'éducation de la société à travers un environnement qui serait mis en forme jusqu'au moindre détail par les artistes. Loin de s'y opposer, comme on l'a écrit<sup>52</sup>, l'expressionnisme architectural a tout au contraire radicalisé la conception du Werkbund. Un art s'épuisant « dans l'utile et l'agréable » (Behne) continuait d'obéir à une logique de réconciliation, puisqu'il n'aboutissait qu'à une unité superficielle : l'unité du style. Mais un art conçu comme la force formatrice même du peuple, voilà qui offrait à ce dernier la perfection de la forme organique, qui « se forme du dedans vers l'extérieur, et atteint sa détermination en même temps que le développement entier du germe<sup>53</sup> ». La bipolarité de l'organique et du mécanique s'exprimait encore autrement chez Gropius : « Notre temps étouffe ainsi sous une mentalité de boutiquiers, dans un marais matérialiste. Extirper ce démon néfaste de l'affairisme, faire éclore dans le peuple l'esprit créateur constructif, voilà la véritable mission de l'État socialiste<sup>54</sup>. »

La « véritable mission de l'État socialiste » était en réalité de satisfaire toutes les exigences des associations des artistes : qui, sinon l'art et, en particulier, l'architecture, était capable de « faire éclore dans le peuple l'esprit créateur constructif » ? Pour tous ceux qui avaient adopté une conception organiciste de l'art, celui-ci était, idéalement, l'expression du peuple. Selon Richard Wagner, l'art, pour « avoir une influence sur la vie, doit être lui-même floraison d'une culture naturelle, c'est-à-dire d'une culture venant d'en bas<sup>55</sup> ». Mais parce qu'il

51 Cf. Fritz Stern, *Politique et désespoir. Le ressentiment contre la modernité dans l'Allemagne préhitlérienne* [1963], trad. C. Malamoud, Paris, Armand Colin, 1990.

52 Cf. Francesco Dal Co, « The Remoteness of die Moderne », *Oppositions*, n°22, automne 1980, pp. 75-95.

53 August Wilhelm von Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, cité dans Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 214.

54 W. Gropius, réponses au *Ja ! Stimmen...*, art. cité, p. 58.

55 R. Wagner, « L'œuvre d'art de l'avenir », dans *Œuvres en prose*, op. cit., p. 215.

savait que ce sol – le peuple – manquait, la révolution qu’il voulait mener par l’œuvre d’art totale visait à le créer<sup>56</sup>. C’est pourquoi, dans *L’Art et la Révolution*, il exigeait le soutien sans faille de l’État aux artistes : « Certes, c’est précisément le théâtre qui doit être libéré avant tout le reste ; car le théâtre est l’institution d’art la plus complète, la plus efficace ; et comment l’homme peut-il espérer devenir libre et indépendant dans des domaines inférieurs, s’il ne peut tout d’abord exercer librement son activité la plus noble, l’activité artistique<sup>57</sup> ? » L’Arbeitsrat für Kunst ne disait rien d’autre : il fallait libérer l’art, « l’activité la plus noble », afin qu’il libère à son tour les hommes. Car tant que manquait le peuple, créateur idéal de la culture, c’était aux artistes qu’il incombait de le former par leurs œuvres révolutionnaires.

Pour Gropius, « l’art de bâtir, qui embrasse tout, présuppose l’unité spirituelle de son époque ; il a besoin de la liaison la plus intime avec le milieu, avec l’homme vivant. Il faut d’abord que l’homme soit complètement formé, et ensuite seulement l’artiste préparera pour lui un beau vêtement<sup>58</sup>. » Autrement dit, aussi longtemps que l’art servirait à former « complètement » l’homme, il serait « révolutionnaire » ; mais une fois cette formation finie, il pourrait devenir « un beau vêtement », bien ajusté, c’est-à-dire conservateur.

Dans le tract annonçant la publication de sa revue *Bauen*, l’Arbeitsrat für Kunst posait cette question toute rhétorique : « Une manière nouvelle de penser, peut-on l’éveiller par des lois, des décrets, des obligations et des directives seulement ? Non, on aurait beau établir au moyen de décrets un schéma de gouvernement socialiste, la manière socialiste de penser lui ferait toujours défaut ; donc la forme des lois n’est rien<sup>59</sup>. » Ce « nouveau » que les lois abstraites ne pouvaient pas propager, l’art pouvait l’imprimer directement sur les sentiments

56 Wagner pensait en 1848 : « Ma société va naître, là même où cesse la société actuelle ; ou bien : nous commencerons là où les politiques et les socialistes s’arrêtent » (dans l’introduction de son texte « De l’État et de la Religion », *ibid.*, t. VIII, p. 63).

57 *Id.*, « L’art et la révolution », art. cité, p. 54.

58 W. Gropius, *Das Ziel der Bauloge* (1919), manuscrit du fonds W. Gropius, Bauhaus-Archiv, Berlin.

59 « Mitteilung an Alle! », tract de 4 p., repris dans *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921, op. cit.*, pp. 99-101. La revue *Bauen* n’a jamais paru.



humains. Taut était convaincu que « la matière sera heurtée, toujours gênée et mise en mouvement par l'Idée. Les "pauvres imaginatifs" ont entre leurs mains le seul pouvoir du monde, le pouvoir de l'Idée<sup>60</sup> ». Visualisations exactes de l'« Idée », seule vérité, les utopies auraient le pouvoir de heurter et de mettre en mouvement la « matière » qu'était pour Taut la sensibilité humaine. Leur efficacité était idéalement justifiée par leur fonction d'incarnation de la vérité universelle : la communauté cosmique, qui était le nom, chez ces architectes, du divin. Cette « apparition », médiatisée par la vue, aurait d'abord heurté puis mobilisé la *Baulust* des hommes, oubliée au fond de leur conscience. Le développement entier de la force formatrice de leur esprit les aurait conduits tous à ne se penser que comme membres-de-la-communauté. Dès lors, le pouvoir d'incarnation des utopies se déplaçait selon cette logique analysée par Éric Michaud : « La vérité de l'œuvre n'est plus pensée comme adéquation de l'image ni à la réalité supérieure d'une idée ni à la réalité de la nature visible, mais comme adéquation de la réalité future à l'image<sup>61</sup>. »

Afin de dénoncer l'art conservateur, Kandinsky faisait clairement comprendre que l'œuvre d'art révolutionnaire était la vraie matrice du monde futur : « Cet art, qui ne renferme en soi-même aucun potentiel d'avenir et n'est ainsi que l'enfant de son époque, n'engendrera jamais le futur : c'est un art castré<sup>62</sup>. » Si l'art moderne a revendiqué le « nouveau » avec tant d'insistance, c'était non seulement parce qu'il savait souvent voir plus tôt et plus juste que son époque, mais aussi parce que le futur devrait apprendre à voir comme lui : pour Behne, l'œuvre d'art est « une forme qui détermine l'homme, à laquelle l'homme doit se soumettre. [...] L'art n'est pas fait aux mesures de l'homme, mais l'homme suit l'art. Pour cette raison, l'art n'est pas "plastique", parce qu'il crée à travers l'homme des œuvres uniques, mais parce qu'au

60 B. Taut, « Die Wahrheit der Kunst », art. cité.

61 É. Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 161.

62 W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. B. du Crest et N. Debrand, Paris, Denoël, 1989, p. 58.

contraire il forme l'homme à travers la forme artistique<sup>63</sup>. » Cet ajustement de l'homme à la forme artistique, Behne l'appelait le but « éthique » [*ethische Zweck*] de l'art<sup>64</sup>. Lorsque Taut écrivait que « les pauvres imaginatifs ont entre leurs mains le seul pouvoir du monde, le pouvoir de l'Idée », il concevait l'architecture comme l'image mentale à laquelle devrait s'ajuster l'esprit ou l'âme. Mais lorsque l'architecture était conçue comme organisation de l'espace, comme le faisait Behne commentant le *Glashaus* (1914) de Taut, alors l'ajustement spirituel passait par l'ajustement physique : « C'est par les fonctions que l'architecte tient l'habitant entre ses mains<sup>65</sup>. » Le rêve communautariste des expressionnistes a donné à l'œuvre intégrant tous les arts un double pouvoir d'incarnation : religieux, parce qu'elle incarnait la communauté cosmique, et politique, parce qu'elle incarnait la communauté politique. L'œuvre d'art totale devait médiatiser pour les hommes tout à la fois la vérité divine et leur propre image future. Mais les deux pouvaient-elles coïncider totalement au sein de la vie ? Et l'œuvre d'art totale pouvait-elle obéir à ces deux vocations d'incarnation religieuse et politique ? Enfin, entre la communauté céleste et la communauté terrestre, laquelle des deux l'emporterait ?

### **Le théâtre : la déficience du pouvoir d'incarnation religieux de l'art**

L'expressionnisme architectural voyait dans le théâtre un puissant moyen d'action révolutionnaire. Le théâtre fut tantôt conçu comme l'espace concret, devant dès à présent accueillir les hommes, et tantôt esquissé dans la forme qu'il prendrait lorsque la révolution artistique aurait atteint son terme : comme un culte – l'art devant alors conserver ce qui serait acquis.

En 1919, Taut savait bien que la réalité présente était loin du théâtre comme « élévation la plus haute des masses unies et, peut-être à nouveau, [comme] culte<sup>66</sup> ». Pourtant, il rappelait aussitôt que

63 A. Behne, « Kunstwende ? », *Sozialistische Monatshefte*, vol. 51, n°2, 1918, p. 952.

64 *Id.*, « Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashaus Gewidmet », *Kunstgewerbeblatt*, n° 27, p. 4.

65 *Ibid.*

66 B. Taut, « Zum neuen Theaterbau », *Das hohe Ufer*, vol. 1, n°8, août 1919, p. 204.

l'architecte ne devait pas adapter son travail aux buts existants, mais créer lui-même le « but » [*Zweck*] : « L'espace du théâtre indivisible, qui étreint ceux qui donnent et ceux qui reçoivent, où il n'y a à proprement parler ni Prendre ni Donner, où les acteurs et la foule forment une communauté qui se consolide de plus en plus<sup>67</sup>. » Ce but « éthique » de la fusion des spectateurs avec le spectacle, Taut voulait l'atteindre par le dispositif constructif et formel de son édifice : les grandes dimensions, la totalité de la construction (murs, sol, plafond) en verre coloré, les murs doubles, éclairés de l'intérieur, la profondeur scénique, illusoire ou effective. La lumière aurait donné à ces éléments leur sens et leur efficacité ultimes :

« Quand la scène rayonne, l'espace des spectateurs doit être éclairé aussi, de façon qu'il n'y ait pas opposition, mais que tout soit un. Chaque fois que change la lumière de la scène, il faut une modification analogue dans l'espace des spectateurs. Pour qu'il en soit ainsi, il faut que l'espace du théâtre soit bâti par l'architecte de façon que l'accord du Tout soit possible<sup>68</sup>. »

L'estompement de toute limite était donc la première fonction de la lumière. Sa diffusion dans l'espace total devait envelopper tous les corps, architecturaux et humains, effacer leurs contours, abolir leur séparation, pour accomplir, enfin, leur fusion éthérée. Visant, comme Wagner, la fusion des spectateurs avec le spectacle, Taut imagina un procédé doublement inverse de celui de Bayreuth. Wagner avait opté pour l'extinction totale des lumières de la salle afin de renforcer d'une part l'illusion scénique, d'autre part et surtout l'action de la musique émanant de l'orchestre (l'« abîme mystique »)<sup>69</sup>. À cette projection virtuelle des spectateurs dans l'idéalité de la scène, Taut opposait l'expansion réelle de la lumière scénique dans la salle, substituant par là même au réel la virtualité du spectacle. « Nous plaçons avec témérité l'espace et le spectacle sur et dans l'homme », écrivait de même Hans Scharoun,

67 *Ibid.*, p. 205.

68 *Ibid.*, p. 206.

69 Cf. R. Wagner, « Le théâtre des festivals scéniques de Bayreuth », dans *Œuvres en prose, op. cit.*, t. XI, pp. 149-186.

qui ajoutait: « Dans l'édifice, l'objet et l'homme sont le reflet unifié de la nostalgie de notre temps: unir l'art et la vie<sup>70</sup>. » Cette unification des objets et des hommes, Scharoun pensait l'accomplir, comme Taut, par l'expansion de la lumière colorée dans l'espace total, mais aussi par un procédé de dissimulation – cette fois proche de Wagner puisque les sources physiques d'où provenaient la lumière, les sons et les mots devaient être cachées. Un dessin de Scharoun daté de 1919 expose parfaitement son idée d'un théâtre fusionnel. Le dessin, nerveux et vivement coloré, visait à produire la sensation de « la masse du peuple qui se consume, dans l'attente de l'élévation jusqu'à son apogée<sup>71</sup> ». Le même geste graphique esquissait les objets et les hommes, la surface entière étant couverte de touches animées d'un élan ascendant et concentrique, comme aimantées par les flammes, au cœur du dessin. Ce traitement indistinct de « la masse du peuple se consumant » et du feu sur la scène évoque irrésistiblement ce qu'écrivait Elias Canetti à propos du feu en tant que symbole archétypal de la masse: « Le feu se propage; il se communique et est insatiable. [...] Avant qu'il ne se déclare, l'arbre se dressait près de l'arbre, la maison près de la maison, chacun à part, bien séparé de l'autre. Mais ce qui était distinct, le feu le réunit en un rien de temps. Les objets isolés et divers vont tous se perdre dans les mêmes flammes. Ils deviennent si bien identiques qu'ils disparaissent: maisons, êtres vivants, tout est saisi par le feu<sup>72</sup>. »

Tous ces projets de théâtre fusionnel usaient de cette contagion dévorante du réel par le fictif pour d'abord engendrer, puis consolider la communauté des hommes. Ces mêmes architectes exprimaient aussi la négation du réel par un principe de dissolution et d'« infinitisation » de l'espace: telle était la deuxième fonction de la lumière. « L'édifice, écrivait Taut, ne doit montrer aucun de ses murs; ils doivent se dissoudre dans la couleur et dans la forme au point que l'homme, à l'intérieur, ne se sente pas comme un point solitaire<sup>73</sup>. » Aucun mur ne devait être

70 Hans Scharoun, « Gedanken zum Theaterraum », *Ruf zum Bauen*, Berlin, E. Wasmuth Verlag, 1920, s.p.

71 *Ibid.*

72 Elias Canetti, *Masse et puissance*, trad. R. Rovini, Paris, Gallimard, 1986, pp. 78-79.

73 B. Taut, « Zum neuen Theaterbau », art. cité.

perçu parce que rien ne devait suspendre l'hypnose collective, rien ne devait rappeler qu'il ne s'agissait là que d'une fiction, rendue possible par l'espace clos et le temps extraordinaire du théâtre. Cette union de l'art et de la vie que désirait Scharoun s'effectuait de fait comme la substitution de l'art à la réalité : la dissolution par la lumière des frontières séparant l'intérieur de l'extérieur signifiait la négation de toute extériorité à l'art.

La même étreinte spatiale, supposée réaliser l'éthique de la fusion par l'action enveloppante et dissolvante de la lumière, pouvait aussi être mise en œuvre par une forme architecturale clôturante. Parfois franchement organiques, le plus souvent franchement inorganiques, empruntant leurs formes à la nature fossile, les édifices de théâtre de Hans Poelzig, réalisés ou non, répondaient à cette logique de la clôture. Il s'agissait d'architectures massives, dont la structure était camouflée tantôt par la continuité entre plafond et surfaces murales, tantôt par une ornementation dynamique ininterrompue semblant prolonger naturellement l'édifice<sup>74</sup>. Tous ces projets relevaient d'une vision que les théories de la « visibilité pure » qualifiaient alors d'« optique » ou de « picturale » : composition ouverte, accentuation de la profondeur, fusion des corps, estompage des contours. Cette logique fut radicalisée par les apôtres d'une architecture cristalline, dont la composante la plus énergique serait la lumière : tout devenait ici espace, profondeur, lumière, couleur éthérée. À l'architecture clôturante de Poelzig, ils répondaient ainsi par la dissolution optique de la construction architecturale elle-même.

### Le Constructeur du Monde

C'est essentiellement dans *Der Weltbaumeister* [Le Constructeur du Monde] (1920), « pièce de théâtre architecturale pour musique symphonique », que Taut a développé ses idées sur le théâtre. Ce livre se composait de vingt-huit dessins en noir et blanc, accompagnés de descriptions

74 Le texte-clé de la problématique de Poelzig sur le théâtre est le « Festspielhaus in Salzburg » [1921], dans J. Posener (éd.), *Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1970, pp. 142-151.

et d'un épilogue de trois pages. Taut en donnait ainsi l'argument : « Le sujet qui mène l'action est le principe impersonnel, qui crée et dissout derrière les choses, le Constructeur du Monde qui agit dans le Cosmos<sup>75</sup>. » Des architectures de lumière colorée s'auto-engendraient, poussant lentement du sol, croissaient, s'auto-déployaient et se dissolvaient, pour refluer dans le tout cosmique et devenir des composantes de nouvelles architectures. Ainsi, une cathédrale « croît, se gondole. Des formes venant de l'espace se rassemblent librement... – ça croît encore et encore... des formes poussent de façon vive, jusqu'à ce que... – ça s'élève sur le sol. Au pied d'une construction avec portail. Le portail s'ouvre, le bâtiment entier s'ouvre et... – ça se brise – mais dans la pièce, les formes se dissolvent<sup>76</sup>. » La seule matière qui pouvait se soumettre au processus immatériel et dynamique de l'auto, c'était donc la lumière. Mais Taut ne précisait pas les modalités de la réalisation technique du *Weltbaumeister* : l'ayant initialement conçu comme une pièce de théâtre, il évoqua plus tard seulement sa possible production cinématographique.

Le *Weltbaumeister* représente l'apothéose de l'architecture comme puissance formatrice universelle. L'autoproduction de la forme architecturale et son auto-dissolution y sont les deux faces d'une même médaille, montrant l'identification absolue de l'architecture à la puissance formatrice naturelle. À l'instar de la plupart des artistes de son époque, Taut avait formé son *Weltbild* à partir de théories mystiques, et surtout de la théologie négative de Maître Eckhart. Il en retenait notamment que Dieu ne se révèle jamais à l'homme comme un être figuré : « Dieu n'a absolument besoin d'aucune image, pas plus qu'il n'en a une telle en lui : il agit dans l'âme sans aucun moyen, image ou figure<sup>77</sup>. » De même que les premières abstractions du siècle avaient trouvé un support idéologique dans la nature « amorphe » du monde

75 B. Taut, « Über Bühne und Musik. Nachwort zum Architekturschauspiel », *Der Weltbaumeister*, Hagen, Folkwang Verlag, 1920, s.p.

76 *Ibid.*, 2<sup>e</sup> – 8<sup>e</sup> fig.

77 Maître Eckhart, « De la naissance éternelle », dans *Œuvres de Maître Eckhart. Sermons – Traités*, trad. P. Petit, Paris, Gallimard, 1987, p.38.

spirituel, Taut tirait de l'infigurabilité de Dieu certaines conclusions décisives pour l'architecture. Le caractère non mimétique de cet art était l'un des arguments expressionnistes en faveur de son identification à la mise en forme naturelle. L'argument n'était pas neuf, mais il prenait toujours plus d'importance en ce temps où peintres et sculpteurs tentaient de justifier l'autonomie de leurs médiums. En 1914, Taut s'était réjoui de l'abstraction picturale et sculpturale, qu'il qualifiait de « cubiste » ; quant à l'architecture, il la déclarait « par essence une chose cubiste<sup>78</sup> ». Mais l'infigurabilité de Dieu ne lui permettait pas seulement d'identifier l'architecture à une nature œuvrant abstraitement ; la lecture de Maître Eckhart le conduisait aussi à penser l'autodissolution de la forme architecturale : « “Dieu est tout”. Cela veut dire : “en lui” il n’y a rien ! Et quand Denys dit : “Dieu est néant”, ceci signifie : il n’y a pas en lui de choses quelconques. C’est pourquoi l’esprit doit s’avancer au-delà des choses et de la réalité, au-delà des apparences et de toute forme, même au-delà de l’essence de sa particularité<sup>79</sup>. » Dieu s’actualisant dans l’âme en tant que Rien parce qu’il est Tout, l’architecture ne saurait, elle non plus, s’épuiser dans une figure particulière, fût-elle abstraite. Dans ce sens, c’est l’autodissolution de l’architecture – sa rétraction constante dans un Rien incontenable – qui énonce sa nature prolifique, son don d’engendrer le tout. L’architecture s’autodissout, car elle ne saurait être contenue dans rien qui soit quelque chose ; l’architecture est nature, car elle est toujours en excès sur ses œuvres, toujours supérieure à ses propres créations, chacune de ses productions étant une chose limitée et limitative à l’instant même où elle est créée. Dès lors, la dissolution de la construction de l’édifice théâtral par la lumière devient aussi l’abolition relative – parce que seulement optique – de la finitude de l’objet architectural.

Mais le *Weltbaumeister* se voulait aussi une œuvre synesthésique : « La couleur résonne, les formes résonnent – couleurs et formes en tant qu’éléments de l’univers, purs et intacts, portent le son<sup>80</sup>. » Libres de

78 B. Taut, « Eine Notwendigkeit », *Der Sturm*, vol. 4, n°s 196-197, 1914, p. 175.

79 Maître Eckhart, « De la vision de Dieu et de la béatitude », dans *Œuvres de Maître Eckhart*, op. cit., p. 157.

80 B. Taut, « Über Bühne und Musik », art. cité.

toute forme naturelle concrète, les composants artistiques, « éléments de l'univers, purs et intacts », sont d'une essence spirituelle identique s'actualisant continûment : « Des formes audibles, visibles et tangibles, se lient librement et simplement dans la sphère de l'élément cosmique, entrent dans une alliance sans limites, externes ou internes, une fusion de l'espèce la plus intime... Image fidèle des éléments dans le monde réel, terre, air, eau, feu, soleil, étoiles<sup>81</sup>. » Si tous les éléments se « lient librement et simplement », c'est parce que leur articulation leur est donnée par l'intelligence intégratrice de l'univers : l'architecture.

Dans son *Weltbild*, Taut avait distingué entre la « sphère humaine », où l'action habituelle des sens crée l'illusion de l'indivisibilité de l'individu, et la sphère transcendantale, l'au-delà, où tous les esprits du monde forment une communauté architecturale. Il se déclarait ignorant des modes de perception dans l'au-delà, que l'homme ne connaîtrait entièrement qu'après sa mort : « Là où il est possible que nos sens, soit cessent de fonctionner totalement ou partiellement, soit se multiplient et se transforment complètement, on est dans un autre monde que celui-ci<sup>82</sup>. » Il savait pourtant qu'un premier accès à cet autre monde était possible par l'imagination productive : « Mais pour l'homme, qui est en tant qu'homme nécessairement doté de qualités humaines, il n'y a pas d'autre attitude convenable que d'affirmer sa fantaisie<sup>83</sup>. » Car si l'homme est voué sur terre à la séparation du fait de « la réduction à ses cinq sens, ce qui est vraiment une réduction<sup>84</sup> », l'amplification qualitative des sens par la Phantasie pourrait être cette porte lui ouvrant un tant soit peu l'unité de l'au-delà : « J'écoute, je vois, je sens, je goûte, je hume le parfum de la mer, et aussi celui des gentianes et des névés. L'esprit de la mer et l'esprit des montagnes, et tous les autres esprits me pénètrent par tous les sens également. [...] La totalité de mes cinq sens, dont s'habille l'esprit humain chéri, est la porte par laquelle s'introduit dans notre monde le nouvel homme<sup>85</sup>. » Cette association des sens

81 *Ibid.*

82 *Id.*, « Mein Weltbild », art. cité, p. 177.

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*, p. 180.



comme mode de perception propre au monde de l'esprit, Taut a pu la trouver, comme d'autres artistes de son temps, dans une abondante littérature spiritualiste traitant de l'union, dans l'« éther » éloigné de la matière, des sons et des formes colorées<sup>86</sup>. Mais sa source directe provient très certainement du *Petit Livre de la vie après la mort* (1836) du physicien Gustav Theodor Fechner, pour lequel Taut ne cachait pas son admiration : « Alors, nous atteindrons et percevrons le sens intime de tout ce que nos facultés actuelles ne nous permettaient, pour ainsi dire, d'approcher qu'à distance et de l'extérieur. L'esprit ne se contentera pas de frôler montagnes et graminées. La mélancolie qui l'envahit malgré les délices du printemps et qui le torture parce que tout cela lui demeure extérieur disparaîtra, et l'esprit pénétrera montagnes et graminées, sentira la force des unes et le goût de croître des autres<sup>87</sup>. »

Mais ce véritable panthéisme synesthésique – panthéisme et synesthésie allant généralement de pair – que Fechner présentait comme l'expérience propre à la vie de l'esprit après la dissolution du corps, Taut le limitait à une « expérience du seuil ». Car, s'il ne se prononçait pas sur la nature des sens dans l'au-delà, c'était en raison de sa fidélité à Maître Eckhart, qui, avec l'infigurabilité de Dieu, avait aussi formulé la suspension totale des sens lors de la naissance de Dieu dans l'âme humaine. Avec le *Weltbaumeister*, Taut voulait médiatiser pour autrui l'expérience que lui, en tant qu'artiste, avait pu faire sans médiateur : un premier accès à la communauté cosmique. C'est pour et dans cette « expérience du seuil » que fut convoquée l'association des cinq sens. Elle devait donner l'avant-goût de la communauté cosmique dans l'au-delà : « Le monde !... un royaume qui embrasse tout, qui abolit tous les sentiments et les pensées isolées et isolantes, divisées et divisantes<sup>88</sup>. »

Le *Weltbaumeister* ne coordonnait pas systématiquement les composants artistiques comme le faisaient, par exemple, les œuvres scéniques

86 Cf. *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, cat. d'exp., Los Angeles County Museum of Art, 1986 ; Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of the Abstract Painting*, Åbo, Acta Academie Åboensis, série A, XXXVIII, 1970.

87 Gustav Theodor Fechner, *Le Petit Livre de la vie après la mort* [1836], trad. M. Ouerd et A. Yaiche, Montpellier, Éditions de l'Éclat, 1987, p. 28.

88 B. Taut, « Über Bühne und Musik », art. cité.

de Kandinsky. Mais la pièce n'en obéissait pas moins à un principe de redoublement et de consonance. La musique, quand elle était indiquée, devait amplifier l'impression visuelle : celle de l'église gothique par des sons de cloches, du clair par une note aiguë, des images stellaires par des mélodies lointaines et éthérées. Une fois seulement, Taut a tenu compte du caractère sensible des composants artistiques, évoquant alors l'association libre des « formes audibles, visibles et tangibles ». Comme pour prévenir la critique couramment formulée du caractère arbitraire et subjectif de la synesthésie, il affirmait souvent l'objectivité incontestable, parce que libre, de ses associations, mais sans jamais se confronter à la question de l'identité spécifique des termes associés<sup>89</sup>. Il songeait en tout cas à une musique précise pour son *Weltbaumeister*. Dans une lettre à K. E. Osthaus, l'éditeur du livre, il écrivait qu'il désirait la collaboration de H. E. Pfitzner pour la musique symphonique de la pièce<sup>90</sup>.

Mais le *Weltbaumeister* était aussi une réponse à Wagner : « Ici sera possible l'union sans faille et absolue du son et de l'image, ce qui n'a pas encore eu lieu dans l'opéra ni le drame musical<sup>91</sup> », précisait le prospectus présentant le livre au public. Sa critique de Wagner, Taut la menait au nom du « psychologique », qu'il accusait de dominer le drame musical wagnérien, et du « cosmique », qu'il revendiquait comme contenu idéal de sa pièce. Accusant Wagner d'avoir mis les images et les sons au service de l'expression des « particularités humaines », réfractaires à l'intégration au grand tout, il écrivait : « Dans la *Walkyrie*, le printemps fait éclater la porte dans l'image et le son – mais Siegfried, l'épée, l'amour ? Plus d'exaltation de l'âme ! Très vite, le sublime cosmique disparaît sous la voix d'un animal singulier de l'espèce humaine<sup>92</sup>. »

89 Victor Segalen aborde les différentes opinions sur la subjectivité de la synesthésie dans son texte *Les Synesthésies et l'école symboliste* [1902], Fontfroide, Fata Morgana, 1981.

90 Lettre du 2 août 1919, reprise dans *Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus*, Hagen, Karl Ernst Osthaus-Museum, 1994, pp. 88-89. L'auteur de la légende musicale Palestrina, œuvre d'un médiévisme romantique qui a dû attirer Taut, a attaqué les avant-gardes musicales à plusieurs reprises.

91 Texte repris dans *Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie*, op. cit., p. 204.

92 B. Taut, « Über Bühne und Musik », art. cité.

Pour Taut, le psychologisme de l'œuvre d'art totale wagnérienne ne relevait pas de la fable poétique, mais bien plutôt de la domination de la musique : c'était donc dans l'agôn entre musique et architecture pour la domination dans la synthèse des arts que résidait sa véritable critique de Wagner. Parlant des sentiments trop humains de la Tétralogie, Taut précisait : « Qu'il ne les dise pas, mais les chante "de manière non réaliste", cela ne jette pas un pont sur l'abîme, mais efface les éléments cristallins purs de la totalité artistique. Dès que le musical, dans le théâtre antique, commença à se retirer, les cothurnes et les masques donnèrent une rigidité à l'homme, lui enlevant le "naturel" de l'apparence et de l'expression<sup>93</sup>. » Retenant sans doute de *La Naissance de la tragédie* le « retrait » progressif de la musique du drame antique, Taut lui a attribué, contrairement à Nietzsche, un effet salvateur : ce serait grâce à cela que l'élément plastique aurait « enlevé » aux acteurs leur « naturel<sup>94</sup> ». Entre les deux pôles du « sublime cosmique » (qu'il pensait atteindre par l'association architecturale des éléments artistiques « purs et intacts ») et du psychologisme du drame musical, il introduisait maintenant le principe de stylisation et de dépersonnalisation de la tragédie antique et du théâtre de marionnettes : « Et dans le théâtre de marionnettes, il [l'homme] est devenu tout simplement une chose mobile, ajustée avec précision au processus entier. Et là où la musique entre en ligne de compte, on ne ressent l'unité que quand elle le fait sautiller et gigoter comme s'il était relié à des fils invisibles<sup>95</sup>. » Parce que la tragédie et le théâtre de marionnettes parvenaient, par leur stylisation plastique, à empêcher la musique de rompre l'unité artistique, Taut était prêt à leur accorder une place proche de son *Weltbaumeister*, dont l'unité parfaite devait provenir de l'articulation de tous ses composants par l'architecture.

93 *Ibid.*

94 Cf. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Gallimard, 1997, chap. 8, pp. 56-63.

95 B. Taut, « Über Bühne und Musik », art. cité.

### Médiateur, l'art n'est pas l'absolu

Taut formulait ainsi la visée de son *Weltbaumeister* : « Projection de notre être humain dans le tout, avec le vœu de nous y perdre. [...] L'art veut être une image de la mort, tracer les limites où se défait l'intérêt pour ce qui est terrestre devant la vision de ce qui s'ouvre au-delà du seuil de la mort. L'art est communication des sentiments, et c'est sur cela que reposent ses limites. Il ne tolère aucune abstraction qui ne repose pas sur les moyens que lui fournit sa nature. Une abstraction trop poussée franchit les limites de l'art, au risque de devenir un produit de l'intellect et non plus de la *Phantasie*. C'est pourquoi cette pièce emploie tous les éléments, fût-ce jusqu'à l'illusion, dans la mesure où ils servent la pensée dramatique<sup>96</sup>. »

L'architecture seule aurait donné « une abstraction trop poussée », que Taut pensait inopérante dans un contexte où l'art devait envelopper les hommes afin de leur suggérer une sympathie pour la seule communauté absolue : la communauté *post mortem*. Mobilisant tous les éléments artistiques sur la scène de son théâtre, il trouvait dans les couleurs et les sons ce supplément d'illusion qui manquait à l'architecture pour rendre attrayante la communauté cosmique. Sons et formes colorées auraient afflué de l'au-delà (de la profondeur de la scène), pour baigner le vivant et lui suggérer une « sympathie pour la mort<sup>97</sup> », soit la négation totale de la réalité. Ici encore, Taut faisait écho à Fechner, qui avait décrit comment l'esprit, libéré du corps, « pourra engendrer sa pensée à l'intérieur des autres esprits sans plus s'évertuer à l'exprimer par le geste et la parole ; la procréation de ses pensées le réjouira toujours autant, mais se fera désormais par l'entrelacement immédiat des esprits, car, au lieu d'être séparés par le corps, ils seront réunis grâce à lui<sup>98</sup> ». Cet état de communion absolue, où l'esprit s'éprouve à travers les autres esprits, signifiait l'abolition de toute médiation. Là se

96 *Ibid.*

97 Pour Thomas Mann, la « sympathie pour la mort » était « propre » à la pensée allemande, du romantisme jusqu'à lui-même, en passant par Wagner. Il analysa ce thème dans la musique de Pfitzner (T. Mann, *Considérations d'un apolitique*, trad. L. Servicen et J. Naujac, Paris, Grasset, 1975, pp.340-358).

98 G. T. Fechner, *Le Petit Livre de la vie après la mort*, *op. cit.*

situait l'antagonisme entre l'art, conçu comme l'unique médiateur, et la mort : « Malgré tout, expliquait Taut, toute forme reste trop humaine, et il n'y a – malheureusement – pas de perte de soi absolue<sup>99</sup>. » En d'autres termes, tant que l'art était en charge d'incarner la communauté cosmique, il demeurait incapable de la réaliser.

En 1864, Wagner avait reformulé l'idée d'un salut advenant au sein du sensible. Oubliant l'idéal grec de la force et de la beauté, il se donnait alors pour tâche de démasquer le « mirage » qu'est la vie par le « mirage libérateur des hommes » : l'art, « l'aimable rédempteur qui, il est vrai, ne conduit pas réellement ni absolument hors de la vie, mais en revanche au sein même de la vie, élève au-dessus d'elle et nous la fait apparaître comme un jeu, [...] un effet de mirage. [...] Le néant du monde est avoué ici ouvertement, ingénument, comme avec un sourire ; car, en voulant nous illusionner de plein gré, nous en sommes venus à reconnaître sans aucune illusion la réalité du monde<sup>100</sup>. » Wagner conférait à l'art une fonction homéopathique : si le caractère illusoire de l'art ne lui permettait pas de conduire réellement hors de la vie, il lui permettait, en revanche, de mimer parfaitement la vie comme illusion, ou comme néant. Taut, qui pensait lui aussi que l'art devait « défaire l'intérêt pour ce qui est terrestre », choisissait très classiquement de matérialiser l'idéal par l'œuvre d'art : la beauté idéale de l'art comme « image de la mort » devait alors conduire au mépris de la laideur d'ici-bas.

### Sacré et profane

Les utopies expressionnistes obéissaient d'abord à la distinction entre le sacré et le profane. Peu de notions obligent pour leur définition à passer par leur contraire, mais la puissance du sacré n'est saisissable que par ce que Émile Durkheim, et Georges Bataille après lui, définissaient comme son « hétérogénéité absolue<sup>101</sup> » avec le profane. C'est pour restaurer cette hétérogénéité que l'expressionnisme a critiqué le

99 B. Taut, « Über Bühne und Musik », art. cité.

100 R. Wagner, « De l'État et de la Religion », art. cité, pp.96-97.

101 Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1960, pp.51 et sqq.

Werkbund, qui voulait une culture organique dont le noyau serait la maison formée par la synthèse de l'art et de l'industrie [*Wohnkultur*]. Les utopies ont programmé le retrait de l'art hors du profane (lieux de résidence et de travail) et sa concentration dans des espaces définis comme autres, soit par leur position au centre et au sommet de nouvelles configurations urbaines, soit par leur isolement littéral – une littéralité qui radicalisait la distance virtuelle, auratique, entre le sacré et le profane<sup>102</sup>.

Par leur altérité tout à la fois topographique et visuelle, ces espaces sacrés, destinés à accueillir la communauté, ne restauraient pas la valeur culturelle de l'art, mais transformaient bien plutôt l'art en objet de culte. La communauté devait se réunir régulièrement dans le Théâtre, la Maison du Peuple, le Temple de l'Art ou dans le Temple religieux pour y puiser, selon Scharoun, sa « pulsion formatrice<sup>103</sup> ». L'œuvre d'art totale, dans toutes ces manifestations, devenait ainsi à la fois espace consacré et substance sacrée. La communauté aurait trouvé dans la constitution synthétique de cette œuvre sa propre image originale, c'est-à-dire son unité. Taut écrivait ainsi à propos des deux Maisons du Peuple de sa *Stadtkrone*: « Une mise en forme architectonique qui l'a emporté sur l'intime du foyer, qui repose entièrement sur la grande communauté, se lie à une ornementation sculpturale et picturale qui, de la même façon, sort du placard du quotidien, du "naturel" et, libre, poursuit la plus rigoureuse des liaisons spirituelles<sup>104</sup>. » Dans cette liaison formelle, la communauté aurait trouvé sa transparence ontologique, qui s'opposait si fortement pour Taut à l'opacité du privé et de l'intime. Parce que la *Stadtkrone* se présentait comme un produit de la

102 Définition de l'aura par Benjamin: « « Le lointain par essence est l'inapprochable. De fait l'image qui sert au culte a pour qualité principale d'être inapprochable. Conformément à sa nature, elle reste un "lointain, si proche qu'elle puisse être". S'il est possible d'approcher sa matérialité, c'est sans rompre ce lointain où elle reste après être apparue » (« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Sur l'art et la photographie*, trad. C. Jouanlanne et M. B. de Launay, Paris, Éditions Carré, 1997, chap. IV, pp.28-29, note 7).

103 Hans Scharoun, « Gedanken zum Wettbewerb zur Erlangung von Plänen für die Bebauung der Wiese in Gelsenkirchen » [1920], *Hans Scharoun, Bauten, Entwürfe, Texte*, Berlin, Akademie der Künste, 1974, p. 27.

104 B. Taut, « Die Stadtkrone », art. cité, p. 67.

révolution de l'art, l'œuvre d'art totale y assumait une fonction d'identification, servant dorénavant à maintenir et à renouveler la vie formée à son image<sup>105</sup>.

### L'art (s') incarne mieux lorsqu'il médiatise moins

Taut avait réservé le sommet de sa *Stadtkrone* au temple religieux, le *Kristallhaus* [Maison de cristal], qu'il décrivait en ces termes : « La lumière, venant de l'infini, s'arrête à la pointe la plus haute de la ville, se brise et brille sur les plaques, les arêtes, les surfaces et les voûtes colorées du *Kristallhaus*. Celui-ci doit devenir porteur du sentiment cosmique, d'une religiosité qui peut seulement se taire avec respect. Cependant, il ne s'élève pas solitaire, mais il est porté par des édifices qui servent les élans les plus nobles du peuple et qui, en plus, sont séparés des fonctions profanes par des cours surbaissées<sup>106</sup>. »

Au sein même du sacré, Taut distinguait entre le « noble » et le « religieux » : constamment soucieux de la pureté, il voulait démêler autant que possible le social du religieux, le terrestre du céleste et la communauté de la vie de celle de la mort. Si les autres édifices de la *Stadtkrone* avaient surtout la noble fonction de garantir à la communauté sa cohésion terrestre, le temple religieux devait la transporter vers sa forme idéale, cosmique. C'était dans le temple que la communauté devait s'approcher au plus près de son incarnation ultime, car le rôle médiateur de l'art y devenait quasi imperceptible : « L'architecture renouvellera ici sa belle alliance avec la sculpture et la peinture. Tout sera une œuvre, dans laquelle les contributions de l'architecte dans la conception du tout, du peintre dans les peintures de verre [...], et du sculpteur seront inséparables du tout et liées de telle manière avec lui que tout sera forcé d'être une partie seulement du grand art de bâtir, une parcelle de la pulsion de la mise en forme supérieure. [...] Tout le monde des formes, libéré de l'anathème du réalisme<sup>107</sup>. »

105 Le sacré et le profane « sont tous deux nécessaires au développement de la vie : l'un comme le milieu où elle se déploie, l'autre comme la source *inépuisable* qui la crée, la maintient, la renouvelle » (Roger Caillois, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1950, p. 26).

106 B. Taut, « Die Stadtkrone », art. cité, p. 69.

107 *Ibid.*

La synthèse des arts se révèle donc ici comme leur architectonisation : « Tout sera forcé d'être une partie seulement du grand art de bâtir. » C'est parce qu'elles auraient adopté une formulation architecturale, décrétée « naturelle », que la peinture et la sculpture se seraient libérées, enfin, de l'« anathème du réalisme ». Une architecture ininterrompue traverserait tous les supports – architectural, pictural et sculptural. Cette architecture ininterrompue aurait rendu illisibles les contours physiques de la peinture de vitrail et de la sculpture, pour créer un milieu du même qui aurait refusé tout interstice, espacement ou extériorité<sup>108</sup>. Les matérialités de la peinture et de la sculpture y auraient subsisté toutefois, mais en qualité de simples chaînons. Cependant, autant cette survivance de la matérialité des deux arts démontre, par la perte de leurs contours, leur absorption par le même, autant elle fonctionne comme un écho de la délimitation antérieure. La matérialité des deux arts est la dernière trace de leur existence autonome : témoignant d'un autre qui est transformé en même, elle maintient encore cet autre dans son altération. L'œuvre d'art totale constitue l'équivalent exact de la communauté vivante : le privé existe encore, mais il ne peut tirer valeur que du commun. Cette logique selon laquelle toute individualité est support d'une idée unificatrice s'est étendue à l'œuvre d'art totale elle-même. Celle-ci aurait médiatisé un « jeu d'ombre et de lumière<sup>109</sup> » qui aurait constitué une « construction » immatérielle, plus proche de l'idéal que le *Weltbaumeister*, parce que faite de la vraie lumière céleste. Ici, c'est la seule forme architecturale qui aurait subsisté après la consommation de ses supports matériels ; même la matérialité de la peinture et de la sculpture, réduite à la qualité de chaînon, y serait effacée. La construction par la lumière, qui rend l'œuvre d'art totale réminiscence lointaine, est la présentation substantielle de la communauté cosmique. Au sein du *Kristallhaus* se déroulerait donc une construction quasi immaculée, par laquelle l'art perdrait de sa matérialité, composante si ambiguë de sa double nature qui lui donnait d'une

108 Cf. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

109 B. Taut, « Die Stadtkrone », art. cité.



main son pouvoir sur la terre et lui enlevait de l'autre son pouvoir d'être le ciel. En se libérant un peu plus de sa matière, de son illusion constitutive, l'art deviendrait moins « médiateur » et donc plus absolu, tandis que, de manière analogue, se rétrécirait l'écart entre la communauté vivante et la communauté post mortem. Voici pourquoi Taut donnait au *Kristallhaus* la place la plus haute dans sa *Stadtkrone*.

Pur, vide, mort étaient les mots que Taut employait pour qualifier ses temples : « L'ultime est toujours silencieux et vide. Maître Eckhart a dit : "Je ne prierai jamais Dieu de se donner à moi, je le prierai de me rendre vide et pur. Car, si je suis vide et pur, Dieu devra se donner à moi dans sa nature propre et il s'enfermera en moi"<sup>110</sup>. » Taut avait conçu la consommation progressive de la matérialité de l'art comme évacuation ou comme *Entbildung* : défiguration. Ce terme était employé par Maître Eckhart pour décrire l'émancipation de l'homme de l'opération de ses sens, lesquels médiatisent le monde sous la forme des images et des figures. Dieu pourrait s'actualiser alors, « dans la partie la plus pure que l'âme peut présenter, dans sa partie la plus noble, bref : dans l'essence de l'âme. Là est le profond silence, car là n'a jamais pénétré aucune créature ni quelque image que ce soit<sup>111</sup>. » L'œuvre d'art totale elle-même est le produit d'une *Entbildung*. La peinture et la sculpture quittent les figures – échappant à « l'anathème du réalisme » – lorsqu'elles adoptent le langage architectural et s'intègrent à l'édifice : c'est la première étape de leur *Entbildung*. Cette *Entbildung* des arts correspond à celle des hommes : la fin de leur individualisme et leur subordination à la communauté, « ce tout organique qui est supérieur et extérieur au statut de ses parties<sup>112</sup> ». Il s'ensuit la consommation de la matérialité des arts par la lumière, qui pousse leur *Entbildung* plus loin. Mais la problématique de Taut ne peut être saisie dans toute sa tension sans considérer l'*Entbildung* totale de la peinture et de la sculpture, c'est-à-dire leur suppression matérielle.

110 *Ibid.*

111 Maître Eckhart, « De la naissance éternelle », art. cité., pp. 37-38.

112 J. Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, op. cit., p. 237.

### L'œuvre d'art rarement totale

Plusieurs raisons ont conduit Taut à imaginer la construction de temples isolés dans la nature. D'abord son rejet de la métropole, conséquence du détachement de l'esprit humain d'avec l'unité cosmique. Ce que Simmel désignait comme *Vergeistigung* [spiritualisation] de la métropole, les expressionnistes le voyaient comme esprit analytique et matérialiste, dont l'effet ultime aurait été la guerre<sup>113</sup>. « De tels édifices s'élèvent dans la solitude la plus complète. Distance de l'homme à l'homme et distance des choses au tout; ce qui appartient à tous est aussi loin de tous qu'il en est proche<sup>114</sup>. » En écrivant ceci, Taut opposait à la massivité étouffante de la métropole la porosité de la vie enracinée dans la terre, et à la proximité tactile de la vie en masse, la proximité spirituelle des hommes et de leurs créations en tant que créations du grand tout. Mais ce rejet était aussi celui de la standardisation de l'architecture, de son assimilation à une marchandise, à quoi la réduisait l'esprit rationnel de la métropole. Taut parlait de ses architectures isolées comme de « fleurs rares et précieuses », c'est-à-dire uniques. Et ces « fleurs » devenaient par là même l'architecture inachevée de la terre. Enfin et surtout, ces temples isolés auraient permis la radicalisation du sacré dans le sens d'une *Entbildung*: la solitude des édifices et leur silence ambiant auraient exprimé leur détachement à l'égard de la nature immédiate, du terrestre.

Dans son *Alpine Architektur* [Architecture alpine] (1919), Taut avait dessiné et commenté un autre *Kristallhaus*: « Nous ne devons pas parler dans les temples, mais nous pouvons toujours y entrer – même pendant la nuit [...]. Ils n'impressionnent que par leur architecture sublime et leur grand silence qui, de temps en temps seulement, sera rompu par une subtile musique d'orchestre et d'orgue. On y voit parfois quelques peintures et sculptures magnifiques, mais on montrera de moins en moins ce qu'il faut rendre visible, car, trop souvent, montrer le particulier et le spécifique ne s'accorde pas aux sentiments grandioses de

113 Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *Philosophie de la modernité*, trad. J.-L. Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1989, pp. 233-252.

114 B. Taut, *Die Auflösung der Städte*, op. cit., p. 15. *Id.*, « Haus des Himmels », *Frühlicht*, 1920, pp. 33-35.

la vénération de l'univers<sup>115</sup>. » Si la peinture et la sculpture devaient se retirer le plus souvent du temps, c'était parce que, entretenant des liens naturels avec le « particulier » et le « spécifique » (les *figures*), elles ne pouvaient s'approprier totalement la force formatrice divine. Seule l'architecture pouvait le faire. Pour les deux autres arts, l'adoption du langage architectural fut un premier remède à leur déféctuosité native : c'est en adoptant, autant qu'il leur était possible, l'abstraction architecturale, qu'elles ont pu s'intégrer à l'édifice. En ce sens, l'œuvre d'art totale fut comme le remède aux deux arts qui, même disciplinés par l'architecture, ne pouvaient exister de façon autonome. Mais, simultanément, l'omnipotence de l'architecture et la déféctuosité des autres arts sapaient constamment l'œuvre d'art totale. À quoi bon la présence de deux arts qui étaient par définition en défaut ? À quoi bon cette présence limitative quand l'architecture *est le Rien* – le presque *Rien* du temple vide, le *Rien* absolu en tant que force engendrant la totalité même ?

Telle fut la nature soustractive de la conception de Taut. L'œuvre d'art totale accomplissait la soustraction indirecte de la peinture et de la sculpture, produisant le *milieu du même*, et le temple vide littérialisait cette soustraction en supprimant les deux arts. Dans l'œuvre d'art totale, comme dans le temple, la construction immatérielle de la lumière était le reste, épuré, de cette soustraction de la matière. Enfin, l'autodissolution de l'architecture constituait le point culminant du processus de soustraction : elle était le *Rien* qui reste, le *reste* qui égalait le Tout.

On se souvient que, pour Taut, le silence, « de temps en temps seulement, sera rompu par une subtile musique d'orchestre et d'orgue ». Dans le temple vide, deux sortes d'association sensorielle seraient mises en œuvre : une association négative, issue de la théologie négative, qui lierait le rien visuel au rien auditif, et une association proprement synesthésique, dérivant du panthéisme romantique de Taut. Aux prémisses de la théologie négative s'ajustaient parfaitement les théories

115 *Id.*, *Alpine Architektur*, Hagen, Folkwang Verlag, 1919, p. 4.

des artistes, tels Marc ou Mondrian, qui rejetaient de manière tranchée les apparences naturelles. Il n'est pas surprenant que la synesthésie soit complètement absente de la problématique de Mondrian sur l'intégration des arts. Il n'en va pas de même avec Taut dont la volonté de réconcilier sa théologie de l'abstraction totale du sensible avec son panthéisme ardent a abouti au compromis du « de temps en temps ». Ainsi pouvait-il aussi écrire que les sons musicaux devaient se répandre à l'extérieur de ses édifices<sup>116</sup>. Il retrouvait ici la théorie romantique de la musicalité de la nature, comme lorsqu'il plaçait des « harpes éoliennes » sur les montagnes (*Alpine Architektur*). Cependant, le silence d'un côté, la perception lisse de la synesthésie de l'autre, s'opposaient aux stimulations agressives et chaotiques de la métropole : le rejet de la grande ville était la voie permettant de concilier la théologie négative et le panthéisme, ces deux réactions distinctes à la modernité.

### Surpuissance terrestre ou surpuissance céleste ?

« On voit parfois quelques peintures et sculptures magnifiques » : pourquoi la peinture et la sculpture n'étaient pas définitivement exclues du *Kristallhaus* ? Parce que, en accordant à l'art un double pouvoir d'incarnation, à la fois politique et religieux, Taut soumettait l'art à une tension insurmontable. L'œuvre d'art totale et l'architecture pure : voilà les deux formes d'art qui incarnaient respectivement la communauté terrestre-politique et la communauté cosmique. Lorsque l'art devait être religieusement *absolu*, c'était la soustraction qui était mise en œuvre, menant à l'autodissolution de la forme architecturale elle-même. Lorsque l'art devait affirmer son statut de matrice sociale, c'était l'œuvre d'art totale qui était sollicitée. Voilà pourquoi Taut ne supprimait pas définitivement les autres arts : leur visibilité était nécessaire en tant qu'ils étaient des membres intégrés, clôturés par le grand tout. Cette tension entre le religieux et le politique fut à la source du projet d'un autre temple solitaire, le *Haus des Himmels* [la Maison du Ciel] (1920)<sup>117</sup>. Taut avait placé au cœur de ce temple, vide et vierge, un

116 *Id.*, *Die Auflösung der Städte*, *op. cit.*, p. 18.

117 *Id.*, « Haus des Himmels », art. cité, pp. 33-35.

amphithéâtre: transformant les fidèles en spectateurs, il contaminait ainsi irrémédiablement le religieux pur par la médiation spectaculaire du divin. Mais si le divin perdait ainsi de son immédiateté absolue, les hommes, en revanche, pouvaient retrouver dans ce spectacle leur « image » terrestre-politique.

L'art ne peut prétendre à une surpuissance politique qu'à travers son support sensible qui en fait une matrice sociale. En revanche, la surpuissance religieuse de l'art s'oppose à sa nature sensible et médiatrice, qui lui interdit de coïncider avec l'absolu: voilà pourquoi la surpuissance religieuse de l'art se manifeste comme autodissolution. Tandis que Mondrian posait la fin de l'art comme horizon ultime de sa Religion, Marc avait écrit: « La réalisation doit se faire quelque part, dans un monde nouveau, dans une autre existence. Nous ne pouvons sur terre que donner le thème<sup>118</sup>. » Cette métareligion que fut la Religion de l'art, fabriquée afin de ressusciter la transcendance sous une forme sensible et, partant, socialement efficace, a hérité des apories constitutives du christianisme. Marcel Gauchet a montré comment l'ambiguïté fondamentale du dogme de l'Incarnation a conduit à la dissolution du christianisme: si l'Incarnation de Dieu dans le Christ a révélé sa nature inapprochable, « à ce point différent, éloigné, que sans le secours de la Révélation il fût resté ignoré des hommes », elle a donné aussi à la sphère terrestre « assez de dignité, si inférieure que doive rester sa réalité spéciale, pour que le Verbe s'y fasse chair<sup>119</sup> ». L'incarnation de l'art a œuvré exactement à l'envers: parce que l'art était avant tout sensible, il pouvait médiatiser tantôt le divin, tantôt l'idée d'une société future meilleure, tantôt les deux à la fois. Mais l'art pouvait-il être les deux à la fois? Sa composante terrestre rongait constamment sa composante céleste. Parce que Carl Einstein comprenait l'art comme matrice sociale, il critiquait l'élan suicidaire de la peinture de Marc qui, à force de vouloir fusionner avec le spirituel, perdait en consistance sensible et devenait socialement inopérante: « On cherche alors, comme l'écrivait

118 Franz Marc, « Préface à la deuxième édition de l'*Almanach du Blaue Reiter* », trad. dans F. Marc, *Écrits et correspondances*, M. Stavrinaki (éd.), trad. Th. de Kayser, Paris, Ensb-a, 2006, p. 222.

119 Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 97-98.

Marc, "éloignée de toute image du monde", "la pure expression" de l'âme et l'on croit à "la bénédiction de la mort, cette destruction de la forme afin que l'âme soit libérée". [...] Ce n'est pas un souvenir que l'on veut peindre, mais c'est le futur que l'on veut proposer, l'esquisse d'un monde nouveau<sup>120</sup>. » Et c'était parce qu'il n'avait pas choisi entre l'art comme « esquisse d'un monde nouveau » et l'art comme « image de la mort » que Taut était constamment écartelé entre le *parfois* l'un et le *parfois* l'autre.

Il ne faisait aucun doute pour Bruno Taut que le salut ultime se trouvait dans l'au-delà. La communauté vivante et l'art souffraient du même défaut. De même que l'art ne pouvait être absolu parce qu'il avait une matière, de même les hommes ne pouvaient former de communauté absolue parce qu'ils avaient un corps. Mais pour qu'advienne leur ultime salut, il fallait que les hommes s'en approprient la forme terrestre, et forment alors une communauté politique. Taut n'avait pas prévu d'amphithéâtre pour le *Grosse Stern* [La grande étoile]:

« Avant d'entrer, les fidèles reçoivent des vêtements colorés, selon le degré de leur religiosité. Ensuite ils se mettent en rang. Les couleurs lumineuses brillent vers le centre. [...] Dévotion chorale-dramatique. La musique est diffusée des galeries. L'orgue s'insère dans les murs et permet au tout de résonner à l'extérieur et à l'intérieur comme une cloche. Les couleurs du verre gagnent en intensité en montant vers le sommet. Illumination entre les doubles parois. Pour les aviateurs qui arrivent, la Maison brille dans la nuit comme une étoile. Drame dans lequel la masse forme une unité – plus de "spectateur", plus d'acteur. L'art pour l'art est dissous – tous sont imprégnés par l'art<sup>121</sup>. »

Disposés au temple en tant que « couleurs » associées aux tons musicaux, les hommes constituaient une œuvre d'art scénique totale s'automédiatisant. Là où il n'y avait « plus de spectateur, plus d'acteur », l'objet de la représentation était aussi le *sujet* qui la célèbre. La naissance

120 Carl Einstein, *L'Art du xx<sup>e</sup> siècle*, trad. L. Meffre et M. Staiber, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2011, pp. 329-330.

121 B. Taut, *Die Auflösung der Städte*, *op. cit.*, p. 18.

de l'idée de la communauté cosmique dans l'âme de la communauté terrestre se réalisait ainsi sans médiation, de cette manière directe, fatale et immédiate propre à toute naissance. Dans cette communauté humaine, l'art trouvait son ultime matière: «Tous sont imprégnés par l'art.» Contrairement à ce qu'affirmait Taut, il faudrait dire avec Walter Benjamin que cette esthétisation de la politique qui devait initier à la communauté *post mortem*, loin de dissoudre *l'art pour l'art*, était manifestement son «accomplissement<sup>122</sup>». Dans l'œuvre d'art totale, l'art ne retrouvait pas sa valeur de culte, il devenait lui-même culte.

122 W. Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, op. cit., p.68; cf. É. Michaud, *Un art de l'éternité*, op. cit., pp.323-324.

# Eine Tagesproduktion der Firma Opel



4PS Zweisitzer R.M.4000    4PS Dreisitzer R.M.4600    4PS Limousine R.M.5600    4PS Lieferwagen R.M.4200

Die Wagen werden geliefert mit:  
Fünffacher Ballonbereifung, elektr. Licht, elektr. Anlasser, elektr. Signal,  
Kilometerzähler und Geschwindigkeitsmesser.  
Brennstoffverbrauch ca. 5 Liter pro 100km

Adam Opel, Rüsselsheim, a.M. Fahrräder- und Motorwagenfabrik

« La production d'une journée à la firme Opel », 1925, affiche.



## Chapitre VI –

Dieu, l'art et le travail dans l'Allemagne des années vingt

(De l'*Alpine Architektur* aux Tiller Girls)

« Le désir révolutionnaire de réaliser le royaume de Dieu  
est le point élastique de la culture progressive  
et le commencement de l'histoire moderne.  
Ce qui est sans rapport avec le royaume de Dieu  
n'y joue qu'un rôle accessoire. »

FRIEDRICH SCHLEGEL, *Athenaeum*, Fragment 222, 1798<sup>1</sup>

Tandis qu'aux yeux des humanistes de la Renaissance l'alliance de l'art et du travail devenait illégitime, c'est par un singulier retournement de l'histoire que l'art, durant les deux derniers siècles, trouva souvent dans le travail son plus précieux allié. Ce que les temps modernes revendiquaient en propre et qui constituait leur énergie motrice, ce fut en effet leur conscience du caractère « réalisable » ou, comme le dit l'historien Reinhart Koselleck, du caractère « disponible » du Salut, par et dans l'Histoire humaine<sup>2</sup>. C'est cet impératif de *réalisation* du Salut qui, de manière générale, a permis à l'art et au travail, conçus tous deux comme des « forces formatrices » d'artefacts sensibles et tangibles, de constituer deux grandes religions de l'ère moderne. Certes, l'ambition de l'art, en tant qu'*organon autonome*, de réaliser le Salut ici-bas est toujours restée chimérique. Mais on sait qu'il en est allé tout autrement du travail, dont le xx<sup>e</sup> siècle n'a que trop bien attesté la puissance mobilisatrice.

1 Trad. Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy et A.-M. Lang, in *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 129.

2 Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. J. Hooek, M.-C. Hooek, Paris, Éd. de l'EHESS, 1990, en particulier: « Du caractère disponible de l'histoire », pp. 233-247 ; Karl Löwith, *Histoire et Salut. Les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire*, trad. M.-Ch. Challiot-Gillet, S. Hurstel, J.-F. Kervégan, Paris, Gallimard, 2002.

Anson Rabinbach a magistralement montré que, bien avant que Marx n'élève le travail au rang de l'activité proprement humaine, la science et l'industrie occidentales avaient réussi à prouver que l'univers entier, depuis la plus lointaine nébuleuse du cosmos jusqu'aux doigts du dernier ouvrier, n'était en dernière analyse qu'une invisible masse d'énergie attendant sa conversion, c'est-à-dire aussi sa matérialisation, en une énergie productive<sup>3</sup>. Cet idéal productiviste, largement diffusé, fut sans doute l'une des plus importantes raisons qui ont conduit l'art à se laisser aimer par le domaine si « fuyant », ingrat et prosaïque du travail. Depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, cette alliance fut souvent pensée dans les termes d'un loyal échange. Tandis que le travail laisserait l'art s'introduire réellement – et non plus symboliquement seulement – « dans le cours de la vie », l'art donnerait en retour au travail le seul *surplus* qui lui manquait : la part de liberté et d'accomplissement spirituels qui légitimerait sa prétention au Salut.

Les pages qui suivent sont l'observation de deux instantanés, saisis dans cette longue et complexe histoire des relations entre l'art et le travail. Tous deux se situent en Allemagne. Le premier tente de capter, aux alentours de la Révolution spartakiste de 1918, ce moment où artistes et architectes se voyaient plus « travailleurs » que les travailleurs et plus « socialistes » que les socialistes<sup>4</sup>. Le deuxième est saisi quelques années plus tard, autour de 1922, lorsque toute nostalgie de la Révolution se fut dissipée chez ces mêmes artistes. Ils ne prétendaient plus montrer au peuple allemand comment former une libre communauté fusionnelle par la négation de la réalité « divisée » de son temps, mais comment, tout au contraire, conclure un pacte avec cette réalité, dont la division même était devenue la condition du Salut. En tant qu'« esprit » tout à la fois de l'art et du travail, la division devenait par là même l'ultime corps de Dieu.

3 Anson Rabinbach, *Le Moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, trad. M. Luxembourg, Paris, La Fabrique, 2004.

4 Rappelons la constitution par des artistes de différents « Conseils » formés à l'exemple des conseils ouvriers ou Conseils des Travailleurs : le Conseil du Travail pour l'art, le Conseil des Travailleurs spirituels, etc.

## I Architecture alpine

« Les cathédrales des jours futurs, c'est la Terre entière !  
Il ne nous faut pas moins. Vous saisissez l'idée ?  
La Terre n'est pas achevée !  
Il faut prendre cette grosse boule entre nos mains  
comme le barbier fait de la tête de son client... »  
PAUL CLAUDEL, Conversations dans le Loir-et-Cher  
(1925-1928, publié en 1935)<sup>5</sup>.

C'est au milieu de la Grande Guerre que Bruno Taut commença à dessiner les images de l'*Alpine Architektur* [*Architecture alpine*], sa première utopie qui sera publiée en 1919, quelques mois après la Révolution de Novembre<sup>6</sup>. L'idée en était simple, mais les prémices et les implications nombreuses. La multitude d'architectures cristallines que ses pinceaux semaient sur les sommets des Alpes n'avait pour but que la seule ornementation de ces montagnes : « La zone à construire vue de Mont Generoso. Des monts – travaillés – couronnées – des vallées transformées [...]. La haute plaine, au-dessus du lac de Lugano, des constructions superposées comme des marches, avec l'Architecture de verre ressemblant, vue d'en haut, à une mosaïque. Des avions et des dirigeables transportent des gens heureux, contents d'avoir été libérés des maladies et des souffrances, contemplant leur œuvre en des moments bienheureux. Voyager ! Voir pendant le voyage l'œuvre qui naît et s'accomplit et y avoir contribué soi-même, sur quelque lointain continent<sup>7</sup>!... » En accord avec l'ampleur grandiose du projet, c'étaient « les peuples de l'Europe » qui étaient appelés à commencer la « Grande Tâche », sitôt la guerre finie.

Le spectre qui hantait l'*Alpine Architektur* n'était pas seulement celui de la guerre destructrice. Nombreux furent les acteurs et les témoins

5 Cité par Henri Desroche, *Les Dieux rêvés. Théisme et Athéisme en Utopie*, Paris, Éd. Desclée, 1972, p. 51.

6 Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen, Folkwang Verlag, 1919.

7 *Ibid.*, p. 17.

de la Grande Guerre, plus tard ses historiens, qui l'ont fait observer avec insistance : la mobilisation totale que fut la guerre aura exigé une dépense inouïe de force de travail [*Arbeitskraft*] – au front aussi bien qu'à l'arrière, où les *Unions sacrées* des populations, plus nationalisées que jamais, permettaient enfin aux hommes et aux machines de travailler ensemble, en toute amitié et sans relâche<sup>8</sup>. Dans la brochure publicitaire distribuée par les éditions de Karl Ernst Osthaus (grand mécène de l'art et de l'architecture modernes et membre fondateur du *Werkbund*), qui a publié la plupart des utopies de Bruno Taut, ce dernier écrivait de son *Alpine Architektur* : « En tout cas, si l'Europe a prouvé une chose dans la guerre, c'est de quelles performances elle est capable, en force nerveuse et en énergie. Et si elle réussit à diriger ces forces sur une autre voie, plus belle, alors la terre sera réellement une "bonne demeure"<sup>9</sup>. » C'est pourquoi, au moment même où le chef du Service de l'armement, Walter Rathenau (le patron éclairé de l'A.E.G., qui fut lui aussi membre fondateur du *Werkbund*), s'appliquait à construire une économie planifiée [*Planwirtschaft*] qui devait survivre à la guerre pour piloter la productivité nationale en temps de paix, Bruno Taut orientait la force immense de ses propres soldats du travail vers ce qui était le plus strictement inutile et littéralement superflu : l'ornementation des Alpes.

C'était cette logique sacrificielle qui distinguait l'*Alpine Architektur* du rêve productiviste des saint-simoniens, tout en actualisant son faste et son caractère hyperbolique : « Le GLOBE, voilà notre FIANCÉE,

8 Cf. le numéro spécial de la revue *Recherches, Le Soldat du travail. Guerre, fascisme et taylorisme*, n°s 32-33, septembre 1978, Murard et Zylberman (éd.), 1978, Paris, et en particulier le texte de J. Querzola, « Le chef d'orchestre à la main de fer. Léninisme et taylorisme », pp. 57-94, ainsi que l'article pionnier de Charles S. Maier (« Between Taylorism and Technocracy: European Ideologies and the Vision of Industrial Productivity in the 1920s », *Journal of Contemporary History*, vol. 5, n°2, 1970, pp. 27-61), traduit pp. 95-134.

9 Cette citation vient de deux textes de Taut : de la brochure publicitaire de ses livres par les Éditions Folkwang et de l'introduction qu'il avait écrite pour son *Alpine Architektur* sans l'inclure finalement dans l'édition définitive du livre. Les planches originales de l'*Alpine Architektur* se trouvent à l'Akademie der Künste (ALP 1-36), ainsi que la brochure publicitaire des livres de Taut (ALP-01-39). Quant à l'introduction de l'*Alpine Architektur*, qui se trouvait dans l'exemplaire de Taut lui-même, on la consultera également à l'Akademie der Künste (ALP-01-42).

notre MÈRE, pour le moment ; le PEUPLE est notre FAMILLE ; ENGENDRONS par le TRAVAIL, embrassons, caressons la TERRE<sup>10</sup> », avait lancé, comme une prière nouvelle, le cénacle saint-simonien de Ménilmontant. Comme les armées de travailleurs de Taut, les « armées industrielles de l'avenir<sup>11</sup> », qu'avaient imaginées un siècle plus tôt le comte de Saint-Simon et ses disciples, obéissaient à cette grande certitude : « L'homme a été placé sur la face de la terre pour achever l'œuvre que Dieu l'a chargé de terminer. Sa main est celle de Dieu lui-même, et elle se promène avec une infatigable persévérance sur la surface rude et ébauchée du globe pour la polir et l'achever ; et si le monde terrestre est l'œuvre de Dieu, il est aussi l'œuvre de l'homme ; car partout déjà sa volonté et sa puissance ont laissé leur trace et leur empreinte<sup>12</sup>. » À l'instar de son maître Saint-Simon, Pierre Leroux se gardait bien ici de confondre l'*homo ludens*, l'artiste, avec l'*homo faber*. Car si la ruse de la raison avait laissé la terre inachevée par Dieu, l'artiste ne devait l'achever que symboliquement, tandis que l'industriel – « capitaines de l'industrie<sup>13</sup> » et travailleurs – devait se vouer au monde réel.

10 Cf. *Le Livre nouveau des saint-simoniens*, manuscrits d'E. Barrault, M. Chevalier, Ch. Duveyrier, P. Enfantin, Ch. Lambert, L. Simon et T.-I. Urbain (1832-1833), éd., introd. et notes par Philippe Régnier, Tusson, Éd. du Lérot, 1991, p. 286.

11 Michel Chevalier écrivait en 1832 dans *Le Globe* : « Alors, on ne recrutera plus les hommes pour leur enseigner l'art de détruire et de tuer, mais pour leur apprendre la production et la création. Les régiments deviendront des Écoles d'arts et métiers, [...] où tous pourront être admis dès l'âge de seize ans. Les artilleurs seront les mécaniciens, les fondeurs de métaux fabriqueront des machines à vapeur, le corps de laboureurs fera les charrois, les soldats du génie seront les mineurs, les pontonniers suspendront des ponts sur les fleuves, l'infanterie de ligne embrassera une longue série de professions. Alors s'organisera l'industrie attrayante et glorieuse. » (Cité par Célestin Bouglé, *Socialismes français. Du « Socialisme utopique » à la « Démocratie industrielle »*, Paris, Armand Colin, 1933, pp. 89-90.) À rapprocher de ce qu'écrivait Wenzel Hablik, l'un des principaux correspondants de la *Gläserne Kette* qui partageait entièrement les idéaux « globaux » de Taut : « Des tâches pratiques pour la première Armée des Travailleurs volontaires. Combien de parties inexplorées du monde pourraient être des paradis ! Ô jeunesse ! Ô époque absurde ! Dix millions d'hommes, dont chacun fait son service militaire pour un an, égalent dix millions d'années de travail. Des tâches positives pour l'armée ? Travailler sur des tâches constructives nouvelles ? », dans W. Hablik, *Zyklus Architektur*, 1925, p. 13.

12 Pierre Leroux, « Aux artistes », in *Aux philosophes, aux artistes, aux politiques. Trois Discours et autres textes*, Paris, Payot, 1994, p. 138.

13 L'expression est de Thomas Carlyle qui fut, comme beaucoup d'intellectuels européens, marqué par la pensée saint-simonienne, cf. C. Bouglé, *op. cit.*, p. 85. Pour l'impact du saint-simonisme sur la pensée et l'art européens, voir l'article classique de Donald D. Egbert, « Idea of *Avant-garde* in Art and Politics », *The American Historical Review*, vol. LXXIII, n°2, déc. 1967, pp. 339-366.

Ce romantisme de Leroux, Taut le partageait entièrement : l'achèvement du paysage naturel par l'architecture trouvait l'une de ses sources importantes dans la théorie romantique de l'imitation comme prolongement spirituel de la nature. Cependant, dans un geste qui aurait très certainement choqué le sens du *Witz* et de l'ambiguïté des romantiques, Taut ne s'est pas arrêté à la réalisation subjective du paradis sur terre : il en a poursuivi la réalisation jusqu'à sa plus éclatante objectivité. C'est donc presque en prolongeant le propos de Leroux qu'il pouvait écrire : « GRANDE EST LA NATURE – éternellement belle – créatrice éternelle, dans l'atome comme dans la montagne gigantesque. Tout est une création éternellement nouvelle. Nous aussi, nous sommes ses atomes et nous suivons son ordre – dans la création. L'admirer passivement est sentimental. Créons en elle et avec elle, et ornons-la<sup>14</sup> ! » Cette exigence activiste, qui abolissait l'écart entre le plan symbolique de l'art et le champ réel où s'exerçait le travail des hommes, abolissait du même coup l'écart entre l'artiste et le travailleur. À l'instar de l'activité du travail, l'art devenait un processus producteur sans début ni fin. Mais, à la différence du travail, ce processus ne répondait à aucune nécessité biologique.

La conversion la plus déterminante que Taut opérait dans son *Alpine Architektur* fut en vérité celle de la force de travail de l'homme [*Arbeitskraft*] en *Baulust* [plaisir de construction] – cette énergie formatrice se déployant dans l'architecture et que l'humanité, selon les expressionnistes, partageait avec le reste de l'univers. À l'encontre de la force de travail, la *Baulust*, c'est-à-dire la vie elle-même conçue comme énergie formatrice artistique, était le moteur de tout accomplissement : du travail, de la terre et – surtout – de l'Humanité elle-même. C'est ainsi que l'*Alpine Architektur*, loin d'être l'apothéose de la pure dépense, menait une lutte acharnée contre toute dépense et tout caractère corruptible : tout y était rentable, tout y était récupérable.

14 B. Taut, *Alpine Architektur*, op. cit., p. 12. Ce qui distingue l'*Alpine Architektur* du romantisme a souvent été démesurément amplifié. Dans son article déjà cité, « Global Earthworks », R. Haag-Bletter attribue ainsi abusivement une « passivité » au sujet romantique vis-à-vis de la nature.

S'adressant aux peuples de l'Europe qu'il engageait dans cette bataille, Taut les avertissait : « Votre serment *expirera lorsqu'il n'y aura plus de tâche mobilisant les forces au maximum, jusqu'à la mort*. Les masses contribuent à une grande tâche qui les remplit de satisfaction [...]. Elle exige un immense sacrifice [*Opfer*], du courage, de la force, du sang et des milliards. Mais [cette tâche] signifie clairement, pour tous, l'*accomplissement* [*Vollendung*]<sup>15</sup>. » Quelle était donc la nature de cet *accomplissement* que l'architecture voulait offrir au travail, à la terre et aux hommes ?

\*

« Il n'était pas possible de les laisser dans une région de montagnes sauvages, à mille lieues de leur pays natal, ajuster, des mois et des années durant, des pierres les unes sur les autres. Le morne désespoir de ce labeur sans trêve, dont la plus longue vie ne pouvait espérer voir le terme, les eût rendus impropres au travail. Pour ce motif, on s'arrêta au système des constructions partielles. »

FRANZ KAFKA, *La Muraille de Chine* (1918-1919)<sup>16</sup>

Ce que Taut esquissait d'abord, c'était l'utopique arrachement du travail au cycle du métabolisme naturel de l'homme. Dans *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt reprenait à son compte l'analyse que Marx avait faite de l'homme comme *animal laborans* : « Tout ce que produit le travail est fait pour être absorbé presque immédiatement dans le processus vital, et cette consommation, régénérant le processus

15 *Ibid.*, p. 16 ; nous soulignons.

16 Franz Kafka, *La Muraille de Chine*, trad. J. Carrive, Paris, Gallimard, 1950, p. 143.

vital, produit – ou plutôt reproduit – une nouvelle "force de travail" nécessaire à l'entretien du corps<sup>17</sup>. » Mais ce qui, ajoutait-elle, distingue du travail l'activité fabricante de l'homme (qui, disait Leroux, laisse partout sa « trace » et « son empreinte »), c'est que le monde des *œuvres*, des artefacts humains, est un monde durable et qui se loge dans l'espace des apparences<sup>18</sup>. Taut ne pensait bien sûr pas que la construction des Alpes pourvoirait aux besoins strictement vitaux des hommes : les coopératives qu'il esqua dans sa dernière utopie, *Die Auflösung der Städte* [*La Dissolution des villes*] (1920), devaient vivre de la culture de la terre<sup>19</sup>. Il n'en est pas moins vrai que l'*Alpine Architektur*, identifiant l'activité du travail à la fabrication des œuvres, décrivait une humanité œuvrant sans relâche. Comme le plus dur des labeurs par lequel l'homme pourvoit à sa vie, son activité se chargeait de tout ce qui avait donné au travail son caractère immémorial de châtime. Taut ne pouvait insister davantage sur le caractère pénible de la Grande Construction et les efforts qu'elle exigeait ; il ne pouvait non plus choisir des chemins plus rudes et des sommets plus hauts pour construire ses architectures cristallines<sup>20</sup>. Pourquoi, au moment même où les machines rendaient le travail moins pénible que jamais et où chacun observait que la technique ôtait à la guerre ses vertus martiales et héroïques, Taut concevait-il le véritable sacrifice physique de ses futurs travailleurs ? On eut dit qu'à ses yeux l'humanité devait, par cette énorme masse de travail, venger la futilité et la perte irrémédiable du labeur de toutes les générations passées : « Chacun, dans la grande commune, voit clairement l'œuvre de ses mains : chacun construit – au vrai sens du mot<sup>21</sup>. » Mais c'est par l'anticapitalisme romantique de Taut que peut se comprendre son insistance sur la « claire visibilité »

17 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Paris, Éd. Calmann-Lévy, 1983, p. 145.

18 *Ibid.*, pp. 187 et sqq.

19 B. Taut, *Die Auflösung der Städte*, Hagen, Folkwang Verlag, 1920.

20 Presque toutes les notations de Taut sur ses dessins font allusion à la difficulté de cette « grande tâche » : « travail courageux » [*mutiges Arbeiten*], *Alpine Architektur*, *op. cit.* (p. 16) ; « De la terrasse de la cour, des escaliers raides, pour monter à la *Maison de Cristal*... Ascension difficile [*schwerer Aufstieg*] » (p. 1) ; « L'exécution est certainement extrêmement difficile et exige un sacrifice [*Opfer*], mais elle n'est pas impossible » (*ibid.*, p. 10).

21 *Ibid.*, p. 16, nous soulignons.



et la tangibilité durable que le labeur humain aurait enfin acquises. Exaspéré par la guerre, cet anticapitalisme romantique esquissait ici l'immobilisation – la cristallisation littérale – des produits du labeur humain qui, aussitôt créés, sont ordinairement absorbés dans la circulation de l'économie capitaliste. C'est ainsi que, durant cette époque d'accélération et d'intensification maximale du travail que fut la guerre, Taut ne pouvait que déplorer la dévoration de la production humaine, sa disparition définitive, sa pure et simple destruction.

Plus encore, il décidait de présenter le « surplus » de l'*Arbeitskraft* humaine dans le procès de son *incarnation*, littérale et directe, dans le « surplus » de la parure des Alpes. Depuis Marx, on notait que l'énergie du travail humain ne s'épuisait pas dans la reproduction des moyens de subsistance, mais qu'elle donnait un « surplus », un excédent qui constituait les gains du capitalisme. Depuis William Morris, on commençait à rêver aux diverses manières dont on pourrait convertir le surplus de la force du travail en art. Le socialiste Morris ne cessait de condamner sa conversion en produits de « luxe », parce que ce luxe « asservit les ouvriers qui travaillent pour sa production, et les esprits faibles et moroses qui en usent<sup>22</sup> ». Biologiquement superflu, comme tout surplus, le luxe était aussi démoralisateur, mais il était surtout « l'usurpateur, le substitut de l'art » qui est « la divine consolation incluse dans le labeur humain<sup>23</sup> ». Morris, comme Taut plus tard, voulait que l'activité artistique soit le déversement, dans toute activité humaine, de la surabondance de la puissance vitale : « N'importe quel travail est aujourd'hui agréable [...]. Autrement dit, ceux qui l'accomplissent sont des artistes », écrivait-il dans les *Nouvelles de nulle part*, cette utopie dans laquelle « la récompense du travail est la vie<sup>24</sup> ».

Le Werkbund, on le sait, fut l'un des principaux héritiers de Morris. Mais, loin de partager ses idéaux socialistes, il fut déchiré entre une sincère nostalgie de la joie du travail non divisé et l'impératif d'augmenter

22 William Morris, « Art et socialisme » (conférence du 23 janvier 1884), *Contre l'art d'élite*, trad. J.-P. Richard, Paris, Hermann, 1985, p. 97.

23 *Ibid.*

24 *Id.*, *Nouvelles de nulle part* (1891), trad. V. Dupont, Paris, Aubier, 1976, pp. 261-263.

la productivité industrielle allemande – en évitant, ajoutait Gropius, « la catastrophe sociale<sup>25</sup> ». Ce fut une ironie de l'histoire que les admirateurs de Morris aient découvert que l'invention par les artistes de prototypes pour l'industrie pouvait constituer un supplément générateur de joie et de bien-être, produisant à son tour l'accroissement du rendement et la paix sociale. Après la guerre, la jeune et prometteuse génération des architectes du Werkbund, à laquelle appartenaient Gropius et Taut, critiqua sévèrement son esprit capitaliste et mesquin<sup>26</sup>. Tandis que la Révolution laissait libre cours au populisme de nombreux artistes, Taut voyait dans l'ambiguïté du Werkbund, qui était pourtant aussi la sienne, une offense faite à l'art. Maintenant que l'Histoire, s'écrivant au jour le jour, rendait tout heureusement incertain, Taut pouvait livrer « à l'état brut », sans détour, les mêmes vérités qu'il ne pouvait, quelques années plus tôt, qu'essayer d'adapter discrètement à la réalité. À cet égard, l'*Alpine Architektur* offrait une double représentation de la « joie dans le travail », si populaire au sein du Werkbund. D'un côté, épuisant l'idéologie selon laquelle seul l'art peut donner au travail son caractère organique et créateur, elle en est la représentation paroxystique. De l'autre, elle exprime la ténacité de la nostalgie de Taut pour le travail non divisé : les prototypes spirituels et dynamogènes conçus par les artistes ne pouvaient donner au travail son caractère harmonieux qu'indirectement, laissant aux travailleurs leur statut d'artistes incomplets.

L'idée que tout art accompli était nécessairement et spontanément produit par une vision organique du monde, voire par une religion, était devenue monnaie courante. Alors que les récents événements historiques (la guerre et, surtout, la révolution) avaient ravivé un messianisme bien ancré en Europe depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Taut pouvait penser comme Franz Marc à ce vieux proverbe : « On ne

25 Walter Gropius, « Monumentale Kunst und Industriebau » (1911), in *Ausgewählte Schriften*, H. Probst, Ch. Schädlich (éd.), pp. 28-51 ; trad. française partielle, « L'art monumental et la construction industrielle », in W. Gropius, *Architecture et Société*, éd. et trad. L. Richard, Paris, Éd. du Linteau, 1995, p. 25.

26 Ces critiques avaient commencé en 1914, lors du débat sur la standardisation entre Van de Velde et Muthesius.

raccommode pas une vieille robe avec un morceau de tissu neuf; elle se déchire de nouveau et l'accroc est plus grand qu'auparavant.» Plus que jamais, toute réforme était perçue comme « une action engagée faute de mieux, dont l'insuffisance n'était un secret pour personne. [...] La Grande Guerre a rapidement mis fin à cette agitation sans espoir, traversant la scène européenne pour la purifier, tel un *deus ex machina*; à tout le moins, on pourrait enfin s'attendre à ce que la *forme* fasse son entrée à la place de la réforme<sup>27</sup>. »

La « Grande Tâche » que l'*Alpine Architektur* proposait aux hommes était exactement la réalisation de cette *Forme* ou, mieux encore, de « cette *fusion* dans la forme » : « Cette fusion dans la forme est l'ordre nécessaire et ultime. [...] Le réveil de cette force de *Gestaltung* signifie le commencement de la capacité à construire et à l'art. Telle une formule magique, son développement donnera une forme cristalline à tout, et cette interprétation des étoiles rendra l'homme calme, tranquille et paisible pour son activité œuvrante [*Werkätigkeit*] (ceci avait été un fondement de mon *Architecture alpine*)<sup>28</sup>. » La fusion dans la forme ne signifiera rien d'autre que la réalisation de la Communauté – véritablement produite de ses propres mains.

\*

« Union, union de tous les cœurs,  
toutes les mains jointes dans une immense ronde,  
le sang libéré des étroites limites du corps  
déborde tendrement dans la Chine infinie  
sans se perdre jamais ! »

Franz Kafka, *La Muraille de Chine*<sup>29</sup>

27 Franz Marc, *Les Cent Aphorismes*, « *La Seconde Vue* », aph. n°6, trad. L. Bonzon, Paris, Éd. Fourbis, Paris, 1996, p. 12.

28 B. Taut, « Mein Weltbild », lettre du 19 octobre 1920, *Die Briefe der Gläsernen Kette*, I. B. Whyte, R. Schneider (éd.), Ernst und Sohn Verl., Berlin, 1986, pp. 177-184; repris par Taut in *Das hohe Ufer*, vol. II, n° 10/12, oct.-déc. 1920, pp. 152-158.

29 F. Kafka, *op. cit.*, p. 144.

La *Baulust* devait habiter chaque geste, chaque mouvement, se cristallisant aussitôt dans les œuvres où elle se déversait. Et ces œuvres auraient réfléchi, sur le miroir de leur surface, le progrès de l'autoformation des hommes. Et l'unité finalement révélée de la nature aurait coïncidé avec la communauté révélée des hommes. C'est donc leur propre nature que les hommes devaient produire par ce travail splendide et continu. Le surplus qu'il ajoutait au monde, c'était ce qui manquait encore à la nature humaine finie pour devenir infinie, à la nature humaine « séparée » pour devenir « unie ». Cet affranchissement de la finitude, qui passait par l'affranchissement de la nécessité vitale et de l'utilité, s'exprimait de manière remarquablement précise dans la conception de l'architecture fabriquée de main humaine comme *ornement* de l'architecture naturelle. De même, l'art offrait au travail de s'affranchir de sa propre finitude. Car, si le simple travail restait tributaire de la vie corruptible, le travail élevé au rang de l'art devait réaliser la Communauté comme la divinité ultime. Ainsi, il n'est pas excessif de dire que l'*Alpine Architektur* devait être l'icône de la Communauté : « Dieu a formé l'homme à son image, tout en lui donnant la connaissance qu'il est Dieu lui-même, comme tout ce qui existe hors de lui, écrivait Taut. L'interprétation de toutes les choses qui nous entourent doit être cette déification du monde [*diese Vergottung der Welt*]; car Dieu est les choses (Eckhart)<sup>30</sup>. »

Ce panthéisme, que l'on a souvent compris comme le prolongement ou l'aboutissement du christianisme<sup>31</sup>, s'enracine incontestablement chez Taut dans le romantisme et l'idéalisme allemands. Ainsi Novalis, pour qui « chaque objet peut être un temple pour le religieux<sup>32</sup> », imaginait-il une seconde Immaculée Conception où chacun, cette fois, aurait été fécondé par l'Esprit divin – l'esprit de la nature – pour donner naissance au Nouveau Messie : la Communauté. Cette seconde Immaculée

30 B. Taut, « Mein Weltbild », *ibid.*, p. 181.

31 Sur les liens entre la religion de la nature, le christianisme et l'avènement de la Communauté dans le romantisme et l'idéalisme allemands, cf. Manfred Franck, *Le Dieu à venir*, trad. F. Vatan et V. von Schenck, Arles, Éd. Actes Sud, 1990; l'auteur ne cache pas son adhésion aux thèmes qu'il examine.

32 Novalis, fragment 74 du *Blüthenstaub* – la traduction est d'Olivier Schefer.

Conception – acte et produit confondus – était désignée dans *La Chrétienté ou l'Europe* comme « une humanité nouvelle, la suave étreinte d'une jeune Église surprise et d'un Dieu aimant, la conception intime d'un nouveau Messie dans les mille membres de cette Église à la fois. Qui donc ne ressent la douce honte d'avoir été fécondé? Le nouveau-né sera l'image de son père, un nouvel âge d'or<sup>33</sup>. » Et cette réalisation d'un Messie *pluriel* [*im pluralis*] était le but de la « sainte Révolution<sup>34</sup> » que Novalis, comme beaucoup de romantiques, opposaient à la Révolution française.

Mais aussi, le XIX<sup>e</sup> siècle a souvent voulu voir dans le socialisme un « vrai » ou un « nouveau » christianisme<sup>35</sup>. *L'Alpine Architektur* était le fruit de ces deux traditions, panthéiste et « socialiste », qui concluaient de même : Dieu ne pouvait ressusciter que dans une « chair » collective. C'est cette conception toute chrétienne du socialisme qui permettait au révolutionnaire Taut de se sentir solidaire avec le Novalis de *La Chrétienté ou l'Europe* qu'il cita abondamment. Dans son livre *Die Stadtkrone* [*La Couronne de la Ville*] (1919), Taut présentait sans ambages le socialisme comme « nouveau christianisme » : « Un mot poursuit les riches comme les pauvres, résonne partout et promet en même temps une nouvelle forme de christianisme : la pensée sociale. Le sentiment de devoir contribuer au bien de l'humanité, de devoir gagner d'une certaine manière la Rédemption pour soi et, par conséquent, pour les autres, de se sentir un et solidaire avec tous les hommes – ce sentiment vit ou tout au moins sommeille en nous tous. Le socialisme au sens apolitique, suprapolitique du terme, aussi éloigné de toute forme de domination que l'est la relation simple, directe des hommes

33 Novalis, « La Chrétienté ou l'Europe », dans *Petits Écrits*, trad. G. Bianquis, Paris, Éd. Aubier, 1947, pp. 162-163 ; nous soulignons.

34 « Tu es plutôt un membre invisible de la sainte Révolution, qui manifestera sur terre un Messie pluriel », in « Novalis, Randbemerkungen zu F. Schlegels "Ideen" », cité par R. Koselleck dans « Revolution. Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg », *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck, vol. 5, Stuttgart, Klett/Cotta Verl., 1972-1997, p. 655.

35 Cf. H. Desroche, *Les Dieux rêvés*, *op. cit.* ; Philippe Muray, *Le XIX<sup>e</sup> Siècle à travers les âges*, Paris, Gallimard, 1999 ; ce livre est l'antithèse parfaite du livre de Franck : toute pensée socialiste serait, selon Muray, occultiste et totalisante.

entre eux, surmonte l'abîme qui sépare les classes et les nations ennemies et lie l'homme à l'homme<sup>36</sup>. » Quelques décennies plus tôt, Étienne Cabet avait posé cette question toute rhétorique à propos du communisme *icarien* : « Cette communauté n'atteint-elle pas avec certitude le but que toutes les Religions prétendent se proposer sans avoir jamais pu l'atteindre, le bonheur du Genre humain ? En un mot, cette Communauté, prêchée par Jésus-Christ, n'est-elle pas elle-même une Religion, et la plus parfaite des Religions<sup>37</sup> ? » Le plus immatériel des corps que la théologie chrétienne avait reconnu au Christ – l'Église – trouvait avec Taut, une fois de plus, sa réalisation et sa dernière Révélation dans la communauté des hommes – « cette incarnation à nouveau publique, patente même pour les organes les plus physiques<sup>38</sup> », écrivait en 1918 Ernst Bloch, le philosophe « expressionniste ».

La logique sacrificielle de l'*Alpine Architektur* « travaillait » pour le compte de cette Religion Incarnée – la communauté. « La lampe » ou l'esprit de sacrifice, avait expliqué John Ruskin, consiste à offrir « des choses précieuses, rien que parce qu'elles sont précieuses, non parce qu'elles sont utiles ou nécessaires<sup>39</sup> ». Il voyait ainsi très logiquement dans l'exubérance gothique « l'inutilité du sacrifice, qui plaçait le labeur improductif [*fruitless*] devant l'autel<sup>40</sup> ». Taut voyait, lui, dans l'architecture exubérante des Alpes, le fruit de « l'inutile » mais indispensable labeur que la communauté du peuple devait déposer devant son propre autel. Ainsi le socialisme de Taut (une « nouvelle forme du christianisme ») accomplissait-il entièrement le mythe christique : car si la communauté devait constituer l'ultime Incarnation du Verbe de

36 B. Taut, « Die Stadtkrone », *Die Stadtkrone*, Iéna, Eugen Diederichs Verl., 1919, p. 59.

37 Étienne Cabet, *Voyage en Icarie*, Paris, Éd. Le Populaire, Paris, 1842, cité par H. Desroche, *op. cit.*, p. 165.

38 E. Bloch, *L'Esprit de l'Utopie*, trad. A.-M. Lang et C. Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977, p. 194 ; pour la Communauté comme ultime Incarnation du Christ, cf. l'analyse du « corps triforme » du Christ par Joseph Moingt, « Polymorphisme du corps du Christ », *Corps de dieux*, Ch. Malamoud, J.-P. Vernant (dir.), numéro spécial de la revue *Le Temps de la réflexion*, VII, 1986, pp. 47-62.

39 John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, cité ici d'après l'anthologie J. Ruskin, *Writings on Art*, Londres, Phaidon, 1995, pp. 196-197.

40 *Id.*, « The Nature of the Gothic », *Stones of Venice*, vol. II, chap. VI, cité d'après *Writings on Art*, *op. cit.*, p. 270.

l'amour, elle devait gagner aussi, comme lui, sa propre Rédemption par son auto-sacrifice<sup>41</sup>.

Bruno Taut savait bien qu'une *Religionsgemeinschaft* [communauté religieuse], telle qu'il la présentait dans son *Alpine Architektur*, n'était pas exactement pour demain; elle n'était que le symbole délirant d'une vision politique et de sa volonté de puissance d'architecte.

## II

### 1922: « Art, artisanat, technique<sup>42</sup> » (Adolf Behne et la division du travail)

Adolf Behne fut un critique accompli. Artistes et architectes des avant-gardes approuvaient et citaient ses textes sur leurs propres travaux. À Noël 1919, Walter Gropius commanda une soixantaine d'exemplaires de son livre *Wiederkehr der Kunst* [*Retour de l'art*] (1918) qu'il destinait aux étudiants du Bauhaus<sup>43</sup> – avec raison, car, à lire ce livre aujourd'hui, on saisit d'un coup la physionomie de l'expressionnisme d'après-guerre et l'intégralité de ses idées. Quelques années plus tard, lorsqu'il préparait la fameuse exposition de 1923, ce fut encore à Behne que Gropius demanda de le conseiller sur le choix des participants qui devaient constituer l'image d'une « architecture internationale », rationnelle et *sachlich*.

Behne fut considéré par les artistes presque comme leur égal: c'est ainsi qu'il compta parmi les membres fondateurs de l'Arbeitsrat für

41 Sur le sens christique de l'auto-sacrifice de la *Volksgemeinschaft* « au travail » pendant le national-socialisme, voir Werner Hamacher, « Working through Working », *Modernism/Modernity*, vol. 3, n° 1, 1996, pp. 23-56.

42 Titre de l'article d'Adolf Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », *Die Neue Rundschau*, 1922, vol. XXXIII, n° 2, pp. 1021-1037.

43 La plupart des informations qui suivent ont été trouvées dans le fonds Adolf Behne du Bauhaus-Archiv à Berlin, dont nous remercions chaleureusement les membres qui nous ont aidé dans notre recherche. D'une richesse considérable, ce fonds est complété par celui de l'historien de l'art Jürgen Scharfe, qui avait rassemblé la quasi-intégralité des publications de Behne en vue de l'édition de ses œuvres complètes. Il est mort avant de réaliser son projet, mais son travail est à la disposition de tous les chercheurs au Bauhaus-Archiv.

Kunst, dont il rédigea bon nombre des textes et dont il assura, après Taut et Gropius, la présidence. Après la Révolution et peu avant de mettre les dossiers du Conseil du Travail pour l'Art dans ses tiroirs, il entreprit un voyage en Hollande. Il pourra se vanter plus tard, et non sans raison, d'avoir été parmi les propagateurs du mouvement De Stijl en Allemagne. Ce fut encore lui qui organisa l'infructueuse rencontre entre Gropius et Van Doesburg dans l'appartement de Taut à Berlin. Ses archives contiennent l'abondante correspondance qu'il entretenait au fil des ans avec des dizaines d'artistes et d'architectes aussi différents que Hendrijk Berlage, Hannes Mayer, Tony Garnier ou Emil Nolde (avec ce dernier durant les années trente surtout), Theo van Doesburg et El Lissitzky. Défenseur ardent des causes avant-gardistes, il savait aussi les situer dans une vaste perspective historique et philosophique. Ainsi ses nombreux livres et ses centaines d'articles font-ils le bonheur de l'historien par leur puissance démonstrative et leur étonnante franchise idéologique.

Car Behne fut un socialiste aussi dévoué qu'il le put. Très tôt déjà, il écrivait dans la revue de la jeunesse du SPD. Aux alentours de la déclaration de la guerre, alors qu'il écrivait pour la revue *Der Sturm*, il commençait à rédiger articles et – plus tard – critiques pour l'importante revue *Sozialistische Monatshefte*, organe de l'aile réformiste du SPD. Or le socialisme de Behne se diffuse, tel un panthéisme, dans tous ses écrits. De là quelques interprétations inexactes de certaines œuvres et des artistes pour lesquels le socialisme n'était pas le premier des soucis.

Behne est un personnage caractéristique de l'époque complexe qu'il a vécue, où les mêmes idées circulaient parfois de la gauche à la droite et de l'anarchisme au plus grand réformisme presque aussi rapidement et insensiblement que circule la monnaie. En 1918, il saluait la Révolution de Novembre : il y voyait, comme Taut et ses autres camarades expressionnistes, un sursaut d'organicité du peuple qui allait affaiblir peu à peu l'État jusqu'à sa disparition définitive. Mais, quelques années plus tard, il faisait comprendre que le socialisme était à construire progressivement, par l'augmentation de la productivité d'une nation, sans



égard à la division des classes. Vers la fin des années vingt, il réagissait, mais sans illusion, à la mélancolie de la République de Weimar par un socialisme un peu plus radical : il faisait ainsi de Hannes Mayer son architecte favori. En 1933, en pleine « révolution » national-socialiste, il envisageait la réédition du *Wiederkehr der Kunst*, écrit en août 1918 alors que les grèves générales faisaient luire l'espoir d'une révolution socialiste en Allemagne aussi. Sous le Troisième Reich, il renouait avec l'approche formaliste de son maître Heinrich Wölfflin non plus pour défendre l'autonomie des langages artistiques, mais pour prouver le caractère allemand de la peinture allemande<sup>44</sup>.

De cette complexité, qui ne fut pas seulement celle de Behne mais celle de l'époque entière, ce deuxième volet ne retiendra que quelques traits. Son texte de 1922 « Art, artisanat, technique » montre « sur le vif », de manière quasi cinématographique, le mouvement des expressionnistes – le sien – faisant descendre leurs idéaux glorieux de la hauteur des cathédrales pour les distribuer à la surface de la réalité, devenue soudain plus prometteuse. Ce moment fut celui où l'art proposa à nouveau au travail une alliance, certes différente de celle esquissée par Taut dans l'*Alpine Architektur*, mais ni moins sacrée ni moins sacralisante.

\*

« Il faut se garder, d'ailleurs, de trouver insuffisant un tel idéal sous prétexte qu'il est trop terrestre et trop à notre portée. Un idéal n'est pas plus élevé parce qu'il est plus transcendant, mais parce qu'il nous ménage de plus vastes perspectives. Ce qui importe, ce n'est pas qu'il plane bien haut

44 Pour une étude synthétique de l'œuvre de Behne, cf. Magdalena Bushart, « Adolf Behne, *Kunst-Theoretikus* », *Adolf Behne, Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*, M. Bushart (éd.), Berlin, Gebr. Mann Verl., 2000.

au-dessus de nous, au point de nous devenir étranger,  
mais c'est qu'il ouvre à notre activité une assez longue carrière,  
et il s'en faut que celui-ci soit à la veille d'être réalisé.

Nous ne le sentons que trop bien, c'est une œuvre  
laborieuse que d'édifier cette société où chaque individu  
aura la place qu'il mérite, sera récompensé  
comme il le mérite, où tout le monde, par suite,  
concourra spontanément au bien de tous et de chacun. »

ÉMILE DURKHEIM, *De la division du travail social*, 1893<sup>45</sup>

Loin d'abandonner les deux enjeux fondamentaux de l'expressionnisme – la religion de l'art et celle de la communauté –, Behne a cherché à leur offrir des chances de survie. Ce fut dans la religion du travail qu'il les trouva : « La nouvelle religion, écrivait-il en 1921, est l'aide mutuelle, l'activité, le travail sur la réalité et pour tous – et non plus la fuite hors de la vie laide<sup>46</sup>. » C'est comme si *l'esprit de l'utopie* se présentait désormais à ses yeux comme le resurgissement intempestif d'une forme de christianisme que l'on croyait depuis longtemps éteinte. Triplement coupable, l'utopie signifiait pour lui le mépris de la vie, le mépris du présent et, avant tout, le plus irresponsable des individualismes. C'était un peu ce qu'écrivait du christianisme Pierre Leroux en 1840 : « Le christianisme avait laissé nos semblables hors de nous, le monde hors de nous. Donc ni jamais nos semblables, ni jamais le monde, unis à nous, ne devaient nous donner ce après quoi l'homme aspire, le bonheur en Dieu, c'est-à-dire le bien, le beau, le juste. De là le rejet de la vie et de la nature par le christianisme. De là son Dieu terrible. De là son paradis et son enfer également chimériques, placés qu'ils sont en dehors de la vie<sup>47</sup>. » Le caractère non contemporain de l'utopie expressionniste, son détachement de la réalité semblait désormais à Behne irrémédiablement « transcendant », c'est-à-dire aussi peu

45 É. Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1930, p. 404.

46 A. Behne, « Neue Kräfte in unserer Architektur » [Nouvelles forces dans notre architecture], *Feuer*, vol. 3, n°8, 1921, pp. 268-276, ici p. 276.

47 P. Leroux, *De l'humanité, de son principe et de son avenir*, Paris, Éd. Perrotin, 1840, pp. 212-213.

apte à réaliser le Salut collectif ici-bas que Dieu le Père avait été à le donner à tous ceux qui l'attendaient sans fin. Abaisant son regard du haut des cathédrales, Behne le promena autour de lui, dans la « largeur », comme il aimait à l'écrire, pour trouver les données qui se prêtaient à sa nouvelle vision rédemptrice.

Politiquement, la Révolution n'avait pas créé la *Volksgemeinschaft* fusionnelle, mais avait donné à l'Allemagne, avec son premier régime démocratique, un gouvernement social-démocrate. C'était une exception qui n'avait échappé ni à Behne ni à certains des sociaux-démocrates au pouvoir : première démocratie parlementaire engendrée par une révolution socialiste, l'Allemagne pourrait éviter le formalisme vide et rigide du parlementarisme (français) tout autant que la dictature communiste pour devenir un pays corporatiste et, avec le temps, véritablement socialiste<sup>48</sup>. Les sociaux-démocrates avaient compris la nécessité de garder les « forces révolutionnaires » vivantes. Administrativement, cela signifiait la participation des employés aux prises de décision, industrielles et politiques<sup>49</sup> : minime au début, elle devint nulle peu après. Plus concrètement, cela voulait dire la mobilisation des « forces du travail », ex-conseils et syndicats, pour augmenter la productivité de la nation. La guerre en avait testé et établi les recettes : étatisation relative de l'économie, paix sociale et taylorisme<sup>50</sup>. Il est vrai que construire le socialisme (ou le communisme en Russie) au moyen du taylorisme, cela dépassait les plus folles ambitions de Monsieur Taylor lui-même, qui présentait son système comme la solution à la « vaine dispute de la valeur surajoutée » : les deux camps, patronat

48 L'antagonisme politique (et national) entre la France et l'Allemagne d'une part, l'Allemagne et l'URSS d'autre part, structure l'analyse par Behne de l'architecture moderne dans son ouvrage *Der Moderne Zweckbau* [1923/1925], U. Conrads (éd.), Berlin, Bauwelt Fundamente 10, 1964 ; publication française sous le titre *La Construction fonctionnelle moderne*, trad. G. Ballangé, M. Stavrinaki (éd.), Paris, Éd. de la Villette, 2008.

49 Cf. Ch. Maier, « Between Taylorism and Technocracy », art. cité.

50 Observateur pénétrant de la guerre, Élie Halévy notait en 1919 qu'elle avait rendu moins utopique la collaboration des classes et moins terrifiante l'étatisation de l'économie. Tous les États en guerre, disait-il, avaient été contraints peu ou prou au « socialisme » (cf. É. Halévy, « La politique de paix sociale en Angleterre », *L'Ère des tyrannies*, Paris, Gallimard, 1938, pp. 95-133). Sur le productivisme des premières années de la République de Weimar et la diffusion du taylorisme et du fordisme, voir A. Rabinbach, *op. cit.*, ainsi que l'article de Ch. Maier déjà cité.

et salariés, expliquait-il, « centrent leur attention sur l'augmentation de l'importance de la valeur ajoutée, afin que cette valeur devienne suffisamment grande pour qu'il soit inutile de se quereller sur son mode exact de répartition » ; de là, « la substitution de la paix à la guerre et de la coopération fraternelle à la méfiance et à la haine<sup>51</sup> ». Mais Behne ne s'est pas contenté de voir dans le taylorisme une sèche condition « technique », que l'on devait accepter faute de mieux pour réaliser le grand but. Car si le darwinisme social de Le Corbusier voyait dans le taylorisme le dernier produit de la sélection naturelle et de la lutte pour la survie, le socialiste et hégélien Behne y voyait le dernier fruit de l'esprit collectiviste de l'Histoire<sup>52</sup>. C'est en partie pour le prouver que, dans son article « Kunst, Handwerk, Technik », il esquaissa une brève histoire « réflexive » de la technique.

La technique y était d'abord présentée comme l'organe médiateur entre la raison humaine et la nature. C'était en suivant l'évolution de la raison que l'organe médiateur, l'outil, avait commencé à se différencier selon les fonctions qu'il devait remplir pour tirer de façon toujours plus précise ce qu'il voulait de la nature confuse : « frapper : marteau ; saisir : pince ; arracher : scie, couteau, etc.<sup>53</sup> ». Eux-mêmes « inorganiques », les outils réalisaient pourtant un « travail spirituel » puisqu'ils étaient la « projection » de l'organisme vivant, mouvant et sentant de l'homme<sup>54</sup>. De même, la raison humaine toujours plus différenciée spiritualisait progressivement la nature sur laquelle elle s'imprimait. Enfin, Behne concluait que la division du travail était inhérente à la technique, depuis les premiers outils jusqu'aux machines complexes.

51 F. W. Taylor, *La Direction scientifique des entreprises. Un retour aux sources du taylorisme*, trad. L. Maury, Paris, Éd. Marabout, 1967, p. 68.

52 Cf. A. Ozenfant, Ch.-E. Jeanneret, *Après le cubisme* (1918), Paris, Éd. Altamira, 2000.

53 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », art. cité, p. 1024.

54 Sur le vitalisme de Behne, qui a survécu à son expressionnisme, voir Alan Colquhoun, « Kritik und Selbstkritik », in *Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Moderne Architektur in Deutschland, 1900 bis 1950*, V. Magnano Lampugnani et R. Schneider (dir.), Stuttgart, Verl. Gerd Hatje, 1994, pp. 251-271 (le texte le plus intéressant consacré au « tournant » de l'expressionnisme). Sur la théorie de la technique comme « projection » des membres humains, cf. Georges Canguilhem, « Machine et Organisme », *La Connaissance de la Vie*, Paris, Vrin, 1998, pp. 101-127.

En ce sens, disait-il, « la technique n'est rien d'autre que l'artisanat accompli<sup>55</sup> ».

La cible de Behne était le slogan expressionniste du « retour à l'artisanat » (pourtant d'ores et déjà abandonné), ainsi que le pessimisme culturel qui trouvait en Oswald Spengler son plus récent propagateur<sup>56</sup>. Puisqu'il ne pouvait mettre en question la continuité que préservait l'artisanat entre invention et exécution, ce fut à la portée sociale de cette continuité qu'il s'en prit : « Dans sa clôture individuelle, le travailleur du pur artisanat – toujours lui-même en charge du début et de la fin et de chacune des étapes – met au jour, telle une création personnelle, l'œuvre close individuelle, qui ne se rapporte qu'à elle-même. Il met l'œuvre à distance. Elle vit seulement à travers lui, mais, dès qu'il l'a achevée, elle devient un individu comme lui-même, qui mène sa propre vie<sup>57</sup>. »

Sans doute Behne trouvait-il désormais que l'idée, défendue jadis par Gropius et Taut, d'une *Gestaltung* commune se diffusant de manière *auratique* du simple ustensile jusqu'à la cathédrale était bien insuffisante. Pour lui, ce « rapport » [*Verhältnis*] entre toutes les productions humaines n'était que « symbolique », tout comme l'était le Salut que le chrétien du Moyen Âge cherchait à gagner par son travail quotidien, tout comme restait « symbolique » aussi le rapport qu'il entretenait à son Dieu : « Le rapport entre l'homme et Dieu reflète le rapport entre l'homme et l'œuvre », car « de même que l'homme met à distance son œuvre, de même il met Dieu à distance. Le travail personnel correspond au Dieu personnel et à la relation personnelle entre Dieu et son enfant. [...] Tout son éclat hiératique ne parvient pas à tromper sur son impuissance totale. Il reste dans sa Transcendance. Il est impuissant, car chacun des hommes se rapporte séparément à lui.

55 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », *ibid.*, p. 1023.

56 Sa cible était beaucoup moins le Werkbund, contrairement à la thèse de F. Dal Co, qui a toutefois fait découvrir ce texte à un large public par deux publications en langue anglaise, voir « The Remoteness of die Moderne », *Oppositions*, n° 22, automne 1980, pp. 75-95 ; *id.*, *Figures of Architecture and Thought: German Architectural Culture, 1880-1920*, New York, Rizzoli, 1990, pp. 324-338.

57 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », art cité, p. 1029.

Ainsi reçoit-il l'adoration infinie d'un nombre infini d'hommes, mais jamais il ne devient Réalité<sup>58</sup>. »

Le christianisme exigeait de l'homme qu'il « travaille » à son Salut individuel, mais sans lui permettre jamais de le « voir » accompli. Offrandes à un Dieu distant et auguste, les productions achevées des hommes n'étaient que les signes de l'inachèvement de leurs producteurs séparés. Cependant, poursuivait Behne, l'humanité ne devait pas seulement « tuer » Dieu le Père, elle devait aussi s'affranchir de la matrice maternelle : car c'est du mode de travail artisanal que « résulte la cohésion naturelle et univoque de la mère et de l'enfant. L'homme clos sur lui-même produit des œuvres closes<sup>59</sup> », écrivait-il, constatant que ce mode de production individuelle des œuvres était tristement analogue à la reproduction biologique de l'individu.

Behne aurait sans doute été surpris et déçu de savoir qu'il ne faisait là que transposer l'un des fondements du christianisme : « L'union de l'homme et de la femme, disait saint Augustin, en tant qu'elle a pour but la génération mortelle, est comme la pépinière de la cité. Mais la cité de la terre se contente de la première naissance ; la cité du ciel en veut une seconde, pour abolir la honte de la première<sup>60</sup>. » Cette seconde et immaculée conception qu'esquissait Behne ne devait certes pas effacer la marque du péché originel. Mais, après son nécessaire engendrement individuel, l'homme serait enveloppé par la matrice de la collectivité qui le nourrirait de ses valeurs normatives ; après sa première et tout élémentaire procréation biologique, il ferait l'objet d'une seconde création collective continue, spirituelle et surtout déificatrice. Comme au temps de l'*Alpine Architektur*, la Cité de Dieu était toujours à construire ici-bas, non plus « préparée comme une épouse qui s'est parée pour son époux<sup>61</sup> », mais radieuse par sa sobriété, sa clarté et son exactitude – splendide résultat du travail de chacun pour tous et de tous pour chacun.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

60 Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Livre XV, ch. XVI, trad. L. Moreau (1846) revue par J.-C. Eslin, Paris, Seuil, 1994, vol. 3, pp. 224-225.

61 *Apocalypse* de Jean, XXI, 2, trad. L. Segond (1910).

Cela signifiait aussi la fin de Dieu compris comme une monade. Au rapport individuel qui s'instaure avec Dieu dans la prière, toujours passive et impuissante, Behne opposait l'impératif de l'action collective qui devait réaliser Dieu sur terre, mais un dieu dépourvu de forme et de « corporéité », un dieu fragmenté dans chacune des fonctions, puis assemblé pièce par pièce pour constituer d'innombrables rapports :

Dieu doit se diviser. [...] Si Dieu sort de son inefficace caractère d'analogie pour entrer dans la Réalité, alors cessera le rapport individuel de chacun avec Lui. Dieu n'est plus Dieu le Père qui, comme une instance ultime, décide des actions des hommes et enlève ainsi à l'homme faible une part de responsabilité. Ce Dieu est devenu muet, il a perdu sa forme. [...] Les actions des hommes deviendront son nouveau corps immatériel. En dehors de ce dernier, Dieu n'est rien. Le Dieu statique deviendra un Dieu dynamique. Si Dieu fut entier jusque-là pour chacun pris individuellement, la totalité sera maintenant un Dieu immédiat, et chacun en sera une fonction<sup>62</sup>.

Aux yeux de Behne, c'était là le parfait renversement du christianisme. Mais c'en était tout autant la plus éclatante confirmation. En effet, le Salut achevé ne pouvait s'incarner que dans les fonctions, elles-mêmes parcellaires, de la totalité sociale – car c'était en tant que « fonctions » que Behne, imprégné du collectivisme et du fonctionnalisme de son temps, concevait désormais les hommes : « La Réalité de Dieu sera, certes, payée au prix de l'individualité. L'individualiste ne peut avoir qu'un Dieu impuissant. Le dividualiste [*dividualist*<sup>63</sup>] peut devenir force immédiate de Dieu<sup>64</sup>. »

62 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », art. cité, p. 1030.

63 Sans doute Behne puisa-t-il le terme « dividualité » dans le livre de Salomon Friedländer, alias Mynona, *Schöpferische Indifferenz* [Indifférence créatrice] (1918), qui voyait « l'humanité comme un tout – une passion créatrice, une volonté, une résolution, une libération de l'intériorité isolée, de la dividualité [*Dividualität*] ». Mynona fut une figure importante des milieux avant-gardistes allemands. Collaborateur notamment de la revue du Sturm et surtout de la revue *Die Aktion*, où il a développé à plusieurs reprises le thème de la « dividualité », il édita aussi durant un an (1919-1920) sa propre revue, d'inspiration anarchiste, *Der Einzige*. Cet écrivain de formation philosophique, qui a retenu l'attention de Walter Benjamin, a fasciné certains expressionnistes et la grande majorité des dadaïstes allemands qui se réfèrent souvent à son concept d'« indifférence créatrice ».

64 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », art. cité.

Ainsi, à la « fuite hors de la vie laide » Behne substituait-il la subtile alliance de la religion social-démocrate du travail, du taylorisme et de la religion de l'art de Mondrian, qui avait sans doute été sa plus précieuse découverte lors de son voyage en Hollande. La religion du travail et la religion de l'art se rencontraient dans la conception d'un Salut *sensible*, qu'elles opposaient l'une et l'autre à l'impuissante transcendance de la religion chrétienne. Du travail comme *Religion de la social-démocratie*, le socialiste Josef Dietzgen avait écrit qu'il offrait « le salut du genre humain au sens le plus authentique du terme » : « S'il existe quelque chose de saint – c'est *ici* que nous nous trouvons en présence du saint des saints. Ce n'est pas un fétiche, une arche d'alliance, un tabernacle et un ostensor, mais le salut réel sensible du genre humain civilisé tout entier. Ce salut ou cette sainteté ne fait pas l'objet d'une invention ou d'une révélation, mais est le fruit du travail accumulé de l'histoire<sup>65</sup>. » Quant à Mondrian, la principale raison qu'il donnait à la relève de la religion par l'art, c'était la capacité de celui-ci à transformer réellement le sensible, détruisant les apparences naturelles pour rendre l'esprit visible à travers les « purs rapports ». Il pensait aussi que le Dieu chrétien anthropomorphe issu d'une vision naturaliste, doté d'une forme, d'une figure ou d'une « corporéité », voilait la véritable essence du divin : l'équivalence des rapports universels. Le néo-plasticisme révélait ces rapports, dont l'intériorisation finale par les hommes signifierait aussi la fin de l'art – sa dissolution dans la vie. Behne ne trahissait pas complètement la pensée de Mondrian lorsqu'il concluait que « la forme de travail humain qui correspond au Dieu transcendant et clos est l'artisanat ; celle qui correspond au Dieu informe, dynamique, est la division du travail<sup>66</sup>. » Mais il la trahissait par sa certitude que les hommes devaient, dès maintenant, commencer à réaliser le Verbe de la religion nouvelle *par leur travail* et *sous la forme du travail* – une certitude qu'exprimait cette formule : « Le

65 Josef Dietzgen, « La Religion de la social-démocratie. Six sermons » (1870-1875), *L'Essence du travail intellectuel. Écrits philosophiques annotés par Lénine*, introd. et trad. J.-P. Osier, Paris, François Maspero, 1973, p. 118.

66 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », art. cité, p. 1030.



travail non plus comme symbole [*Sinnbild*], mais comme l'image incarnant [*Seinbild*] l'ordre divin<sup>67</sup>. »

Ce que Behne avait découvert en Hollande, c'était donc le nouveau modèle esthétique de la réalité qui comblait le vide laissé par le modèle de l'œuvre d'art totale. La peinture de Mondrian – comme tout autre peinture de « rapports » purs et d'« équilibre dynamique » – devenait le modèle cognitif de la « totalité » à venir. Après l'échec de la révolution, après la fin des communautés organiques, il fallait en effet à Behne un autre « grand projet » capable de le réconcilier avec la réalité. Ne pouvant penser cette réalité comme une fabrication sèchement tayloriste, il lui fallait traduire la productivité dans une dynamique formatrice vivante. C'est dans la peinture de Mondrian qu'il trouva cette *Gestalt*, cette forme vivante qui, un jour, constituerait la totalité. Désormais, il lui devenait possible d'accepter la division de la réalité parce qu'il avait déjà, *sous les yeux*, son image « totale » et synthétique à venir : « La Plastique nouvelle met ses rapports en équilibre esthétique et exprime par là l'harmonie nouvelle<sup>68</sup> » (Piet Mondrian). Ce que Behne traduisait ainsi, dans son propre langage socialiste : « Ce qu'un tableau nous apprend, c'est que la vie des couleurs ne s'accomplit que dans l'ordre, dans l'existence avec l'autre [*Miteinander*], et non dans la domination ou la superposition [*Ubereinander*]. Il n'y a personne qui ne travaille dans le tableau. Le travail collectif de tous sur la surface, sans pression, à partir d'une loi intérieure, sera le tableau. Aucun principe d'ordre transcendant ne régit le travail des autres<sup>69</sup>. »

Le temps avait emporté l'idée de l'œuvre d'art totale comme modèle de la communauté du peuple. Cette œuvre n'était plus à ses yeux que la dernière trace de la vie « excentrée » des hommes « dupes » de la transcendance : « Comme la totalité des forces d'un individu tend de tous les côtés vers l'œuvre qui se trouve entre ses mains, tel le centre des

67 *Ibid.*, p. 1033. « *Seinbild* » signifie littéralement « image de l'Être ». On a préféré traduire par « image incarnant » pour restituer une tradition chrétienne de l'icône comme incarnation du divin, dont la Religion de l'Art reste tributaire.

68 Piet Mondrian, *Le Néo-plasticisme. Principe général de l'équivalence plastique*, Paris, Éd. L'Effort Moderne/Léonce Rosenberg, 1920, p. 4.

69 A. Behne, *Von Kunst zur Gestaltung [De l'art à la mise en forme]*, Berlin, Arbeiterjugend Verl., 1925, p. 34.

rayons d'un cercle, ainsi tous les hommes en tant qu'êtres particuliers se rapportent au point lointain qu'est Dieu<sup>70</sup>. » Alors qu'un faisceau de rayons émanait encore, en 1919, de la *Cathédrale du futur* que Feininger avait gravée pour le manifeste du Bauhaus, cette cathédrale était peu à peu devenue le symbole de son propre vide, le signe négatif de sa propre « transcendance » : le peuple uni – son futur – demeurerait aussi lointain, aussi absent que l'était Dieu lui-même. Et pourtant, le peuple était là, partout dispersé. Il ne s'agissait plus d'imaginer le peuple construisant au sommet des Alpes les symboles de son libre labeur en vue de son Salut, il suffisait de le percevoir *au travail*. Alors se pulvérisaient les rayons de la cathédrale, se fractionnant en d'innombrables particules qui venaient se déposer lentement sur les travailleurs : « L'art du peuple [*Volkskunst*] prend ainsi un sens tout différent [...]. Avec et par la machine, la technique et la division du travail, [...] l'activité du peuple entier sera une mise en forme – un art – consciente, lumineuse, claire. L'art – l'art du peuple – n'est pas fait par un peuple inconsistant, inculte, mais *il est la vie de la communauté*<sup>71</sup>. » Il devenait maintenant possible de concevoir la beauté du travail, non pas vouée à seulement demeurer le « symbole » du Salut, mais constituer son support le plus réel : son « *Seinbild* ». Au terme de cette vision, Behne pouvait contempler un ensemble articulé, dynamique et ouvert : « La division du travail à l'aide de la machine, qui travaille elle-même pour tous, lie les hommes les uns aux autres ; ainsi la machine contribuera-t-elle à former une nouvelle communauté humaine. Les mouvements exacts de la machine seront alors les jointures de la nouvelle unité "Homme"<sup>72</sup>. »

On sait que le passage de l'œuvre d'art totale à la vie comme « œuvre totale » fut massif durant ces années-là, entre 1921 et 1923. Comme l'écrivait Moholy-Nagy, le nouveau maître du Bauhaus : « Ce dont nous avons besoin n'est pas de l'œuvre d'art totale, séparée du cours de la vie, mais de la synthèse de tous les moments de la vie, elle-même "œuvre totale" embrassant toutes les réalisations individuelles issues

70 *Id.*, « Kunst, Handwerk, Technik », art. cité, p. 1029.

71 *Ibid.*, p. 1034.

72 *Ibid.*, p. 1035.

d'une nécessité biologique et débouchant sur une nécessité universelle<sup>73</sup>. » Si, pour le vitaliste Moholy-Nagy, l'œuvre d'art totale était condamnable parce que sa transcendance ne pouvait pas même effleurer « le cours de la vie », on pourrait dire que, pour le vitaliste Behne, la seule idée de l'œuvre d'art totale menaçait maintenant d'exercer son dangereux pouvoir sur la vie. C'est que cette œuvre avait atteint une exemplarité « monstrueusement » dangereuse : jalouse de la cohésion immédiate de la nature, cette « mixtion » (le mot est de Quatremère de Quincy<sup>74</sup>) passait désormais dans la catégorie des monstres puisque, disait Behne, « l'architecture n'est plus architecture, la sculpture plus sculpture, la peinture plus peinture, et leur "ensemble" est une formation bizarre qui ne peut ni vivre ni mourir<sup>75</sup> ». Au moment où Behne écrivait « Kunst, Handwerk, Technik », la norme, bien établie, exigeait le plein développement des capacités spéciales de chacun et non la « mixtion » des tâches. L'américanisme de la jeune République s'étant disséminé dans les plus diverses croyances politiques et sociales, Moholy-Nagy et Behne reconnaissaient leurs propres idéaux (biologiques, collectivistes, etc.) dans la façon dont Taylor, et Ford plus encore, exaltaient la productivité maximale et le libre épanouissement des capacités que leurs systèmes « découvraient » chez chacun. « Ce n'est pas, poursuivait Moholy, en effaçant artificiellement les limites des différents domaines de création pour les confondre que l'on pourra faire apparaître l'unité de la vie. *À l'inverse, c'est en concevant et en réalisant chaque création sur la base de sa capacité et de son aptitude particulière à produire un effet plein et entier, à façonner la vie, que l'on parviendra à créer cette unité.* Cette tâche devra être menée par des hommes dont la conception de l'existence permet à tout individu

73 László Moholy-Nagy, « Peinture, Photographie, Film », *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, trad. C. Wermester, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, pp. 78-79.

74 Quatremère de Quincy, « Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts » (1823), 1<sup>re</sup> partie, § VIII, dans *De l'imitation*, L. Krier, D. Porphyrios (éd.), Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1980, p. 59; Quatremère écrit dans ce même livre : « C'est ainsi que l'imitation s'annule en voulant croître ou se multiplier : c'est ainsi que l'art qui envahit la propriété d'un autre perd la sienne; et, pour avoir prétendu à être deux, il n'est plus ni l'un ni l'autre », dans *De l'imitation*, § III, pp. 18-19.

75 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », art. cité, p. 1027.

d'œuvrer pour le bien général et d'atteindre une productivité maximale, parce qu'on lui accorde suffisamment de temps et d'espace pour s'épanouir, y compris dans ce qu'il a de plus personnel<sup>76</sup>. » Behne, plus collectiviste quant à lui, se représentait la totalité à venir comme un *moule* dans lequel chaque individu, depuis le plus grand artiste ou le plus éminent des scientifiques jusqu'au plus humble ouvrier, déverserait sa force de travail (qu'il comprenait donc toujours comme la sublimation d'une puissance d'autoformation). Ainsi, comme au temps de l'expressionnisme, le travail restait le générateur de l'art : « L'art n'a pas d'autre vie que la communauté. Et nous pouvons considérer de droit les résultats de la nouvelle astronomie, de la nouvelle physique, de la nouvelle biologie comme *parties de la nouvelle mise en forme artistique de notre époque*. Il est réjouissant aujourd'hui de constater l'unité profonde de tout ce qui est essentiel. Que les créateurs les plus importants ne puissent pas encore se reconnaître comme ayant les mêmes aspirations, c'est accessoire. Il existe une unité suprapersonnelle ; nommons-la la nouvelle époque. Cette nouvelle époque est un moule dans lequel chaque créateur vient couler son œuvre, son action. Personne ne voit la circonférence ni la *Gestalt* (forme vivante) de cette forme gigantesque, mais chacun aide, sans connaître, comprendre ni aimer son voisin, à l'œuvre commune<sup>77</sup>. »

### Mondrian ou les Tiller Girls ?

On ne saurait dire si Behne aimait les spectacles que les Tiller Girls, importées par centaines des États-Unis, donnaient avec grand succès sur les stades et dans les théâtres de Berlin. Il paraît que Max Reinhardt avait mis en scène l'un de ces spectacles au Grosses Schauspielhaus,

76 L. Moholy-Nagy, *ibid.*

77 *Id.*, « Stagniert die Kunst ? » [L'art, stagne-t-il ?], *Sozialistische Monatshefte*, 1925, vol. 62, n° 12, pp. 760-761, nous soulignons. L'idée de la participation de chacun à l'œuvre commune « sans connaître, comprendre ni aimer son voisin » provient directement du fordisme. Selon Henry Ford : « Il n'est pas nécessaire qu'une section quelconque sache ce qui se passe dans une autre. Quand un homme fait bien son travail, il n'a pas le temps d'entreprendre autre chose. C'est l'affaire de ceux qui dirigent l'entreprise de veiller à ce que chaque section adapte son effort à la fin commune [...]. Il n'est pas nécessaire que des hommes s'aiment les uns les autres pour travailler ensemble », in H. Ford, *Ma vie et mon œuvre*, trad. V. Cambon, Paris, Payot, 1924, p. 104 (première traduction allemande en 1923).

bâti par Hans Poelzig au lendemain de la Révolution pour, initialement, accueillir des spectacles dignes de la jeune démocratie. Behne fut-il tenté de connaître ce dernier fruit du modernisme au sein d'un espace si chargé de tous ses souvenirs expressionnistes ? On l'ignore. Aurait-il pu s'intéresser à ces spectacles ? Si son faible pour les « masses » et les manifestations collectives peut le laisser penser, son grand sérieux dissuade de le croire.

L'un de ses contemporains, qui préférait observer les « manifestations discrètes de la surface<sup>78</sup> » plutôt que d'« imaginer » comment lui imprimer les grands systèmes secrétés par sa pensée, avait bien regardé les Tiller Girls. Ce fut presque au même moment où les tableaux de Mondrian donnaient à Behne la vision d'un taylorisme transformé en équilibre dynamique et de producteurs transformés en éléments artistiques organisés en « rapports » purs et divins que Siegfried Kracauer voyait dans les Tiller Girls la traduction esthétique du taylorisme *déjà accomplie*. Son célèbre essai sur « L'ornement de la masse » (1927), chargé d'une grande mélancolie, donnait l'image exactement inverse de celle que proposait « Kunst, Handwerk, Technik », comme aussi de toute l'exaltation d'époque de « la vie comme œuvre totale ».

D'une part, cette œuvre totale, disait Kracauer, n'était pas à venir puisqu'elle était déjà là : on pouvait l'observer dans l'exactitude des gestes, dans la répétition des mouvements et dans la planéité des configurations des Tiller Girls. D'autre part, cette œuvre esthétique vivante avait déjà intériorisé le taylorisme : « La masse qui se répartit [dans leurs mouvements ornementaux] est tirée des bureaux et des usines ; le principe formel d'après lequel elle est modelée est celui qui la détermine aussi dans la réalité<sup>79</sup>. » Contrairement au vitaliste Behne, qui voulait croire que le corps vivant l'emportait toujours sur les outils inorganiques et que chaque « tâche » coulerait son œuvre dans le moule commun, Kracauer soulignait l'éclatement du vivant : « Étant donné que le principe du *procès de production capitaliste* ne relève pas purement

78 Siegfried Kracauer, « L'ornement de la masse » (1927), trad. S. Cornille, dans *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1996, pp. 69-80, ici p. 73.

79 *Ibid.*, pp. 72-73.

de la nature, il doit faire éclater les organismes naturels qui sont pour lui des moyens et des obstacles.» Surtout, il ajoutait cette remarque essentielle: « Le procès de production se déroule publiquement dans le secret. Chacun exécute son geste devant la chaîne, exerce une fonction partielle, sans avoir la connaissance de l'ensemble. Tel le motif du stade, l'organisation surplombe les masses, figure monstrueuse que son auteur soustrait à la vue de ceux qui la portent sans être lui-même vraiment capable de la contempler.» Ce déroulement public mais secret des nouveaux processus du travail à la chaîne n'avait certes pas échappé à Behne. Mais que pouvait encore représenter l'illusoire saisie artisanale de l'objet clos sur lui-même, comparée au Salut « réel » qu'allait offrir la division du travail? Que nul ne pût voir la « circonférence de cette forme gigantesque », cela était bien secondaire. Car il l'avait lui-même décrété: « L'unité n'est plus *objectale*, mais abstraite, [c'est] pour ainsi dire une construction intellectuelle. Il faut de l'imagination pour la voir<sup>80</sup>. » Une fois de plus, le Salut était l'affaire de la « reine des facultés », qui ne reproduit pas ce qu'elle voit mais produit ce qui doit être vu. Ainsi le Salut demeurait-il toujours aussi lointain. Si Behne préférait voir la « transcendance » dans sa verticalité, il ouvrait cependant une autre transcendance, horizontale; quittant le centre du ciel, le trône vide de Dieu devenait le point de fuite où se réaliserait le Salut terrestre: « Ce qui importe, en fin de compte, ce n'est pas l'individu, mais le principe. On pourrait dire aussi: ce n'est pas l'homme, mais les hommes<sup>81</sup> » – on pourrait ajouter: ce n'est pas les hommes, mais l'Homme.

Kracauer était un observateur mélancolique des manifestations du rationalisme de son temps. Il notait ainsi que le capitalisme « ne rationalise pas trop, mais *trop peu* », pour la raison qu'il exclut l'humain, qu'il mystifie les opérations de la raison. Malgré son anticapitalisme, Behne échappait-il à cette mythification de la raison? Son tournant vers la *Sachlichkeit* lui faisait oublier sans doute son aversion expres-

80 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », *ibid.*, pp. 1031-1032, nous soulignons.

81 *Ibid.*, p. 1033.

sionniste pour Auguste Comte, le père du positivisme ; maintenant qu'il était prêt à le lire plus attentivement, il découvrait l'immense charge spirituelle et messianique de son positivisme radical, dont il reprenait à son compte la répartition tripartite de l'Histoire humaine – théologique, métaphysique et positive – pour célébrer l'avènement du Troisième Âge de l'Histoire<sup>82</sup>.

Behne, comme tous ses camarades, restait fondamentalement fidèle à son « moi » expressionniste. Ses enthousiasmes productivistes et positivistes de 1922 étaient-ils en effet si éloignés de l'*Alpine Architektur* ? L'utopie de Taut avait distribué le surplus de la vie humaine sur les sommets des Alpes pour engendrer des œuvres d'art splendides ; elle avait aussi opposé à la division du travail la « fausse concrétude mythologique<sup>83</sup> » du travail non divisé, manifestant ainsi un anticapitalisme qu'elle partageait avec le pessimisme culturel. Mais ce furent là les seules différences. Pour le reste, c'était dès l'*Alpine Architektur* que la communauté avait été conçue comme *le produit de ses propres mains*. Et c'était déjà l'art, agent de tout achèvement, qui le rendait possible. Plus tard, la communauté cessa d'être conçue comme œuvre d'art *fusionnelle*, c'est-à-dire *inventée et exécutée simultanément par tous*. Les conditions politiques nouvelles, la puissance idéologique du taylorisme et du fordisme, l'irruption et l'épanouissement de nouvelles formes d'art, la nécessité – tout simplement – de prendre part à la réalité et d'en tirer profit : tout cela vint configurer la nouvelle image de la communauté. Si elle était toujours pensée comme produite par ses propres mains collectives, *aucune main singulière n'en pouvait plus toucher l'ensemble*. Seuls ses concepteurs – artistes, critiques, politiques – pouvaient contempler son exacte splendeur ; seuls quelques observateurs aussi perspicaces que Kracauer pouvaient voir sa simple et concrète réalité.

82 Behne adoptait la répartition tripartite de l'Histoire par A. Comte dans son livre *Von Kunst zur Gestaltung*, *op. cit.*, p. 75 ; quant à Comte, l'ancien secrétaire de Saint-Simon, il avait conçu les Trois Âges sous l'influence de son maître. Sa théorie revient dans plusieurs de ses ouvrages, cf. *Système de politique positive*, Paris, 1854.

83 S. Kracauer, « L'ornement de la masse », *ibid.*, p. 75.



Hannah Höch, *Jardin mécanique*, 1920, gouache, aquarelle, crayon et encre sur papier, 73 x 47 cm, collection privée, photo © Christie's Images/Bridgeman Images, © 2017, ProLitteris, Zurich.



« Avant tout, les artistes sont des hommes  
qui veulent devenir inhumains. »

GUILLAUME APOLLINAIRE<sup>1</sup>

### À rebours

Dans le *Jardin mécanique* de Hannah Höch, il n'y a pas un seul brin de nature qui ait résisté à la minéralisation. Avant la guerre, des artistes expressionnistes comme Wassily Kandinsky, Franz Marc ou Alexej von Jawlensky avaient peint des paysages dilatés, qui paraissaient comme soufflés de l'intérieur : leurs meilleurs tableaux, grâce à la tension spatiale de la composition et la texture tremblante de la couleur, allaient jusqu'à suggérer l'imminence de leur éclatement. La disposition apocalyptique du temps expressionniste trouvait ainsi sa traduction spatiale. Rien de tel dans l'aquarelle peinte par Höch en 1920, où le paysage vallonné est au contraire comprimé dans des formes lourdes, invariablement anguleuses et, parfois, acérées. Les couleurs vont de l'opacité de la terre à la froideur du métal, comme dans *Nus dans la forêt*, que Fernand Léger peignit en 1909-1910. Mais si Léger saturait l'espace du tableau et cultivait avec méthode l'ambivalence visuelle entre les figures et le fond, dans le *Jardin mécanique* l'espace suscite une impression désertique et le désordre compositionnel se veut soigneusement fortuit et arbitraire. De fait, cette impression désertique ne relève pas d'un vide proprement iconographique, mais de l'absence absolue de fusion entre les différents éléments constitutifs du tableau : dans

1 Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes* [1913], L. C. Breunig, et J.-C. Chevalier (éd.), Paris, Hermann, 1965, chap. 1, p. 48.

le *Jardin mécanique* de Höch, tout reste irrémédiablement étranger et dépareillé.

Une voie ferrée sinueuse coupe le paysage en deux. Le regard en suit les zigzags, se heurte à l'horizon bouché, se retire, se reprend et se prépare pour suivre, plus concentré, la déviation des lignes de chemin de fer lorsqu'elles se rapprochent de l'horizon ; ces lignes a priori parallèles semblent converger au fil de leur avancement, et cela jusqu'à leur coïncidence parfaite – à moins que cette ligne unique, que le regard réussit à capter avant qu'elle ne disparaisse derrière le volume rocheux situé dans la partie supérieure droite du tableau, ne soit le contour du rocher lui-même. Tout dans ce paysage concourt à désorienter et, finalement, à chasser le regard : la charge formelle hostile du zigzag est démultipliée par celle des figures qui l'entourent : lorsque ces dernières ne sont pas tranchantes, dentées ou polyédriques, elles sont en tout cas aplaties et stylisées. Aussi, pas une seule parmi toutes ces formes ne semble tenir droit, et même celles qui gisent à l'horizontale paraissent instables. La temporalité est donc ici celle du chancellement figé, le centre de gravité situé tantôt à droite, tantôt à gauche, en avant ou en arrière. Cette répartition irrégulière des centres de gravité au sein de la composition constitua un moyen supplémentaire pour empêcher le regard de s'accrocher à un quelconque détail.

Les formes qui remplacent ici les forêts autrefois traversées par les lignes de chemin de fer sont issues du monde mécanique. Il est donc logique qu'aucun critère de la morphologie organique ne soit respecté dans leur dessin : ces formes ne sont pas issues d'une croissance naturelle, elles sont uniquement le fruit d'un assemblage ; loin d'être tissées et interdépendantes, leurs parties constitutives sont étrangères les unes aux autres. Au demeurant, ce qui fait que le *Jardin* de Höch ne peut pas même être dit « mécanique », dans le sens dépréciatif dont la pensée organiciste entend ce terme depuis le Sturm und Drang et le romantisme, c'est l'absence de finalité pratique de ces assemblages mécanistes et, plus encore, leur « dysfonctionnalité<sup>2</sup> ». La composition est déterminée, dans son ensemble, par un principe d'inadéquation : inadéquation

2 Voir Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.

entre les « pièces » constituant les assemblages d'une part, celle entre ces assemblages et le paysage de l'autre. Tout se passe comme si cette inadéquation était le revers du travail de la peinture d'avant-guerre, dévolue dans toutes ses ramifications à une conception relationnelle de la composition. Bien plus entassés qu'imbriqués, ces assemblages mécanistes bloquent plus d'une fois la voie ferrée, laquelle est du reste elle-même impraticable en raison de son parcours tortueux.

C'est au demeurant cette dysfonctionnalité même qui, par l'écart mimétique qu'elle établit avec les machines productives de l'ère industrielle, rapproche le *Jardin mécanique* de la nature – et cela notamment en raison de l'allusion à la « luxuriance » ou à l'« excès » naturels venant contredire les principes de causalité et de fonctionnalité en vigueur en mécanique. Posées sans différenciation au milieu du paysage, ces constructions ont l'air de pousser au gré du hasard, là où le vent aurait déposé leurs semences primitives. Ainsi Höch ne s'interdit-elle nullement de jouer sur l'ambivalence entre les formes végétales et les formes mécaniques, de sorte qu'un va-et-vient, une métamorphose réciproque de l'artificiel dans le naturel, détermine cette œuvre : ce mutualisme trouve son principe actif dans la minéralisation.

Si Hannah Höch a préféré, pour son aquarelle, le terme de « jardin » à celui de « paysage », c'est en partie parce qu'elle voulait accentuer l'origine fabriquée de ce dernier. Giorgio De Chirico avait exprimé une idée similaire lorsqu'il revendiquait un processus de chosification générale de l'univers : « Voir tout, même l'homme, en tant que *chose* », notait-il vers 1912, avant de mettre en place sa peinture métaphysique<sup>3</sup>. À l'instar d'autres artistes dadaïstes, Höch reconnaissait, dans un entretien beaucoup plus tardif, « quelque chose en commun » entre son art et « quelques-unes de ces mystérieuses peintures de Giorgio De Chirico » et ajoutait : « Hausmann et moi, nous voulions suggérer, avec des éléments empruntés au monde des machines, un monde onirique, nouveau et parfois terrifiant comme dans cette aquarelle de moi en 1920, *Mekanischer Garten*, où une ligne de chemin de fer emprunte un

3 Giorgio De Chirico, « Méditations d'un peintre », *L'Art métaphysique*, trad. et éd. par Giovanni Lista, Paris, L'Échoppe, 1994, pp.84-87, ici p.84.

parcours en zigzag cauchemardesque et impossible<sup>4</sup>. » Au-delà de leurs affinités iconographiques, ce que partagent, plus fondamentalement, le *Jardin mécanique* de Höch et la peinture métaphysique de De Chirico est leur temporalité *à rebours*, dans le sens où l'entendait Gaston Bachelard relevant dans la pensée de Lamarck l'idée d'une « évolution à rebours » inscrite dans le règne minéral<sup>5</sup> : peuplée et composée elle-même de « chairs condensées », de résidus fossilisés de la matière végétale et animale, la terre serait une « sorte de cimetière cosmique ». Dans le *Jardin mécanique*, la culture n'a pas simplement chassé la nature, elle l'a remplacée jusqu'à la mimer. Le cycle se ferme : fin des fins, c'est-à-dire *post-histoire*, et commencement avant le commencement, autrement dit *préhistoire*, sont les deux temporalités qui trouvent leur point de tangence dans plusieurs œuvres de la même époque, où la nature chosifiée est présentée comme le *reste* d'une humanité qui, au demeurant, n'existe pas *encore*. Cette même année 1920, celle où Höch peint son aquarelle, Sigmund Freud conclut, dans *Au-delà du principe de plaisir*, qu'il faut « renoncer à la croyance qu'il y a, dans l'homme lui-même, une pulsion de perfectionnement qui l'a amené aujourd'hui à ce haut niveau de réalisation intellectuelle et de sublimation éthique<sup>6</sup> ». S'il est vrai que « *le non-vivant était là avant le vivant* » et que « les pulsions organiques sont conservatrices, acquises historiquement, dirigées vers la régression et le rétablissement de quelque chose d'antérieur », le but de la vie serait alors indéniablement le retour à l'état inanimé, à la mort<sup>7</sup>. Ce qui est vrai pour le moi l'est aussi nécessairement pour l'histoire des hommes : deux ans après la fin de la Grande Guerre, la civilisation, bâtie selon Freud sur le renoncement pulsionnel qui venait freiner les tendances dissolvantes du moi au profit de la liaison sociale, était remontée au même état inorganique qui était le sien à ses origines.

4 « Le thé chez Hannah Höch », conversation avec Edouard Roditi, trad. M. Dachy, dans *Luna-Park*, n°2, hiver 2004-2005, pp. 103-125, ici p. 119.

5 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, pp. 205 *et sqq.*

6 Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Essais de psychanalyse*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Payot, 1981, pp. 49-128, ici p. 96.

7 *Ibid.*, p. 90.

L'histoire naturelle et la nature historicisée, dans leur état d'extrême achèvement, deviennent interchangeables au sein de *Jardin mécanique*. À cet égard, le tableau s'inscrit dans la généalogie de ceux d'un peintre dit décadent comme Gustave Moreau, chez qui la nature est littéralement *tatouée* par l'histoire des hommes. Or c'était précisément ce « trop-plein » de l'histoire, cette accumulation des faits, des événements, des produits, naturels et fabriqués, que les expressionnistes avaient voulu fuir avant guerre. Nul n'aura formulé la volonté de « faire le vide » plus radicalement que Franz Marc, qui, en 1914, peu avant l'éclatement de la guerre qu'il espérait purgative pour l'histoire humaine, écrivait : « Le monde est plein jusqu'à l'étouffement. L'homme a déposé sur chaque pierre un témoignage de son intelligence. Chaque mot est déjà pris, donné en fief. Que peut-on faire d'autre pour parvenir à la félicité que de renoncer à tout et fuir<sup>8</sup> ? » « Renoncer à tout et fuir » : par-delà sa logique ascétique, cette tendance rappelle l'argument de Wilhelm Worringer à propos du *Kunstwollen* des primitifs, lesquels se seraient défendus de leur angoisse (*Angst*) devant la nature immaîtrisable en cherchant à s'agripper à la « chose en soi », capturée dans les seules formes abstraites de leur pensée<sup>9</sup>. Tous les expressionnistes ont formulé, à des degrés divers, cette fuite hors de la nature, de la réalité historique et du temps : certains en accentuant, comme Marc et Kandinsky, le moment positif de leur empathie avec l'esprit abstrait, et d'autres, comme Klee, celui, négatif, de leur détachement de la réalité<sup>10</sup>. Ce rejet n'a été surpassé que par celui des dadaïstes. Mais si l'expérience d'un monde inhospitalier leur était commune, les interprétations et, par là, les solutions divergeaient. Pour les dadaïstes, qui se sont sentis pourtant comme les derniers des primitifs, il ne s'agissait pas bien sûr de se détacher de l'« ordre confus » du monde et de fuir leur « anxiété spirituelle devant l'espace » (Worringer), mais d'établir

8 Franz Marc, préface du 2<sup>e</sup> volume projeté du *Blaue Reiter*, dans *Écrits et correspondances*, trad. T. de Kayser, M. Stavrinaki (éd.), Paris, Ensb-a, 2007, p. 221.

9 Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung* [1907], trad. É. Martineau, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 49 et sqq.

10 Voir le texte « L'abstraction est l'empathie » dans ce volume.

un rapport nécessaire et efficace entre le sujet et son milieu. Il s'agissait de parvenir à déterminer, chaque fois, le bon dosage d'empathie et d'abstraction, l'équilibre entre identification et détachement. L'histoire du dadaïsme se laisse comprendre comme une tension entre le mimétisme, au potentiel destructeur, et l'indifférence, au potentiel constructeur.

### Conjuration magique

La vocation empathique des dadaïstes envers la réalité contredisait violemment le postulat schillérien du naïf appliqué aux théories de l'empathie. Celui-ci présumait en effet l'unité immédiate de l'homme avec le monde et s'opposait au sentimental qui, lui, ferait état d'une séparation entre eux : « La tendance à l'*Einfühlung* a pour condition, affirmait Worringer, un rapport heureux et panthéiste de confiance entre l'homme et les phénomènes du monde extérieur<sup>11</sup>. » Robert Vischer, qui avait forgé plus tôt le terme d'*Einfühlung*, expliquait en toute sincérité la finalité de son interprétation : « Il [l'homme] ne peut tolérer aucun obstacle ; il veut sillonner le monde entier et faire un avec lui<sup>12</sup>. » C'est ce qu'affirmeraient également, à leur manière, les dadaïstes. Pour eux, le sentiment de confiance éprouvé par l'homme à l'égard du monde, dont le naturalisme fut l'expression artistique, constituait une ruse de la pensée et une bienfaisante illusion : grâce à celles-ci, l'homme pouvait s'offrir sa position « au centre » du monde. Cette « humanisation » fut la cible principale des œuvres et des écrits des dadaïstes. Ceux-ci l'ont traquée dans l'art, la philosophie, la société, la politique et, avant tout, à l'intérieur d'eux-mêmes. Ainsi ont-ils détourné le procédé empathique, en investissant de leur « épanchement vital » les formes mêmes considérées comme les plus ennemies, les plus

11 W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 52. Pour Friedrich von Schiller, on se référera évidemment à son livre *Poésie naïve et poésie sentimentale* [1796], trad. R. Leroux, Paris, Aubier, 1947.

12 Robert Vischer, «Über ästhetische Naturbetrachtung», *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle, Max Niemeyer, 1927, p. 57, cité par H. F. Mallgrave, E. Ikonou dans leur introduction à l'anthologie *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Los Angeles/Santa Monica, The Getty Center, 1994, p. 26.

réfractaires à la vie : celles issues du processus de rationalisation moderne, et notamment de la technique.

L'une des nombreuses critiques de l'humanisation faites par Raoul Hausmann se trouve dans son texte « L'art et le temps » (1921), dans lequel, après avoir posé que la présence centrale de la figure humaine au sein de l'art européen ne constituait que le symptôme de cette humanisation, l'artiste s'intéresse aux présupposés conceptuels de celle-ci : « Cette volonté naïve de tout humaniser, ce besoin de garnir tout de valeurs relatives à l'homme, cette nécessité de trancher, de la façon la plus simpliste, tous les problèmes sensoriels qui assaillent l'homme afin de maîtriser le monde et les choses [...] donnaient naissance, en Europe, à cet Art illusionniste qui de plus intégrait naïvement à sa forme d'expression les conceptions de propriété parce qu'à aucun moment elle n'avait mis en doute l'idée qui veut que les objets de l'univers soient subordonnés à l'homme. L'homme était le sujet le plus important de l'art et, par le développement des capacités optiques, le monde visible tout entier devenait de plus en plus sûrement la conquête de l'homme, et l'art, au lieu d'être une conjuration magique devant l'inquiétante réalité que justement on captivait par la représentation, que l'on s'appropriait, que l'on domptait, l'art a fini par n'être qu'un jeu, un luxe, et il n'y gagnait rien d'autre que la particularité d'être un privilège de classe<sup>13</sup>. »

La nature angoissante du rapport de l'homme au monde ne faisait aucun doute pour Hausmann. Mais s'il concluait que ce rapport imposait la mise en œuvre de techniques de maîtrise subjectives, il contestait celles choisies par l'intelligence européenne. C'est que leur dynamique fonctionnait à sens unique, allant invariablement de l'homme au monde : chaque fois il s'agissait pour le moi de s'imprimer sur le non-moi, d'absorber celui-ci et, ainsi, de le nier. À cette approche allant du sujet à l'objet, Hausmann opposait le mouvement inverse : celui qui va de l'objet vers le sujet. Il n'était cependant pas question

13 Raoul Hausmann, « L'art et le temps » (revue *NG*, n° 1, 1921), trad. S. Wolf, in *Documents Raoul Hausmann*, M. Giroud et S. Wolf (éd.), Paris, Projectoires, 1975, pp. 9-11.

de défendre naïvement la nécessité d'une dissolution totale du moi. Parce que l'objectif était précisément de résister face à l'« inquiétante réalité » et de se l'approprier, le sujet devait préalablement tenter de se laisser « approprier » par elle. Cette imprégnation mimétique, cette contamination du sujet par l'objet, compris ici comme un ensemble complexe de forces menaçantes, accordait à l'art sa fonction conjuratoire ou apotropaïque. Relevant du domaine plus vaste de la sympathie mimétique, la croyance qui servait de fondement à cette technique était simple et vieille comme le monde : *similia similibus curantur*<sup>14</sup>. En bref, selon Hausmann, l'objet de la représentation devait être pour l'artiste ce qui, précisément, le menaçait.

La marque de Carl Einstein sur le dadaïsme ne peut rester à ce titre inaperçue. Hausmann élargissait en effet la légitimité des techniques de représentation africaines, analysées par Einstein en les confrontant à la culture européenne dans *La Sculpture nègre* en 1915. Après avoir étudié la sculpture sacrée, Einstein se concentra sur ces sculptures vivantes qu'étaient les corps tatoués et masqués des Africains, à propos desquels il écrivait : « L'être humain se transforme toujours quelque peu, il s'efforce cependant de conserver une certaine continuité, de conserver son identité. L'Européen précisément a fait de ce sentiment l'objet d'un culte presque hypertrophié ; le Nègre qui est moins prisonnier du moi subjectif et révère des puissances objectives doit, pour s'affirmer à côté d'elles, se changer en ces puissances, justement quand il les fête avec le plus de ferveur. Par cette métamorphose, il établit l'équilibre avec l'adoration qui risque de l'annihiler ; il prie le dieu, il danse pour la tribu dans l'extase et se transforme lui-même au moyen du masque en cette tribu et en ce dieu. Cette métamorphose lui permet de saisir radicalement ce qui est extérieur à lui ; il l'incarne en lui-même et il est cette objectivité qui réduit à néant tout événement individuel<sup>15</sup>. » Au moi « hypertrophié » qui dévorait l'altérité, Einstein opposait l'idée d'un moi capable de la vénérer. Plus encore, c'était l'acte même de

14 « Le semblable guérit le semblable » ou « loi de similitude ». Cf. Marcel Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la magie » (1902-1903), in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1983, pp. 3-141.

15 Carl Einstein, *Negerplastik* [1915], trad. L. Meffre, *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 45.



vénération qui permettait au moi, selon lui, d'établir l'équilibre souhaité entre ce moi et l'autre, entre le subjectif et l'objectif. Et s'il était impossible à l'homme de s'approprier l'Autre transcendant, c'était parce que ce dernier lui était terriblement distant : « Peut-être l'adorateur veut-il enchaîner le dieu à l'homme en le représentant comme tel, et peut-être l'envoûte-t-il ainsi par sa piété ; car personne n'est aussi égoïste que le fidèle qui donne certes tout à dieu, mais sans le savoir vraiment, le fait homme<sup>16</sup>. » La transcendance serait donc avant tout une dissemblance : la métamorphose du moi dans l'identité transcendante de l'Autre se fait au moyen de techniques formelles qui coupent court à la volonté du moi de « prendre les commandes » dans l'acte cultuel. La sculpture sacrée africaine retire à son adorateur toute possibilité de « converser » avec elle, et cela en s'imposant à sa vision par sa tectonique, foncièrement non-mimétique, tandis que la danse, le tatouage et les masques contraignaient le sujet qui les portait à s'adapter à leurs formes et, par là, aux forces que ces dernières étaient tenues d'objectiver. Au lendemain de la guerre et sur fond d'une révolution trahie, les dadaïstes allemands ont tenté d'inventer les techniques et les formes de représentation qui, en dépit de leur inhumanité, demandaient au sujet moderne, et avant tout à leurs propres créateurs, leur identification.

**Le « milieu » selon l'expressionnisme : l'adaptation comme reproduction**  
À suivre l'art et la pensée de Hausmann durant la guerre, on peut légitimement supposer que la lecture d'Einstein a contribué à guérir l'artiste de son propre ego « hypertrophié<sup>17</sup> ». Car en 1917 Hausmann était encore un représentant parfait de l'expressionnisme ordinaire de son temps, ainsi que l'énonce brièvement cette phrase, extraite d'un texte qu'il publia dans la revue *Die Aktion* : « Seule la réalité de la sphère de

16 *Ibid.*, p. 46.

17 Dans leurs remarquables études, Hubertus van den Berg et Eva Züchner ont vu dans le tournant dadaïste de Hausmann l'empreinte psychanalytique d'Otto Gross et de Franz Jung, qu'il faudrait donc mettre en rapport avec celle, anthropologique, de C. Einstein : voir H. van den Berg, *Avant-garde und Anarchismus*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1999, surtout pp. 231 et sqq. ; E. Züchner, « Quellen der Revolte », dans E. Züchner (dir.), *Raoul Hausmann 1886-1971. Der deutsche Spiesser ärgert sich*, cat. d'exp., Ostfildern-Ruit, Hatje-Cantz, 1994, pp. 13-54.

l'esprit est réelle. La réalité du "monde" est apparence<sup>18</sup>. » Si Hausmann édifiait ici la primauté du sujet dans la sphère de l'esprit, ailleurs, réconforté surtout par sa rencontre avec la pensée psychanalytique et anarchiste d'Otto Gross et de Franz Jung, il situait la primauté de l'instance subjective dans le corps: il préférait parler alors d'« individu » ou de « moi » plutôt que de sujet. Au demeurant, l'homme était conçu dans les deux cas comme une instance primordiale, une volonté parfaitement substantialisée, que le *milieu* opprimait et menaçait<sup>19</sup>. Gross définissait, dans ses écrits, le « moi » comme le « propre » et le milieu comme l'« étranger<sup>20</sup> ». L'adaptation (*Anpassung*) du propre à l'étranger, sur laquelle était bâtie la civilisation, venait déformer le moi originel dans son développement organique, pour fabriquer, de toutes pièces, un « moi » artificiel, dont l'apparente unité dissimulait les conflits intimes, essentiellement sexuels. Si cette interprétation vitaliste était plus précisément expressionniste, c'était en raison de son présumé d'une instance subjective transcendante, qui ne devait en aucun cas s'adapter à un monde qui existait autour d'elle et qui était là avant elle.

Cette fameuse « réalité », que les expressionnistes de tout bord ont combattue furieusement avant et après la guerre, était une entité bien

18 R. Hausmann, « Notiz », *Die Aktion*, n°s 31-32, avril 1917, vol. 7, pp. 421-422 (notre traduction, ainsi que toutes les fois où il n'est pas fait mention de traducteur).

19 Ces auteurs, Hausmann compris, ne défendaient pas un sujet-soliloque, mais esquisaient l'utopie d'un sujet ouvert à l'autre, à condition, toutefois, que ce dernier soit aussi pur, aussi « ouvert » que lui: « Le Nous sera quand je serai en même temps l'autre, quand moi, l'autre, serai un moi autre » (R. Hausmann, « Menschen leben Erleben » [« Les hommes vivent l'expérience vécue »], *Die freie Strasse*, n° 9, novembre 1918. Les auteurs de cette revue ont adopté le rêve de la *Gemeinschaft* défendue par Bachofen et Bakounine. L'accent était mis sur l'affranchissement de la domination patriarcale. Hausmann a été très influencé aussi par Merezkovski, le théoricien russe qui avait réactualisé le thème du Troisième Évangile (et qui avait profondément marqué Kandinsky). Dans ses lettres à H. Höch, Hausmann formait progressivement une théorie devant concilier anarchisme et théocratie, liberté et ordre, cf. *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933. Unveröffentlichte Briefe Texte Dokumente*, E. Züchner (éd.), Ostfildern-Ruit/Berlin, Hatje-Cantz/Archives de la Berlinische Galerie, 1998.

20 Dans plusieurs articles, dont le plus paradigmatique fut « Über Destruktionssymbolik » [Sur la symbolique de la destruction], *Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie*, n° 11-12, 1914, vol. 4, pp. 525-534. Pour une consultation des écrits de Gross, <http://www.ottogross.org/english/works/works.html>; et voir Arthur Mitzman, « Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis », *New German Critique*, n° 10, hiver 1977, pp. 77-104.

complexe. Kurt Pinthus, aujourd'hui connu surtout pour son édition de l'anthologie *Menschendämmerung* (« Crépuscule de l'humanité », 1920), allait après la guerre la résumer ainsi : « L'homme nomme réalité [*Wirklichkeit*] tout ce qui existe en dehors de lui, autour de lui et avant lui. Il prend pour "réalité" vraie, la nature et ses manifestations, dont il perçoit la forme et l'effet à travers son appareil sensoriel, jouisseur et pourtant chétif. Il prend pour réalité le passé humain, son Histoire, dont il se considère lui-même comme le dernier chaînon. Il prend pour réalité toutes les constellations et tous les arrangements, qu'il s'est lui-même créés (État, économie, ordre social) pour se débarrasser des fardeaux de la vie<sup>21</sup>. » « La prétendue réalité » [*die sogennante Wirklichkeit*], l'ennemie à combattre et à changer, se présentait sous plusieurs facettes dans les écrits expressionnistes. Matérielle et passive, elle était « femme » avant tout<sup>22</sup>; elle désignait globalement l'« accumulation » : celle des formations naturelles (la nature naturée), celle de formes artistiques (appelée communément tradition et style), celle, enfin, de la production ininterrompue propre au capitalisme. Sur le plan politique, la révolution expressionniste de l'esprit avait d'emblée rejeté le principe de la *représentation* démocratique, la social-démocratie, mais aussi le matérialisme marxiste ; elle était sans indulgence pour le matérialisme bourgeois et ne l'était pas moins pour l'immobilisme des masses ; enfin, la conception apocalyptique de l'histoire était à l'évidence incompatible avec l'historicisme, l'évolution, le progrès et la réforme. Tous ces aspects, spatiaux et temporels, objets du rejet, avaient en commun la naïve conviction que la « réalité » ou le « milieu » étaient capables d'engendrer leur propre changement. Or, selon les expressionnistes, ils ne pouvaient prétendre qu'à leur simple reproduction : « L'homme ne peut être sauvé que par l'homme, et pas par le milieu [*Umwelt*]<sup>23</sup>. »

21 Kurt Pinthus, « Rede für die Zukunft », *Die Erhebung. Jahrbuch für Dichtung und Werbung*, Berlin, A. Wolfenstein (éd.), 1919, vol. 1, pp. 398-422, ici p. 411.

22 Sur le caractère sexué de l'expressionnisme, voir le très intéressant article de Barbara D. Wright, « New Man, Eternal Woman : Expressionist Responses to German Feminism », *The German Quarterly*, n° 4, automne 1987, vol. 60, pp. 582-599.

23 K. Pinthus, *Menscheitsdämmerung*, Berlin, Rowohlt, 1920, pp. V-XVI ; repris dans l'excellente anthologie de textes expressionnistes *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Thomas Anz et Michael Stark (éd.), Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1982, pp. 55-60, ici p. 56.

Le milieu, réalité dont il faut se détacher, mais qu'il faut aussi sauver : Hausmann commença à se dégager de cette position intenable dans la deuxième moitié de l'année 1917. Le processus s'amorça lorsqu'il accepta que le propre et l'étranger fassent partie du sujet lui-même. Il écrivait alors : « Dieu dans l'homme comme humilité et violence, bien et mal, déterminisme indéterminé<sup>24</sup>. » Hausmann renonçait ainsi à l'utopie nourrie par le cercle de Gross, celle d'une restauration de l'état de pureté, partagée par l'homme et par son milieu, mais aussi au postulat expressionniste selon lequel « l'homme est bon ». Il en contestait le bien-fondé et la performativité : l'incantation subjective ne conduisait pas à sa réalisation objective et collective. L'interlocuteur de Hausmann semble bien être ici Ludwig Rubiner, l'un des piliers du cercle de *Die Aktion* et grand défenseur d'une vision éthique et antimatérialiste du socialisme<sup>25</sup>. Dans son ouvrage *Der Mensch in der Mitte* (*L'Homme au centre*, 1917), célèbre à l'époque, Rubiner écrivait : « Tous les jours, le Jugement dernier gronde devant nous. Tous les jours nous devons poser devant nous le dicton de l'absolu. Jadis, cette heure de vérité de l'humanité fut la menace la plus horrible et l'angoisse de la guillotine. Aujourd'hui, elle est la dernière, la seule rédemption. Rédemption consolante, parce que nous laissons derrière nous nos bourreaux cruels, les alibis, les équivoques, les jeux de cache-cache. Le Jugement dernier crie [...] : *Décision!* Aucun doute n'est plus possible pour nos cœurs. Le monde est bon ou mauvais. Juste ou injuste. Amour ou violence. Liberté ou esclavage. Tout ce qui vient au-dessus, au-dessous, au milieu est escroquerie. Escroquerie au profit du mal, de l'injuste, de la violence, de l'esclavage<sup>26</sup>. » Pour l'expressionnisme, lui-même une forme de sécularisation du judéo-christianisme, le Jugement dernier n'était plus transcendant, frappant de l'extérieur l'histoire des hommes, il devait faire irruption de l'intériorité du sujet lui-même,

24 R. Hausmann, notes du 28.9.1917, in *Scharfrichter der bürgerlichen Seele*, op. cit., p. 55.

25 Les notes de Hausmann font souvent référence à Rubiner. Un exemple : « Salut, Rubiner ! Sois politique, oui, mais ne sois pas agitateur ! » (4 août 1916), in *Scharfrichter der bürgerlichen Seele*, op. cit., p. 55 (doc.16/2).

26 Ludwig Rubiner, *Der Mensch in der Mitte*, Berlin, Politische Aktionsbibliothek, 1917, p. 8.

fût-il individuel ou collectif. Élevé en *judge*, ce dernier saurait trancher entre le juste et l'injuste, le bien et le mal : la réalité s'y plierait. En prônant un « déterminisme indéterminé », Hausmann s'opposait à cette idée d'une *détermination ultime*. doute, équivoque et cache-cache dadaïstes seraient affirmés plus tard comme les formes de cette opposition<sup>27</sup>. Grammaticalement, la différence entre l'expressionnisme et le dadaïsme, bien qu'immense, tenait dans un simple « ou » – conjonction exclusive et disjonctive chez Rubiner, inclusive et alternative chez Hausmann.

Ce qui, au cours de l'année 1917, devint de plus en plus évident pour Hausmann était l'importance de la *contradiction* dans la quête subjective de l'unité. Cette contradiction était commune au sujet et à son milieu. De plus en plus l'« unité », appliquée à un sujet qui cessait de se considérer comme « propre », s'avérait une forme ontologique inadéquate. La notion d'« équilibre » se prêtait mieux à énoncer un idéal subjectif qui, pour emprunter un terme de Mondrian, renonçait à sa « corporéité » tragique, c'est-à-dire à sa « pureté » autonome, close sur elle-même et séparée de son milieu. Le dadaïsme se situera là, au croisement de l'homme et de son milieu, procréateurs éternels l'un de l'autre. Ce fut la recette de cette « homologie », de cette « équivalence » entre l'homme et son milieu, au potentiel non plus uniquement menaçant, mais aussi libérateur, que Richard Huelsenbeck importa en Allemagne à son retour de Zurich sous le nom de « Dada<sup>28</sup> ».

### L'homme dadaïste, un mécanisme déclenché par le milieu

En 1920, Richard Huelsenbeck expliquait le dadaïsme comme la négation d'une certaine peur : « L'introduction du nouveau matériau, affirmait-il, a une signification métaphysique très précise ; c'est, pour ainsi

27 Timothy Benson cite un commentaire intéressant de Hausmann à propos du Jugement dernier : « L'idée de la fin du monde n'a pas été exprimée par le Christ comme une négation... Au contraire, le Christ a dit : Le paradis est plus près de toi que tu ne le penses ! Ce qu'il voulait dire par là : le monde finira en paradis. L'idée de la fin du monde est déterministe, le Christ était non déterministe » (T. O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, Ann Arbor (MI.), UMI Research Press, 1987, pp. 60 et sqq.).

28 Voir Hugo Ball, « Kandinsky » (1917), trad. T. de Kayser, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 102, hiver 2007-2008, pp. 20-35.

dire, la répugnance de l'espace vide, le résultat de la peur qui fait partie des fondements psychologiques de tout art et qui, dans ce cas, est l'équivalent de l'*horror vacui*<sup>29</sup>. » L'espace vide que les dadaïstes ont voulu remplir à nouveau « jusqu'à l'étouffement » fut, de toute évidence, celui de la peinture expressionniste. L'opposition entre l'expérience d'un espace fluide, dépourvu de gravité, et celle d'un espace tactile, où les choses se cognent et s'entrechoquent, est de fait omniprésente dans les écrits des dadaïstes berlinois. Huelsenbeck contestait l'efficacité d'une technique fondée sur la croyance selon laquelle *faire abstraction* de sa peur suffisait à la faire disparaître. Une phrase prononcée par Hausmann au milieu d'une réunion expressionniste allait plus loin : « Une contradiction s'éveille. La consolation ultime ne peut pas être aujourd'hui, quand nous frissonnons tous de terreur, uniquement une affaire spirituelle, mais elle doit traverser la terreur elle-même, elle doit venir du contact avec la matière<sup>30</sup>. » Nulle consolation n'était possible si elle éludait l'origine de la terreur : voilà ce que les dadaïstes ont compris bien avant les expressionnistes convertis tels que Walter Gropius, Bruno Taut et les autres mystiques de la machine des années 1920. Ce que Walter Benjamin appellerait plus tard « les barbarismes » du dadaïsme<sup>31</sup> – les formes du collage, du photomontage et de l'assemblage, mais aussi des performances et de la poésie alogique – fut l'ensemble des « gestes » contractés par ces artistes lors de leur « contact avec la matière ».

Si les futuristes avaient préféré le terme de « barbare » ou de « sauvage » pour qualifier ce contact, les dadaïstes le diront quant à eux « primitif » : peu après son expérience du Cabaret Voltaire, Hugo Ball pensait

29 Richard Huelsenbeck, *En avant Dada. Histoire du Dadaïsme* [1920], trad. S. Wolf, Paris, Allia, 1983, p.31.

30 Heinar Schilling, « Bericht über die Verlagsjahre 1917/8 », *Menschen*, n° 10, 1919, vol. 2, p. 7, cité par T. O. Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, *op. cit.*, p.75; *id.*, « Mysticism, Materialism, the Machine in Berlin Dada », *Art Journal*, n° 1, printemps 1987, vol. 46, pp.46-55; *id.*, « The Functional and the Conventional in the Dada Philosophy of Raoul Hausmann », in Stephen C. Foster (éd.), *Dada/Dimensions*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, pp.131-163.

31 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), *Écrits français*, chap. XVII, J.-M. Monnoyer (éd.), Paris, Gallimard, 2003, p.165.

écrire un livre qui « devrait décrire à la manière tout à la fois du dessin, de la musique, de la poésie et de la forme plastique [son] idée du Dadaïsme, l'idée d'une négritude absolue, conformément à l'aventure primitive de notre temps<sup>32</sup> ». Le primitivisme des dadaïstes consistait dans leur volonté de découvrir le monde comme s'ils étaient les premiers des hommes. Nous retrouvons ici l'idée d'une temporalité à rebours, qu'ils partageaient avec la peinture métaphysique de Carrà et de De Chirico : « Une des sensations les plus étranges et les plus profondes que nous ait laissées la préhistoire, écrivait ce dernier, est la sensation du présage. Elle existera toujours. C'est comme une preuve éternelle du non-sens de l'univers. Le premier homme devait voir des présages partout, il devait frissonner à chaque pas qu'il faisait<sup>33</sup>. » Comme si ce qui échappait le plus à ces primitifs modernes, c'était les « choses », les « objets » mêmes qui les entouraient, devenus, pendant la guerre, bien plus transcendants que l'esprit lui-même. C'est ce que faisait remarquer Hans Arp à Daniel-Henry Kahnweiler, en réponse à sa lecture kantienne du cubisme : « J'ai fini aujourd'hui la lecture du livre de votre ami<sup>34</sup>. Je le tiens pour le livre le plus éclairant sur l'art moderne que je connaisse. À un point seulement, j'ai le sentiment que la "chose en soi", comme votre ami l'appelle, devrait être définie plus exactement – ou, mieux, le champ dans lequel elle s'inscrit. À l'opposé de Worringner, qui situe la puissance pulsionnelle au sein de l'homme particulier, je vois pour ma part la chose en soi dans tel paysage particulier, dans tel objet, dans le jour et la nuit, et je pense que certaines relations de formes, de surfaces, de lignes et de couleurs sont créées moins par l'homme singulier, mais proviennent plutôt de la chose en soi [*vom Ding an sich*] qu'on devrait vénérer<sup>35</sup>. » Le fondement de toute chose ne siègeait

32 H. Ball, lettre du 7 octobre 1916, citée par Raoul Schrott, dans *Dada 15/25. Dokumentation und Chronologischer Überblick zu Tzara & Co*, Cologne, DuMont, 2005, pp. 70-71.

33 G. De Chirico, « On Metaphysical Art » (*Valori Plastici*, avril/mai 1919), trad. M. Carrà, *Metaphysical Art*, Londres, Thames and Hudson, 1971, p. 89.

34 Manifestement, Kahnweiler n'avait pas dit à Arp qu'il s'agissait de son propre manuscrit, « La montée du cubisme », rédigé en 1914-1915 et publié partiellement dans la revue *Weissen Blätter* en 1916; repris plus tard dans Daniel-Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963.

35 Hans Arp à D.-H. Kahnweiler, le 23 juin 1916; lettre reprise dans R. Schrott, *Dada 15/25, op. cit.*, p. 43.

guère au sein du sujet, mais dans la chose elle-même : longtemps recherchés au-delà des apparences, les autels à vénérer étaient pourtant à portée de main<sup>36</sup>. En accord avec la tendance générale de l'art depuis les premières années de la guerre, les dadaïstes élaboraient leur propre version d'une dialectique de l'abstrait et de l'objet, de l'universel et du particulier. À l'instar de Juan Gris disant qu'il faisait du cylindre une bouteille, « une certaine bouteille<sup>37</sup> », les dadaïstes ont cherché la transcendance contenue dans la pure immanence : « Le fume-cigarette et le parapluie ont pour [l'artiste dadaïste] la même valeur intemporelle que la chose en soi. Une pissotière aussi est une chose en soi<sup>38</sup> », affirmait Huelsenbeck. Logées dans les choses, les forces transcendantales devaient être vénérées sous la forme des choses, devenues entretemps terriblement dissemblables à l'humain : tel fut le sens profond du retour à l'objet prôné par Dada et telle fut, précisément, la technique que les dadaïstes ont apprise auprès des sculptures africaines, analysées dans leur fonction magique par Einstein. Ce renversement du rapport entre transcendance et immanence impliquait évidemment le renversement du fonctionnement du « réalisme », entendu ici comme naturalisme ou illusionnisme. Quitte à schématiser à l'excès, disons que si l'imitation de la nature par l'art, à partir de la Renaissance, produisait son humanisation, le réalisme qui commença de s'élaborer pendant la Grande Guerre visait, en revanche, la chosification de l'humain. Pour Arp, les forces transcendantales à imiter par l'homme étaient dans la nature ; pour les dadaïstes berlinois, elles étaient inhérentes à toutes les formes revêtues par ce que Georg Simmel avait appelé au début du xx<sup>e</sup> siècle « la vie de l'esprit de la grande ville<sup>39</sup> ». La technique de représentation

36 « On taillait des arbres le long de la Bahnhofstrasse. Leurs bras nus et sauvages qui s'étiraient, parlaient leur propre langage, jouant leur musique contre les maisons. Le dynamisme de ce puissant alignement contenait une mélodie qui m'excitait. "Vois-tu, ai-je dit à Arp. Voilà ce que je cherche. Les éléments, l'essence même de l'arbre." — "Et moi, m'a répondu Arp, laissant glisser ses mains dans l'air comme s'il caressait le corps d'une femme, j'aime la peau" » (D.-H. Kahnweiler, dans H. Richter, *Dada-art et anti-art*, Bruxelles, La Connaissance, s. d., p. 56).

37 Juan Gris, « Déclaration personnelle » (1921), reproduit dans Edward Fry, *Le Cubisme*, trad. É. Billede-Mot, Bruxelles, La Connaissance, 1968, pp. 161-162.

38 R. Huelsenbeck, *En avant Dada*, op. cit., p. 44.

39 Voir Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit » (1903), *Philosophie de la modernité (La Femme, la Ville, l'Individualisme)*, trad. J.-L. Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1989, pp. 233-252.



dadaïste consisterait dans l'appropriation par l'homme des formes dominées par l'esprit rationnel de la métropole – dans les champs de la production, de la circulation et de la distraction –, mais désertées par l'affect de l'homme.

Le « contact » avec les forces de la matière était expliqué par Hausmann dans le premier texte esquissant le « sujet dadaïste » dans son efficacité thérapeutique. Dans *Synthetisches Cino der Malerei* (« Cinéma synthétique de la peinture », 1918), il écrivait : « La poupée rejetée par l'enfant ou le chiffon coloré sont des expressions plus nécessaires que celles d'un âne quelconque, qui veut s'immortaliser au moyen de ses peintures à l'huile accrochées dans de beaux salons. Les dissolutions de complexes inexactement entrelacés d'une nécessité intérieure sont une excuse éthique ; projetées sur une toile, elles sont l'essai primitif de guérir par la prière psycho-physiologique. Mais la guérison par la prière ainsi que la psychanalyse sont de la médecine objective, plutôt qu'une capacité d'équilibre subjectif, dans les contradictions de dissolutions sans déchéance, dont la plus importante reste : la sexualité<sup>40</sup>. » Prière et psychanalyse construisaient le « sujet-soliloque » ; la théorie de la « nécessité intérieure » élaborée par Kandinsky en était, de toute évidence, le corrélat artistique. Dans *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky avait beau expliquer que les formes abstraites de ses tableaux devaient agir sur le spectateur à travers leur effet physique objectif et la « résonance intérieure » qui en émanait, sa peinture ne servait, selon Hausmann, qu'à délier les propres pulsions du peintre<sup>41</sup>. En d'autres termes, l'œuvre ne serait pas un conducteur, mais une décharge d'émotions ; elle n'instaurerait nullement un dialogue entre le peintre et le spectateur, comme l'affirmait Kandinsky, mais s'avérerait

40 R. Hausmann, « Synthetisches Cino der Malerei » (1918), Karl Riha, Hanne Bergius (dir.), *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, Stuttgart, Reclam, 1977, pp. 29-32 ; cité d'après *Dada Berlin 1916-1924*, *op. cit.*, pp. 18-20, ici p. 18.

41 Kandinsky avait décrit lui-même la pulsion créatrice comme pulsion sexuelle : « C'est ainsi que j'ai appris à me battre avec la toile, à la connaître comme un être résistant à mon désir (= mon rêve), et à la soumettre à ce désir par la violence. D'abord elle est là, comme une vierge pure et chaste au regard clair, à la joie céleste, cette toile pure qui est elle-même aussi *belle* qu'un tableau, etc. », dans W. Kandinsky, *Regards sur le passé* (1913), *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, J.-P. Bouillon (éd.), Paris, Klincksieck, 1974, p. 115.

un simple monologue<sup>42</sup>. Cette description faisait de l'expressionnisme le dernier produit de l'« humanisation » : ces peintres avaient-ils prétendu dissoudre la figure humaine jusqu'à la disparition, ils n'avaient cessé, en vérité, de se représenter eux-mêmes sous une forme abstraite. Hausmann convertissait ainsi avec malice ce que Kandinsky avait appelé la « construction cachée », ainsi que la dynamique dissolvante de l'objet dans ses compositions, en un ensemble de « dissolutions des complexes inexactement entrelacés ». Comment cette peinture, simple projection sur la toile des « complexes » personnels, pouvait-elle prétendre à la préfiguration d'un monde futur des « rapports » ? Selon Hausmann, aucun monde commun ne pouvait surgir du sentiment d'éclatement provoqué par les compositions apocalyptiques de Kandinsky. Son solipsisme le condamnait – lui qui avait cherché pourtant l'esprit avec passion – au monde autosuffisant de l'animal : « L'expressionnisme paraît toujours unilatéral et peut seulement être accordé à l'animal, car il se réalise parfaitement dans ses autorelations complexes et fonctionnelles<sup>43</sup>. » Maître en son royaume, aussi seul et autosuffisant que Dieu lui-même ou que tel cheval et tel chevreuil de Marc : ce fut la manière dont Hausmann le dadaïste se représenterait désormais le type expressionniste.

Pourtant l'artiste dadaïste qualifiait la cure et la prière expressionnistes de « médecine objective » (*objektive Medizin*). Cette « objectivité » faisait référence très certainement à ce que Hausmann considérait comme le caractère conventionnel et établi de ces techniques de guérison du sujet. En revanche, médecine subjective et magie conjuratoire étaient des techniques à contre-courant. Elles présupposaient surtout une flexibilité plus affirmée de la part du sujet, qui devait créer un rapport de mutualité entre lui-même et le monde. Ce mutualisme s'affirmait comme une équivalence entre l'artiste et son œuvre, l'un véritablement conçu comme l'autoportrait de l'autre.

42 Franz Marc avait conçu l'œuvre d'art aussi bien comme une prière que comme un monologue ; cf. « Critique du passé » (1914), dans F. Marc, *Écrits et correspondances*, op. cit., p. 196 ; pour une analyse de l'œuvre d'art comme « monologue » mystique, voir notre texte « Le prédicat selon Marc. De l'ensauvagement à l'ascèse », *ibid.*, pp. 9-57.

43 R. Hausmann, « Cinéma synthétique de la peinture », *Dada Berlin 1916-1924*, op. cit., p. 18.

Pour commencer, Hausmann opposait au sujet – soliloque de l'expressionnisme le sujet polyphonique / simultané / bruitiste du dadaïsme : « L'homme est simultané : monstre de son propre et de son étranger, maintenant, avant, après et en même temps : Buffalo Bill crevant d'un faux romantisme, des réalités illimitées d'un comportement concernant sans cesse les complexes les plus contradictoires : ses relations avec l'Autre<sup>44</sup>. » Les dadaïstes se souvenaient de Bergson, selon qui les composantes de ce que nous nommons le temps – souvenirs, sensations, désirs – ne se succédaient pas de manière mécanique, mais s'interpénétraient au sein du moi. La pensée psychanalytique avait précisé que le moi intériorisait constamment ses rapports avec l'autre sous forme de « complexes » et de « contradictions ». Dès lors, le « milieu » ne pouvait pas être conçu comme un contenant pour le sujet : au lieu de recevoir ce dernier à la manière d'un moule, il le parcourt et le pénètre. Comment peut-on, dès lors, minimiser l'importance structurelle de l'image cubiste et, plus encore, futuriste, dans la constitution du sujet dadaïste ? L'interpénétration plastique du fond et de la figure comme l'un des modèles cognitifs de Dada s'impose d'elle-même. Umberto Boccioni, défendant la fin du modèle humaniste dans la sculpture et son remplacement par un « bloc », le « sujet + milieu », écrivait : « Proclamons l'abolition complète de la ligne finie et de la statue fermée. Ouvrons la figure comme une fenêtre et enfermons en elle le milieu où elle vit<sup>45</sup>. »

De la « figure » et de la « fenêtre », selon l'analogie futuriste, c'était toutefois la seconde qui l'avait emporté. Même lorsque Boccioni se mettait à sectionner la figure « gracieuse » au moyen de forces issues de son milieu, quelque chose de la fenêtre albertienne était en effet conservé : l'interpénétration de la figure et du milieu dictait une réception optique et frontale, allant jusqu'à rendre la sculpture elle-même picturale. Ce que le futurisme pictural ou sculptural a tenté par la figuration, le dadaïsme l'a tenté par les matériaux : l'interpénétration figurative, souvent littérale, entre l'homme et le milieu dans le futurisme

44 *Ibid.*, p. 19.

45 Umberto Boccioni, « Manifeste technique de la sculpture futuriste » (1912), in G. Lista (éd.), *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 175.

a été remplacée, dans le dadaïsme, par une logique d'assimilation matérielle de l'homme à son milieu. L'introduction des « nouveaux matériaux » en signifiait sa participation « tactile ». Si Boccioni avait été écartelé entre sa volonté de plonger au sein de l'objet jusqu'à sa propre perte et celle de le maîtriser par sa vue en survol, les dadaïstes ont tenté de formuler plastiquement leur équivalence à la fois matérielle et structurelle avec leur milieu<sup>46</sup>. Et si le réalisme humanisant était devenu à la Renaissance une affaire de perspective visuelle, le réalisme déshumanisant de Dada prétendait à un mimétisme tactile, de l'ordre de l'expérience : « Abaissement de l'art, au profit d'une appréhension et d'une expérience simultanée du monde environnant<sup>47</sup>. » Les portraits composés entièrement d'extraits de presse, ceux constitués de photographies d'éléments organiques et mécaniques inextricablement imbriqués et, avant tout, la nature syncopée et fracturée de la mise en forme dadaïste en général sont autant d'expressions de l'équivalence matérielle entre l'homme et le milieu.

L'accent mis par les dadaïstes sur leur milieu avait en définitive une double finalité : pointer le caractère intrinsèquement suggestible de l'homme, puis modérer et amortir en quelque sorte cette capacité en l'expliquant également par un mutualisme des rapports entre l'homme et son milieu. Si les dadaïstes ont tant insisté sur la déshumanisation, c'est parce qu'il fallait marquer la faillite de l'autonomie du sujet, dont le concept idéaliste de l'originalité propre au génie fut l'apothéose. Le combat dadaïste contre l'autonomie de l'art, dont participèrent ses pratiques iconoclastes, trouve ici même son fondement. Ce combat était profondément politique : la grande illusion de l'autonomie subjective embellissait et, par là, estompait les pratiques de domination politique et économique. Ce que l'autonomie venait surtout occulter, c'était la malléabilité de l'homme, celle-là même sur laquelle s'était exercée pourtant durant quatre ans la propagande militaire et politique ; à cet égard, le combat des dadaïstes fut très proche de celui de

46 Sur l'écartèlement du sujet futuriste, abordé du point de vue de son rapport à la foule, voir Christine Poggi, « *Folla/Follia: Futurism and the Crowd* », *Critical Inquiry*, n° 28, printemps 2002, pp. 709-748.

47 R. Hausmann, « Dada » (28 avril 1918), in *Scharfrichter der bürgerlichen Seele*, op. cit., p. 71 (doc. 18/2).

Karl Kraus<sup>48</sup>. Au demeurant, les dadaïstes ont voulu inventer d'autres moyens fictionnels permettant à l'homme non seulement de survivre face à son milieu, mais aussi de le changer. C'est ici qu'intervient le thème du dosage nécessaire d'empathie et d'abstraction, de destruction et de construction, de mimétisme et d'indifférence du sujet vis-à-vis de son milieu.

### Le montage : modèle du sujet

Dans son aquarelle *Er und sein Milieu* (*Lui et son milieu*, 1919), Hannah Höch mettait en œuvre le même procédé d'inadéquation que dans son *Jardin mécanique*. Introduisant la figure humaine sous la forme d'une poupée, elle montrait par là l'aliénation de l'homme à son milieu. Mais cette démonstration était formellement servie tout autant par l'absence de rapports entre les éléments du tableau que par l'homogénéité matérielle de l'homme avec son milieu : « Je l'ai utilisée [une poupée du XIX<sup>e</sup> siècle] dans l'aquarelle *Er und sein Milieu*. On y voit le bras conducteur de gaz d'une vieille lampe à gaz, comme celles qu'on avait avant l'apparition de la lumière électrique. La petite poupée y est accrochée par une jambe, en l'air, sans rien pouvoir faire. Sur des socles, placés dans l'espace, se trouvent des sortes de cloches de verre, dans lesquelles apparaît « la Nature » (des plantes), la « Culture » (des monuments importants), puis, plus loin, une boule de verre vide (avec la désignation « *Mitmenschen* » – ton prochain !). Et un globe terrestre dans l'espace, avec lequel les hommes ont perdu toute relation<sup>49</sup>. » Au lieu d'humaniser l'univers entier, les dadaïstes ont tâché de montrer que l'homme était une machine comme les autres. Ils ne faisaient que donner forme visible, à peine exagérée, à un processus que la guerre n'avait fait qu'exacerber. En mesurant les forces physiques respectives de l'homme et de la machine et en les comparant grâce à des diagrammes, les entreprises de rationalisation au XIX<sup>e</sup>

48 Karl Kraus, *Les Derniers Jours de l'humanité* (1919), trad. J.-L. Besson et H. Christophe, Marseille, Agone, 2000. Pour une étude du combat de Kraus contre le journalisme de propagande, voir Jacques Bouveresse, *Satire & prophétie. Les voix de Karl Kraus*, Marseille, Agone, 2007.

49 Suzanne Pagé, « Interview avec Hannah Höch », *Hannah Höch*, cat. d'exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1976, pp. 23-32, ici p. 28.

siècle avaient rendu celles-ci *équivalentes*. Les procédés de calcul, aidés désormais par la psychophysique et la science du travail, furent tout naturellement poursuivis dans le contexte de la guerre, dont on fut conduit à estimer les pertes aussi en « matériel humain<sup>50</sup> ». Dans les photomontages dadaïstes, les éléments anatomiques et mécaniques se greffent les uns les autres sur le vivant, lui-même déréalisé par sa représentation photographique vouée à la reproduction. Hausmann avait fabriqué son propre autoportrait de Dadasophe (*Dada Messe*, 1920) en utilisant, comme principal support de son photomontage, la photographie de l'homme le plus haï des dadaïstes : le social-démocrate Gustav Noske, à l'origine du pacte du gouvernement avec les Corps francs afin de liquider, par la violence et le meurtre, la révolution communiste. Il n'est donc pas fortuit que, de Noske assis sur un fauteuil, le seul morceau de chair visible soit ses mains, instrument des forfaits. Sur la veste noire, dans la partie haute du corps, Hausmann a posé un buste d'étude anatomique. À la place de la tête, on trouve une balance. Les pensées n'étaient pas toutefois seulement affaire de chiffres, mais aussi de « projection » : glissé derrière la balance, un projecteur cinématographique suggérait l'équivalence du cerveau avec l'écran de projection, réceptacle passif de l'hétérogénéité du monde. À bien y regarder, le chemin parcouru depuis la première exaltation de Hausmann pour la pensée d'Otto Gross était considérable : l'homme lui paraissait dorénavant bel et bien devenu, à force de s'adapter aux composantes les plus révoltantes de son milieu, un être « artificiel ».

Le photomontage de George Grosz « *Daum* » *marries her pedantic automaton* « *George* » *in May 1920, John Heartfield is very glad of it* (*Meta-Mech. Constr. nach Prof. R. Hausmann*), qui évoque le mariage imminent de Grosz avec Eva Peter (surnommée « Maud », dont l'anagramme figure dans le titre) et qui est exposé à la Première Foire internationale Dada durant l'été 1920 à Berlin, semble faire directement référence à la psychanalyse. Wieland Herzfelde, l'éditeur de Malik

50 Voir Anson Rabinbach, *Le Moteur humain. L'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, trad. M. Luxembourg, Paris, La Fabrique, 2004.

Verlag et frère de John Heartfield, interprétait cette œuvre dans le catalogue de la Foire : « Grosz se marie ! Pour lui, cependant, le mariage n'est pas simplement un événement personnel, il est aussi un événement social, une concession à la société qui, comme une machine, incorpore les hommes complètement, les transformant ainsi en machines au sein du grand attirail<sup>51</sup>. » Telle fut la concession faite par Grosz à son milieu : renonçant à ses désirs d'amour libre et, par là, au développement organique de son moi, il se transformait volontairement, par son mariage, en un rouage de la *Gesellschaft*, ses conflits sexuels intimes demeurant cachés sous l'apparence imperturbable de l'automate.

La concession que l'homme dadaïste faisait à son milieu, Hausmann l'avait formulée plus d'une fois et d'une manière étonnamment exacte : « Qu'est-ce que l'homme ? Quelque chose de très naturel, disent les uns. Non, quelque chose de très artificiel, disent les autres. Moi, je pense que l'homme est une marionnette de la meilleure espèce, qui sera manipulée par le milieu [*Milieu*], par l'atmosphère que l'homme se crée lui-même. Ah ! mon Dieu, des bêtises, la vie est un non-sens, tantôt gai et tantôt triste, et le cabaret est presque un miroir de poche, juste un peu plus grand. Tout se reflète sur lui – on pourrait représenter très bien le concept "homme" par un numéro de cabaret<sup>52</sup>. » Et, en effet, dans le numéro de cabaret que Hausmann décrit juste après, le lecteur pouvait suivre le bricolage improbable permettant à la pensée de l'homme de fonctionner : après l'installation d'une cage en acier à deux étages – le niveau inférieur occupé par un cycliste, celui du haut par une presse – étaient placés à côté de celle-ci un séchoir à cheveux et une corbeille remplie de bouts de papier sur lesquels était écrit le mot « *Seele* » (« âme »). Le cycliste commençait à pédaler et la presse se mettait aussitôt en marche en émettant des bruits et en hurlant. Au bout de trois minutes, tout s'arrêtait et le séchoir à cheveux se mettait alors en marche : « Il souffle dix mille bouts de papier avec l'expression :

51 Wieland Herzfelde, « Zur Einführung in die Erste internationale Dada-Messe » (1920), repris dans H. Bergius, *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, op. cit., pp. 117-119.

52 R. Hausmann, « Kabarett zum Menschen », *Schall und Rauch*, n°3, février 1920, repris dans H. Bergius, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Giessen, Anabas, 1989, p. 19.

*Seele!* » Le cabaret imaginé par Hausmann avait comme premier destinataire ceux qui avaient fait de leur âme un métier : les artistes. Dans son texte « Dada en Europe », le même Hausmann écrivait : « Oui, permettez, DADA est même – et c’est ce qui irrite le plus les gens – DADA est même tout à fait contre l’esprit ; DADA est l’absence de tout ce qu’on appelle l’esprit. Car, à quoi sert l’esprit dans un monde qui continue de toute façon à marcher comme une mécanique ? Une affaire tantôt triste, tantôt gaie, jouée et chantée par le processus de la production et le milieu. Voyez-vous, vous vous imaginiez penser, prendre des décisions, vous vous croyiez original – et que se passe-t-il ? Le milieu, votre atmosphère quelque peu poussiéreuse, a fait démarrer le moteur de l’âme et, une fois déclenché, ça roule tout seul : le meurtre, l’adultère, la guerre, la paix, la mort, la truanderie, le pistonnage, la valuta... tout vous glisse entre les doigts, impossible de retenir quoi que ce soit : vous êtes tout simplement joué<sup>53</sup>. »

Les choses avaient beaucoup changé depuis la description, par Novalis, de la nature comme « une harpe éolienne », émettant des sons harmonieux par le seul frôlement de ses cordes par le vent<sup>54</sup>. En 1918, l’« atmosphère » était devenue « quelque peu poussiéreuse » et ne pouvait mettre en branle que les moteurs cacophoniques des âmes. Et si Kandinsky avait décrit l’artiste, dans son *Spirituel dans l’art*, comme « la main qui, *par l’usage convenable* de telle ou telle touche, met l’âme humaine en vibration<sup>55</sup> », Hausmann faisait tout simplement de lui une machine mise en marche par son milieu. « Le possédé n’est ni musicien ni musiquant, mais musiqué », écrivait Gilbert Rouget dans *La Musique et la transe*<sup>56</sup> : dans le monde des dadaïstes, les esprits qui prenaient possession de l’homme se manifestaient comme les dissonances et

53 *Id.*, « Dada in Europa » (1920), *Der Dada*, n°3 ; repris dans *Documents Raoul Hausmann, op. cit.*, p. 3 (traduction modifiée).

54 « La nature est une harpe éolienne – Un instrument musical dont les tonalités font vibrer en nous des cordes supérieures (*Associations des idées*) », dans Novalis, *Brouillon général*, trad. O. Schefer, Paris, Allia, p. 238 (fragment 966, traduction modifiée).

55 W. Kandinsky, *Du spirituel dans l’art, et dans la peinture en particulier*, trad. N. Debrand et B. du Crest, Paris, Denoël, 1989, p. 112.

56 Gilbert Rouget, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 168.



les bruits des machines. Après tous les discours d'avant-guerre sur le « génie » expressionniste ou futuriste, doté, comme tout génie, d'une « originalité exemplaire » qu'il revenait aux successeurs d'imiter, il était temps de présenter le processus poétique comme un simple procédé mécanique. L'inspiration poétique comme résultat d'un simple tour de manivelle était une métaphore fréquente dans les écrits et les œuvres de Hausmann. Dans l'aquarelle *Kutschenbauch dichtet* (*Monsieur Kutschenbauch fait de la poésie*), le poète tourne un moulin à café<sup>57</sup> : forme du « contact avec la matière », impliquant le renoncement de l'artiste dadaïste à l'originalité. Plutôt que d'être la cause de toute chose, le dadaïste en devenait le simple effet. Ce renversement s'exprima également dans une fiction publiée par Hausmann dans le dernier numéro de la revue *Der Dada*. Son titre, ambivalent, impliquait l'automatisme de la création poétique : « *Der Geist im Handumdrehen oder eine Dadalogie* » peut être traduit tout à la fois « L'esprit en un clin d'œil » et « L'esprit en un tour de main ». La main en question était celle du grand monteur John Heartfield, s'appliquant ici à « monter » le poète Hausmann :

Dadasophe : *Ah, bonjour, Monteur, c'est bien que je tombe sur toi. Boutonne-moi mon oreille gauche, je dois écrire un poème [etwas dichten] d'ici ce soir pour Dada, mais ma main a une entorse et ne peut pas parvenir à ma tête.*

Monteurdada : *Tu es un vilain homme. Tu me demandes de faire des choses que tu ne veux pas faire toi-même. Je te ferai dessiner par Grosz, comme ça, tu verras combien tu es vilain. Mais force un peu ton cerveau pour 5,25 marks, aucun soldat de la Baltique ne reçoit autant, c'est trop – et fais-nous un couplet politique. Tu peux pas si t'es tout seul, il faut d'abord que je t'équipe correctement, espèce de laquais pragois !*

57 Voir R. Hausmann, « Adolf Kutschenbauch (Un parcours bourgeois) », *Hourra ! Hourra ! Hourra !* [1921], trad. C. Wermester, Paris, Allia, 2004, pp. 59-78.

Dadasophe: *J'ai, j'ai juste besoin d'une feuille de papier; après, mon cerveau de pot de chambre démarre comme une toupie bourdonnante. Flanque-moi un coup, toi l'esclave du capital, ça me fera du bien à l'estomac et alors tu vas voir*<sup>58</sup>.

Le montage était la technique propre à signifier, par sa discontinuité et son caractère fabriqué, l'identité du sujet dadaïste. La guerre avait été décisive pour la familiarisation de l'expérience avec la technique du « montage » : par l'usine d'abord, puis au cinéma. La « guerre des matériaux » avait introduit dans l'industrie le management scientifique du travail au nom d'une union sacrée censée faire oublier les divisions de classe au profit de l'unité de la nation<sup>59</sup>. De même, la guerre avait accéléré la prégnance de la simultanéité, expérience proprement moderne. Les films de propagande, dont le montage pouvait se saisir de la quasi-ubiquité d'une guerre menée sur plusieurs fronts, distants les uns des autres, en étaient le principal agent. À cet égard, il importe de rappeler que Grosz et Heartfield, les deux grands monteurs de Dada à Berlin, se sont rencontrés au service de propagande de l'armée allemande, où ils étaient responsables du montage des films. La simultanéité à l'œuvre dans les dessins de l'un et les photomontages de l'autre n'est pas le simple héritage du futurisme, il est aussi celui de leur brève pratique cinématographique pour la propagande allemande. On comprend mieux dès lors pourquoi Hausmann choisit l'expression « cinéma synthétique de la peinture » pour décrire la simultanéité du sujet et de l'œuvre dadaïstes, et place un projecteur cinématographique derrière le « cerveau » de son autoportrait.

Ces artistes se sont intéressés à toutes formes capables d'énoncer le rythme saccadé, discontinu, ouvert de la machine et issues des divers procédés de reproduction : du jazz à l'assemblage industriel en passant

58 *Id.*, « Der Geist im Handumdrehen oder eine Dadalogie », *Der Dada*, n°3, 1920; reprint Hamburg, Nautilus, 1978; texte repris dans H. Bergius, *Das Lachen Dadas*, *op. cit.*, p. 360.

59 Cf. Charles Maier, « Between Taylorism and Technocracy: European Ideologies and the Vision of Industrial Productivity », *Recherches*, numéro spécial, « Le Soldat du travail. Guerre, fascisme et taylorisme », n°s 32-33, septembre 1978, Paris, pp. 95-134.

par le cinéma. En 1919, Grosz dédiait à Charlie Chaplin l'un de ses autoportraits, dans lequel il se représentait de profil, au milieu de la métropole, en train de dessiner le postérieur d'une femme. Comme Léger et d'autres artistes s'intéressant aux procédés et aux expressions machinistes, Grosz fut certainement sensible au « geste » de l'acteur, tel que Benjamin l'expliquerait plus tard : « Sa signification exceptionnelle réside en ceci que l'ensemble des gestes de l'homme – envisagé dans son comportement corporel autant que spirituel – est “assemblé” mécaniquement dans la structure du film. Voilà ce qui fait la nouveauté du *gestus* de Chaplin : il décompose le mouvement expressif de l'homme en une suite d'innervations infimes. Chacun de ses mouvements singuliers se compose d'une suite, en saccade, de mouvements fractionnés<sup>60</sup>. »

### **Destruction de l'aura : le surplus d'illusion, une affaire politique**

Ce qu'on a souvent appelé l'iconoclasme dadaïste est avant tout une tentative de déshumanisation de l'art, ce dernier ayant constitué un instrument efficace dans le processus d'appropriation du monde par l'homme des temps modernes. Le travail destructeur de ces artistes entendait casser la dissemblance artificielle entretenue par l'homme vis-à-vis de ses propres créations. Benjamin allait consacrer ses travaux des années 1930 au monde onirique que la bourgeoisie s'était construit comme l'espace intérieur susceptible de pouvoir la protéger de la technique, dont elle se rendit cependant maître. L'homme-étui était la version dix-neuviémiste du « sujet autonome » de la philosophie idéaliste. Autonomie du sujet, autonomie de l'œuvre d'art, autonomie d'une classe et, pas moins, d'une nation furent les moments conceptuels qui, inextricablement liés les uns aux autres, étaient inhérents à l'unité illusoire de la forme. Les dadaïstes ont voulu déchirer cette unité, afin de démontrer le caractère discontinu et contradictoire de la condition moderne en tant que déterminée par les mécanismes de domination.

60 W. Benjamin, « Paralipomènes et variantes de “L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanique” », *Écrits français*, op. cit., pp. 175-176. Pour une étude sur la conception que Grosz se faisait de la subjectivité, cf. Beth Irwin Lewis, *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Dans *Synthetisches Cino der Malerei*, Hausmann expliquait l'œuvre dadaïste en ces termes : « En Dada vous reconnaissez votre état réel : des constellations miraculeuses dans du matériel véritable : fils de fer, verre, carton, tissu, correspondant organiquement à leur propre fragilité cassante ou bombante. Ici, pour la première fois, il n'y a ni refoulement ni obstination d'angoisse, nous sommes loin de la symbolique, du totémisme, du piano électrique, des attaques de gaz, des relations installées, des hommes hurlants dans les hôpitaux militaires, que nous – avec nos merveilleux organismes contradictoires – aidons à atteindre une justification, un axe central tournant, la raison de se tenir debout ou de tomber. Par la perfection efficace des matériaux employés dans un art suprême d'autoreprésentation<sup>61</sup>. » Pas moins que l'œuvre expressionniste, l'œuvre dadaïste se voulait un autoportrait de l'artiste, à la différence près qu'elle le criait à haute voix. Plutôt que de camoufler ses pulsions et ses contradictions sous le voile des rapports d'éléments abstraits flottant dans l'espace, le dadaïste cherchait à donner forme aux rapports tendus entre des éléments « étrangers » – étrangers parce que tout simplement réels. Si le collage est un « monstre du propre et de l'étranger », c'est parce que l'artiste choisit ses éléments directement dans le milieu, en leur donnant une ordonnance propre à sa personne<sup>62</sup>. Le caractère « miraculeux » et « merveilleux » de ces « organismes contradictoires » trouve sa légitimité dans cette transposition *propre* au sujet actif. Miraculeux, cependant, ces « organismes » artistiques le sont aussi parce qu'ils prétendent à une certaine efficacité. Au-delà de leur effet sur l'artiste lui-même, exerçant par leur fabrication sa médecine subjective, les œuvres dada visaient aussi la guérison du spectateur. Par exemple, celle des soldats traumatisés qui hurlaient dans les hôpitaux : à la vue des œuvres, lesquelles reproduisaient les contradictions, voire les chocs, dont ils souffraient eux-mêmes, les soldats

61 R. Hausmann, « Cinéma synthétique de la peinture » (1918), *Dada Berlin 1916-1924*, *op. cit.*, p. 20.

62 Cette dialectique du propre et de l'étranger, de la construction et de la destruction se retrouve de manière particulièrement claire dans la conception *Merz* de Kurt Schwitters, qui n'avait pas manqué d'ailleurs de parler de « monstructivisme » pour définir son art.

pourraient « se tenir debout ou tomber<sup>63</sup> ». Mais peut-être fallait-il d'abord tomber pour pouvoir se relever ? Le compte rendu des soirées dada à Berlin fait mention d'un incident de cet ordre survenu lors de la première soirée le 12 avril 1918 : « Le tumulte n'éclata que lorsque Huelsenbeck commença à accompagner M<sup>me</sup> Hadwiger, qui lisait des poèmes de guerre des futuristes, avec des trompettes d'enfants et des hochets. Le public prit cela pour une énorme offense, car on se trouvait en pleine guerre patriotique. Les gens se levèrent de leurs sièges et un soldat en uniforme tomba, pris de convulsions épileptiques<sup>64</sup>. » Cette volonté de donner à l'œuvre une fonction thérapeutique était au fondement même de l'œuvre dadaïste.

Pour autant, jamais ces œuvres qui entendaient guérir le mal par le mal n'avaient promis une quelconque restauration de l'autonomie du sujet par rapport à son milieu. C'est dans leur manque de disposition héroïque, leur renoncement à toute forme d'autoproduction du sujet, que réside la différence des « constellations » primitives de Dada avec les « complexes plastiques » sauvages ou barbares du futurisme. Dès 1914, Fortunato Depero – avec plus tard l'aide de Giacomo Balla – tenta de radicaliser la démarche de fusion du sujet et du milieu entreprise par Boccioni. Supprimant la figure humaine, les deux artistes ont conçu des assemblages plastiques, composés de matériaux de toutes sortes prélevés sur le monde réel et dont leur auteur revendiquait la vitalité, alternativement décrits comme mobiles, autotransformables, flexibles, bruiteurs ou lumineux. Depero concluait qu'un « complexe plastique » devait être un « être vivant artificiel » ou « un animal métallique<sup>65</sup> ». Un « complexe plastique » était fait pour survivre et constituait, par là même, le prototype futuriste du surhomme affranchi, enfin, de la matrice féminine : « GÉNIE – LIBRE COMPLEXE<sup>66</sup> ». En ce sens, les

63 Sur le thème du « trauma » de guerre, intériorisé par la forme dadaïste, cf. Brigit Doherty, « *See: We are All Neurasthenics, or the Trauma of Dada Montage* », *Critical Inquiry*, n°24, automne 1997, pp. 82-132.

64 « Les six soirées et matinées du Club Dada de Berlin 1918-1919 », in *Dada Berlin 1916-1924*, op. cit., p. 9.

65 Voir Fortunato Depero, « Complexité plastique – Jeu libre futuriste – L'être vivant artificiel » (1914), F. Depero et Giacomo Balla, « Reconstruction futuriste de l'Univers » (1915), in G. Lista, *Futurisme*, op. cit., pp. 198-204.

66 *Ibid.*

œuvres dadaïstes sont infiniment plus proches de certains arlequins de Picasso, dont la mélancolie est exprimée dans la platitude, l'hétérogénéité et l'éclectisme des formes : il y a toujours du fabriqué dans l'humain. Picasso, qui avait combattu l'idée de progrès en art, usait d'un éclectisme stylistique et formel destiné à affirmer au contraire la contemporanéité de tous les temps : autre expression du sujet en « monstre de son propre et de son étranger ».

La forme artistique susceptible d'incarner le plus clairement le combat dadaïste contre l'autonomie de l'art, du sujet, de la bourgeoisie et de la nation allemande fut le mannequin, que l'on trouve de manière exemplaire dans *Der wildgewordene Spiesser Heartfield (Elektro-mechan. Tatlin-Plastik)* (*Le petit-bourgeois Heartfield s'énerve (Sculpture électro-mechan. Tatlin-Plastik)*), exposé aussi à la Première Foire internationale Dada à Berlin. Comme Hausmann l'avait fait avec Noske, Heartfield s'était mis dans la peau de son pire ennemi, le philistin, que Huelsenbeck appelait pour sa part « l'homme d'unité allemand<sup>67</sup> », laquelle unité explosa quand le petit-bourgeois littéralement « péta les plombs ». De manière ironique, on pourrait dire que ce fut cette destruction de l'unité, de la « belle apparence » de l'œuvre qui conduit à la fusion du contenu et de la forme, à la coïncidence de la nature morale et de la nature physique, si recherchée par l'esthétique goethéenne du symbole. À ce mannequin de couturier manquait une jambe, une ampoule allumée en guise de tête, pendaient à son buste une médaille militaire, un pistolet, une fourchette et un couteau. Sur l'épaule avait été appliqué un mécanisme de sonnerie, tandis qu'à la place de son sexe était attaché un appareil dentaire : autant d'attributs de la vie petite-bourgeoise. Avant la guerre, quand tout allait bien, cet homme menait chez lui son existence privée sur un rythme régulier ; il allait même croire à la guerre ; mais, entre-temps, l'homme-étui avait explosé.

L'unité de la forme était une manifestation de ce que Hausmann nommait « l'esprit de Weimar », au double sens esthétique et politique.

67 Cf. R. Huelsenbeck, *Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus*, Berlin, Malik-Verlag, 1920 ; repris dans *id.* et Tristan Tzara, *Dada siegt! Bilanz und Erinnerung*, Hambourg, Nautilus/Nemo Press, 1985, p. 50.

Cet « esprit » incluait d'abord la *Innerlichkeit* (intériorité) et le classicisme allemands, incarnés dans les figures olympiennes de Goethe, de Schiller et de leurs descendants, jusqu'aux représentants de l'expressionnisme. Mais « l'esprit de Weimar » était représenté aussi par la première Assemblée de la République, qui y avait voté la constitution allemande en juillet 1919. Grosz et Heartfield ont donné les clés de cet assemblage dans un texte commun, intitulé « La canaille artistique<sup>68</sup> ». La « canaille » en question était Oskar Kokoschka, dernier produit d'une longue lignée, dont l'origine remonte à l'époque où l'art commença de mener son existence autonome. L'offensive des deux dadaïstes avait donc pour objet et arrière-fond le processus de sécularisation, dont l'une des conséquences fut, précisément, la sacralisation de l'art. Distant, comme tout sacré, fermé sur lui-même par sa forme, l'art était devenu un culte qu'on pratiquait soit dans ces temples modernes que sont les musées, soit dans les espaces de l'intériorité bourgeoise, à l'abri du vacarme extérieur. Ce que les deux dadaïstes reprochaient à ce culte était plus grave que le postulat de génialité de l'artiste. La religion de l'art était dotée d'une efficacité redoutable, car elle était tout à la fois arme et cuirasse, dont le pouvoir politique et économique s'emparait afin de combattre la Révolution et, plus généralement, les assauts de la vie conflictuelle elle-même.

Le professeur de l'Académie de Dresde Oskar Kokoschka avait publié un communiqué dans les journaux pour protester contre la destruction, survenue au Musée de Dresde, d'un tableau de Rubens. Ce tableau avait été en réalité endommagé par des obus jetés par les ouvriers voulant défendre la République en formation contre le putsch de Kapp, alors que la coalition gouvernementale des sociaux-démocrates et des centristes s'était réfugiée à Munich. Depuis les romantiques, le Musée de Dresde, qui abritait la *Madone Sixtine* de Raphaël, était devenu un véritable lieu de pèlerinage en Allemagne pour les séries de générations successives adeptes de la religion de l'art. Quand

68 Cf. B. Doherty, « Dada à Berlin », Leah Dickerman (dir.), *Dada*, cat. d'exp., Washington, National Gallery of Art, 2006, pp. 87-112; dans une version légèrement différente, « The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada », *October*, n° 105, été 2003, pp. 73-92.

Kokoschka défendait l'héritage culturel contre l'assaut du peuple, incontrôlable à la façon d'une force élémentaire de la nature ou d'une horde de barbares, il puisait simplement dans l'imaginaire classique des destructions à sujet collectif. Au fond, les deux dadaïstes ont converti l'argument du « vandalisme » en argument d'iconoclasme. À chaque culte, sa destruction : la leur s'appliquerait sur le voile d'illusion qui fait de l'art un objet sacré, afin de mettre à nu les mécanismes infiniment profanes que ce voile est destiné à cacher et, par là même, contribue à faire fonctionner.

Grosz et Heartfield écrivaient ainsi ironiquement : « Il règne ici un fluide spirituel à travers lequel on considère l'univers avec un sentiment de jouissance. Ce n'est qu'ici qu'on saisit le sens de l'existence humaine. [...] Ah ! Ici on découvre de bonne grâce son crâne devant la valeur de la culture, on est touché par sa grâce et l'on se sent tenu d'aller la défendre contre toutes les intentions destructrices du bolchevisme, contre les hordes dévastatrices de notre époque. Et le cœur s'épanouit toujours plus si l'on vient par hasard à toucher une tache d'huile artistique bicentenaire<sup>69</sup>. » Le « fluide spirituel » était compris comme une couche d'illusion, elle-même comprise comme un *surplus* de réalité. Mais ce *surplus* de réalité correspondait exactement au *surplus* de la force de travail, extorqué aux ouvriers. Grosz et Heartfield s'adressaient à ces derniers : « Ouvriers, vous qui sans cesse créez la plus-value, vous qui donnez aux exploités la possibilité de parer leurs cloisons de ce "luxe" esthétique<sup>70</sup>. » L'argument datait au moins de William Morris, qui avait condamné la transformation de la plus-value en produits de luxe : doublement coupable, le luxe asservit les ouvriers qui travaillent pour sa production, et les esprits faibles et moroses qui en usent<sup>71</sup>. Les dadaïstes sont allés plus loin : ils constataient que le surplus du travail transformé en surplus d'illusion se retournait contre ses

69 J. Heartfield et G. Grosz, « La Canaille artistique », *Der Gegner*, n°s 10-12, 1919, vol. 1, pp. 48-56 ; traduit dans *Dada Berlin 1916-1924*, op. cit., p. 29.

70 *Ibid.*, p. 32.

71 William Morris, « Art et socialisme » (1884), *Contre l'art d'élite*, trad. J.-P. Richard, Paris, Hermann, 1985, p. 97.



propres producteurs mêmes. En effet, ce surplus devenait un anesthésique servant à faire oublier aux ouvriers leur propre réalité : « À quoi donc peut servir l'art, pour l'ouvrier ? Cet art qui, en dépit de tous ces faits horribles, veut le mener dans un monde d'idées sans rapports avec ces faits, l'art qui tente de le détourner de l'action révolutionnaire, qui veut lui faire oublier les crimes des possédants et lui fait miroiter l'image trompeuse d'un monde d'ordre et de paix<sup>72</sup>. »

L'art dadaïste a exercé son action destructrice contre cette « image trompeuse d'un monde d'ordre et de paix ». Cette « image trompeuse » était aussi bien esthétique que politique. Hausmann parlerait du « classicisme poétique de Weimar », à savoir l'usage commun par l'humanisme idéaliste et le pouvoir politique d'une technique d'illusion censée estomper conflits et contradictions. Pour Hausmann, il en allait de la société comme de l'individu : les conflits, tels les « complexes », ne devaient pas être refoulés, mais montrés dans leur banalité. « Ce classicisme, expliquait-il, est un uniforme, un costume métrique pour les choses qui ne frôlent pas l'espace vécu. En dehors de tous les tourbillons, de tous les gouffres du réel, des poètes sérieux, des sociaux-démocrates enveloppent la niaiserie dans les draperies rigides de leurs décrets hautains, dans les mélopées militaires interchangeables, des airs de bonté et d'humanité<sup>73</sup>. » La technique du montage et de l'assemblage venait donc déchirer, puis montrer, par leur agencement nouveau, les « draperies » de cet art, qui, bien que faites de la fine étoffe de l'esprit, avaient recouvert trop longtemps le vivant.

Ainsi, aux formes censées combler l'écart qui séparait la réalité de l'idéal, les dadaïstes substituaient tout simplement des prothèses, ces ajouts destinés à compenser les membres manquants<sup>74</sup>. À coup sûr, c'était une manière perspicace pour mener leur lutte contre le « classicisme poétique weimarien ». Comme l'a montré Jean-Claude

72 J. Heartfield et G. Grosz, « La Canaille artistique », art. cité, p. 30.

73 R. Hausmann, « Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung », *Der Einzige. Mitteilungen der Gesellschaft für individualistische Kultur (Stirnerbund)*, vol. 1, n° 14, 1919, pp. 163-164 ; traduit dans *Courrier Dada* (« Pamphlet contre le point de vue de Weimar »), *op. cit.*, pp. 35-37, ici p. 36.

74 Sur l'écart entre l'art et la nature, cf. Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Valence, Éditions du Limon, 1990.

Lebensztein, le néo-classicisme d'un Quatremère de Quincy, d'un Reynolds ou d'un Lessing avait théorisé l'art comme correctif, comme « contre-écart » venant compenser l'écart initial entre la nature matérielle et son idéalité, jamais matérialisée. Les *sculptures améliorées des Anciens* ou les *Chefs-d'œuvre corrigés*, deux types d'œuvres exposées par les dadaïstes berlinois à la Première Foire internationale Dada, ont déconstruit cette théorie à partir d'elle-même : plutôt que de conduire à la perfection et à l'idéalisation, chaque élément – objet, fragment, dessin – que les dadaïstes ajoutaient aux œuvres d'art (anciennes ou modernes) universellement vénérées procédait par soustraction, déformation ou, dans le meilleur des cas, transposition au potentiel politique<sup>75</sup>. La prothèse critiquait ouvertement l'idéologie dans ses composantes (selon l'analyse de Hal Foster dans son livre intitulé, en hommage à Freud, *Prosthetic Gods*, « Dieux prothétiques ») : l'*hybris*, la compensation, les fantaisies phalliques du sujet moderne<sup>76</sup>. La prothèse ne servait pas moins une critique politique : elle dénonçait la « grande illusion » de la guerre, que la paix « déchaînée » (Karl Kraus) n'avait fait que renforcer<sup>77</sup>. Comme l'écrivait Hausmann : « Le porteur de prothèse est [...] un homme de meilleure qualité, élevé, pour ainsi dire, à un rang supérieur grâce à la guerre<sup>78</sup>. » Jamais on n'avait travaillé comme pendant la guerre : une fois la guerre finie, vainqueurs et vaincus devaient conserver le même rythme pour la bataille du marché. La fabrication de leurs assemblages n'aura donc mobilisé que très peu l'inventivité des dadaïstes : les hommes prothétiques, en chair et en os ou en reproduction, faisaient en effet partie de leur milieu, montrés notamment par les nombreuses revues scientifiques et économiques qui se penchaient sur l'efficacité ergonomique de prothèses de plus en plus performantes.

75 Pour une bonne documentation sur la Foire Dada à Berlin, voir H. Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin-Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebrauder Mann, 2000, pp. 233-304, 349-414, ainsi que l'article intéressant de E. Züchner, « Die Erste Internationale Dada-Messe. Berlin: Eine meta-mechanische Liebeserklärung an Tatlins Maschinenkunst », *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950*, cat. d'exp., Berlin/Munich, Martin Gropius Bau/Prestel, 1995.

76 Cf. Hal Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2004.

77 Cf. Jacques Bouveresse, « La nuit qui vient et le cauchemar qui s'annonce : les années 1919-1933 », *Satire & Prophétie. Les voix de Karl Kraus*, Marseille, Agone, p. 42.

78 R. Hausmann, « Économie de prothèses », *Hourra !*, op. cit., p. 35.

Ce que les dadaïstes n'étaient par conséquent pas prêts à pardonner à l'art autonome, c'était l'unilatéralisme de sa neutralité : « Voilà pourquoi les œuvres plastiques prêchent la fuite par les sentiments et les pensées, loin des conditions de vie insupportables d'ici-bas, fuite dans le ciel, laissant aux mitrailleuses de la démocratie le soin d'assurer à ceux qui ne possèdent rien, un voyage dans l'au-delà le plus pur<sup>79</sup>. » Au moment où Grosz et Heartfield écrivaient ces mots, un certain Walter Gropius se retirait à Weimar, loin du vacarme de la Révolution, pour fonder le Bauhaus. Dès février 1919, il écrivait à Karl Ernst Osthaus, le mécène idéaliste qui l'avait beaucoup soutenu dans ses différentes entreprises : « Il ne reste qu'à ignorer le monde réel et construire séparément son propre monde intérieur. Je crois que, pour le moment, c'est la voie à suivre et que l'unité viendra toute seule à travers l'approfondissement intensif de sa propre personnalité<sup>80</sup>. » Depuis Goethe, Schiller et Humboldt, l'idéal restait étonnamment identique à celui de Weimar : seul le détachement olympien permettait à la personnalité de se former (*Bildung*). Ce fut très exactement ce que les dadaïstes reprochèrent aux expressionnistes sur le plan politique. À leurs yeux, la fameuse *Innerlichkeit* allemande était représentée aussi bien par Martin Luther que par Thomas Münzer. Luther, le réformateur proche du pouvoir qui avait inauguré la rationalisation et la comptabilisation de la foi chrétienne, avait été une cible privilégiée des dadaïstes, de Ball à Hausmann, en passant par Huelsenbeck, qui expliquait : « Avec Luther c'est l'esprit de pesanteur, d'insécurité, l'homme d'unité allemand qui l'emporte. La liberté qui sera créée par la Réforme ne sera pas un élan d'idées, mais un renoncement et un effritement face aux "têtes exactes", de la part desquelles il est bienvenu de provoquer l'Europe entière<sup>81</sup>. » Selon l'analyse de Max Weber, Luther avait déterminé l'émergence et le mode de vie de la bourgeoisie, laquelle allait se consacrer à sa *Beruf* (vocation) à la fois salubre et rentable. Les dadaïstes ont critiqué violemment cette double « prime » de la

79 J. Heartfield et G. Grosz, « La Canaille artistique », art. cité, p.31.

80 Walter Gropius, lettre du 2 février 1919 à K. E. Osthaus, Berlin, Archives Akademie der Künste, n° AfK 01-17 ; publié in *Arbeitsrat für Kunst 1918-1921*, cat. d'exp., Berlin, Akademie der Künste, 1980, p.117.

81 R. Huelsenbeck, *Dada siegt! Bilanz und Erinnerung*, op. cit., p.50.

bourgeoisie protestante<sup>82</sup>. Quant à Münzer, le chef des anabaptistes qui s'étaient révolté contre l'alliance de la Réforme et du pouvoir princier, il n'avait pas trouvé plus d'indulgence à leurs yeux. Après avoir identifié en lui le véritable ancêtre des expressionnistes, Huelsenbeck ajoute : « L'expressionnisme veut l'humanité, la compassion, c'est-à-dire que, dans la pratique, il est contre la violence, l'action, la cruauté, il met de côté toute possibilité cognitive-théorique et est, malgré sa nostalgie, une affaire de qualité dialectiques et des hommes qui ont perdu le contact avec les choses cosmiques. Il trouve une activité essentielle dans l'amélioration du monde, et définit même l'esprit comme une conception totale de toutes les possibilités pour une amélioration de notre existence, l'homme étant la mesure des choses. Mais le dadaïste veut le mal de tout son cœur. L'expressionniste a la révolution allemande sur la conscience. Les phrases sur le bien et l'humanité ont enlevé les armes des mains des masses assaillantes<sup>83</sup>. » Münzer, le « théologien de la Révolution », selon l'expression d'Ernst Bloch, qui, après son *Esprit de l'utopie*, devait lui consacrer un livre, était la figure paradigmatique d'un messianisme dépolitisant la Révolution pour en faire le signe d'éclosion du Troisième Évangile – celui du [Saint] Esprit. Ce messianisme qui, dans le meilleur des cas, relativisait le matérialisme historique comme outil de lecture politique (ce fut le cas d'Ernst Bloch lui-même), trouvait au lendemain de la Révolution de 1918 une actualisation puissante dans l'expressionnisme utopique<sup>84</sup>. Longtemps portés par leur rejet du « milieu » – ici, la masse pesante et inflexible – et par leur foi symétrique en eux-mêmes, les expressionnistes avaient salué bien sûr la Révolution du Peuple, mais pour la prendre en main et la conduire dans la bonne direction. La « révolution de l'esprit » serait une affaire des « détenteurs » légitimes de l'esprit ou ne serait pas<sup>85</sup>. Ainsi, au moment où les matérialistes Grosz et Heartfield dénonçaient

82 Sur la notion de la « prime » chez Weber, cf. l'introduction d'Isabelle Kalinowski à sa traduction de Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Champs/Flammarion, 2002.

83 R. Huelsenbeck, *Dada siegt! Bilanz und Erinnerung*, *op. cit.*, pp. 50-51.

84 Ernst Bloch, *Thomas Münzer. Théologien de la Révolution* (1921), Paris, Julliard, 1964.

85 Cf. B. Taut, *Alpine Architektur*, Hagen, Folkwang Verlag, 1919; trad. G. Ballangé sous le titre *Architecture alpine*, Paris, Éditions du Linteau, 2005.

la conversion du surplus du travail en surplus d'illusion artistique, les utopistes Bruno Taut et Wenzel Hablik imaginaient la conversion du surplus de la force de travail en surplus de force de construction (*Baulust*). La construction, par les peuples de l'Europe, sur les sommets des Alpes, d'architectures dépourvues de fonction, si ce n'est l'affirmation sacrificielle de la dépense elle-même, était censée racheter la force de travail des ouvriers déployée au service du capital et de la guerre. De même, au moment où Hausmann condamnait le classicisme weimarien, Gropius attribuait une véritable fonction politique à l'École fondée dans cette ville, qui se trouvait, selon ses mots, « au cœur de l'Allemagne » : « Le conflit politique a son équivalent dans l'art et la structure de l'État correspond aux articulations de la vie de l'esprit. L'art allemand a aujourd'hui une mission ; il lui revient le rôle de médiateur : équilibrer ou lier les oppositions. Une fois de plus, Weimar semble devenir le théâtre des décisions. Ce n'est pas un hasard si Weimar se trouve au cœur de l'Allemagne et celle-ci au milieu de l'Europe. Toute la chance et le tragique de l'art allemand tiennent là<sup>86</sup>. » L'unité de la forme élaborée par le Bauhaus à travers ses objets devait engendrer cette union sacrée dont avait terriblement besoin la société allemande après la « catastrophe » (le terme utilisé par Gropius pour désigner la guerre perdue, puis la Révolution).

Après la guerre et la Révolution, les dadaïstes avaient bien des raisons de contester les appels d'unité au nom du Peuple et du bien – à Berlin et à Munich les chefs communistes et anarchistes étaient battus à mort ou froidement exécutés. Hausmann avait trouvé un mot pour désigner le syndrome des artistes et autres *Geistiger* (hommes d'esprit) à vouloir devenir à tout prix « le facteur de formation nécessaire pour les masses » : le « bâtisme » (*Aufbauismus*). De vocation totalisante, le bâtisme portait par définition sur le futur. Il se manifestait sous plusieurs formes, tels les projets d'une communauté organique issue soit d'une révolution de l'esprit (cycle de l'*Arbeitsrat für Kunst*), soit d'une révolution éthique, plus respectueuse du marxisme (cycle de la revue

86 Manuscrit inédit de W. Gropius, Bauhaus-Archiv, Berlin.

*Die Aktion*). La « cathédrale du socialisme » était un symbole fort du bâtisme : « Oui, la cathédrale de l'âme divine au-dessus du morne quotidien, du chou-navet et du pain à la sciure de bois pour les pauvres, les autres ! Ollé, hoho, hojototo – j'ai failli crier ça – ça c'était bâtir, et pas du bâtisme, du conscient, du voulu, pas quelque chose d'aussi stupide et désagréable que la politique ou l'économie<sup>87</sup>. » Il était hypocrite, selon Hausmann, de se consacrer à la préfiguration d'un Grand Art. Tout le monde savait, et ceux qui en avaient la nostalgie les premiers, que le Grand Art présupposait un Peuple. Mais ce Peuple faisait manifestement défaut. Le dadaïsme avait tiré les conséquences de l'absence de sujet collectif, nécessaire pour créer une nouvelle « convention » pour l'art. Ainsi se consacrait-il à un art de « destruction », dont l'objet fut l'illusion qu'un art du peuple, conçu sur le modèle organique fourni par le passé idéalisé, était imminent ou même possible : « Dada n'est pas un Art du Peuple [*keine Volkskunst*] – Dada est une tactique de dissolution de l'ancien et de préparation (peut-être) d'une nouvelle convention [*Konvention*] sociale, écrivait Hausmann. L'art est pensable seulement sur la base d'une communauté large, l'art EST convention. Dada est non conventionnel, il ne se permet pas les gestes de l'individu qui trône sur les nuages dudit "génie". Dada est la volonté de ne pas être un génie. Dada est la décomposition, sans lourdeur ou tristesse émue pour le « déclin de l'Occident ». Dada est sans déclin [*Untergang*] et sans montée [*Aufgang*]. Dada est le bourreau de l'âme bourgeoise<sup>88</sup>. »

De fait, il n'y a rien d'étonnant dans le fait que Benjamin ait pu s'intéresser aux « barbarismes » du dadaïsme. Le renoncement à l'*aura* de ces œuvres fut la conséquence du renoncement de leurs créateurs au concept même d'*authenticité* : au lendemain de la guerre et tandis que les hommes politiques agissaient sans tabou dans le domaine public, il était aussi risible de prétendre à la capacité du sujet à être identique à soi-même que d'aspirer à un art trouvant consolation de l'absence de culte dans sa propre transformation en objet de culte. À l'opposé des

87 R. Hausmann, « Puffke fait de la propagande pour le proletkult » (1921), in M. Giroud, S. Wolf, *Documents R. Hausmann, op. cit.*, n.p.

88 *Id.*, « Was ist Dada ? » (août 1920), in *Scharfrichter...*, *op. cit.*, p. 107 [doc. 20/2b].

tentatives de réhabilitation, telle que celle de l'œuvre d'art totale voulant ranimer ce qui était depuis longtemps sur le déclin, les dadaïstes ont fait de la dissolution en cours une destruction : « Tout produit qui est fabriqué sans influence et sans l'encombrement des autorités publiques et des concepts de valeur est en soi et pour soi dadaïste, tant que ses moyens de représentation sont anti-illusionnistes et qu'ils procèdent de l'exigence de prolonger la défiguration du monde contemporain, qui se trouve déjà lui-même dans un état de désintégration, de métamorphose, affirmait Herzfelde. Le passé demeure important et fait autorité dans la mesure où son culte doit être combattu<sup>89</sup>. » À la recherche des composantes de leurs œuvres dans ce même monde en désintégration, les dadaïstes berlinois n'ont pas fait de leur art un « étui » qui les en protégerait, mais, au contraire, la reproduction concentrée ou transposée de la « terreur » qu'il leur fallait affronter et traverser. En ce sens, Dada constitue un formidable exemple de la fonction magique de l'œuvre d'art, celle de l'adaptation, telle que l'a analysée Éric Michaud dans sa critique du mythe idéaliste et, plus tard, moderniste, de l'« autonomie » de l'art<sup>90</sup>. Benjamin avait compris la modernité comme une deuxième préhistoire, qui obligeait l'homme à réapprendre à maîtriser les forces élémentaires, issues cette fois-ci non pas de la nature, mais de la technique. La méthode de déshumanisation adoptée par les dadaïstes, largement inspirée par Einstein, s'inscrit dans cette tentative de maîtrise. C'est ce que Hausmann énonçait en rappelant la fonction conjuratoire de l'art. Si l'on veut bien ignorer le caractère déterministe que Benjamin a imposé au dadaïsme en en faisant un prélude au cinéma, on ne peut que souscrire à son analyse selon laquelle cette œuvre, par la « qualité traumatique » qu'elle s'est appropriée, se déclarait inapte au « recueillement contemplatif ». On peut même ajouter qu'au mouvement d'absorption du spectateur tantôt dans l'« ordre et l'apaisement » (comme le suggéraient les compositions abstraites), tantôt dans l'action enivrante du tableau (comme l'exigeait la mise en forme futuriste), les dadaïstes

89 W. Herzfelde, « Zur Einführung in die Erste internationale Dada-Messe », in *Dada Berlin, op. cit.*, p. 119.

90 Cf. Éric Michaud, « Autonomie et distraction », *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, pp. 13-47.

ont opposé la technique de choc de la « répulsion », dont la visée fut la déshumanisation. La distance entre absorption et répulsion se doublait d'une radicalisation proprement politique, allant des pratiques fondées sur « l'esthétisation de la politique » à leur antithèse, « la politisation de l'esthétique ». Nul besoin de partager le déterminisme rédempteur de la logique marxiste de Benjamin pour reconnaître, en ce qui concerne le dadaïsme, la validité de ce renversement. La technique du montage faisait surface pour déchirer l'illusion d'unité : celle de l'œuvre elle-même, celle du sujet qui l'avait créée et celle, *sacrée*, de la société allemande. Le « montage » dadaïste était à l'opposé de la cathédrale expressionniste : maternelle, celle-ci chassait la violence hors de ses murs, administrant au Peuple humilié l'oubli des douleurs de son histoire et de son présent ; elle s'appropriait ainsi la fonction d'une union sacrée, dont l'efficacité n'était plus l'affaire de la guerre, mais de l'art.

### Réseau : du centre aux rapports et de la verticale à l'horizontale

Dans un dessin préparatoire à son célèbre *Mekanischer Kopf (Der geist unserer Zeit) (Tête mécanique – l'esprit de notre temps)*, Hausmann plaçait au premier plan une tête impersonnelle, dont la moitié était traversée par le réseau de circulation d'une métropole moderne, se substituant de ce fait au système nerveux du cerveau. Il est difficile, sinon inutile, de savoir si le réseau de la grande ville domine la tête contre son gré ou si, inversement, c'est cette dernière qui pense ou rêve ce réseau. C'est cette indécision même qui permet au dessin d'exprimer le rapport d'équivalence entre le sujet dadaïste et son milieu : le mouvement de va-et-vient du sujet à l'objet et de l'objet au sujet signifie une réciprocité qui n'est pas uniquement traumatique, mais aussi salutaire. Le caractère homéopathique du traitement dadaïste, où le poison, administré selon un certain dosage, devient le remède, s'explique ainsi parfaitement. En effet, si le sujet n'était pas suggestible par son milieu, jamais il n'aurait pu sortir de la « tragédie » du moi, afin de s'intégrer dans un réseau des rapports, ceux que le théoricien de l'« indifférence », Salomon Friedländer, appelait la « corrélativité », destinée à empêcher



le sujet et le milieu de s'entre-dévorer – « indifférence » signifiant le jugement simultané de toute chose et de son double, qui venait relativiser son existence autonome<sup>91</sup>.

Le dadaïsme avait hérité de la conception relationnelle du tableau expressionniste, tout en critiquant cet art pour n'avoir pas su parachever ce qu'il avait commencé. Le « cri » du sujet expressionniste exigeait la restauration d'un centre : « Parce que nous avons oublié notre moi et nous avons perdu notre centre [*Mittelpunkt*], la situation est celle qu'elle est aujourd'hui, écrivait Ernst Blass dans sa critique de *l'Esprit de l'utopie* d'Ernst Bloch. Trop longtemps nous avons été excentriques, jusqu'au moment où nous nous sommes égarés et perdus [...]. Nous nous sommes tellement éloignés de notre essence intérieure que nous ne pouvions plus entendre son appel. Les choses ont donc commencé à nous dominer, notre force a servi nos pires ennemis, un désert nous a entourés<sup>92</sup>. » Si l'expressionnisme considérait que les choses étaient devenues les maîtres des hommes, le dadaïsme prétendait qu'elles ne l'étaient pas devenues assez ; si l'expressionnisme déplorait que l'homme avait perdu son humanité, le dadaïsme rétorquait que cette perte fut le prix à payer pour l'avoir précieusement gardée. Même une intelligence aussi perspicace que celle de Siegfried Kracauer eut du mal à sortir du deuil d'un centre. Dans son essai sur le roman policier rédigé entre 1922 et 1925, Kracauer expliquait ce dernier comme une expression pseudo-artistique, dont l'intelligence structurelle était celle du « réseau » du monde rationnel moderne. Il expliquait le remplacement de l'être organique, caractérisé par la tension entre le haut et le bas, entre la transcendance et l'immanence, par un être rationnel, artificiel et atomisé. Kracauer faisait la comparaison entre l'espace de l'église et celui du hall d'hôtel : si le « retour de la communauté à sa source » obéissait à la régularité du culte, opérant par là sa régénération incessante, dans le hall d'hôtel, espace typique

91 Salomon Friedländer, *Schöpferische Indifferenz*, Munich, Georg Müller, 1918-1926.

92 Ernst Blass, « Geist der Utopie », *Das junge Deutschland*, n°3, 1919, vol. 2, pp. 63-67, repris dans l'anthologie *Expressionismus. Manifeste und Dokumente*, op. cit., pp. 238-243, ici p. 239.

des romans policiers, il n'y avait que le vide : « Dans le hall on se trouve *vis-à-vis de rien* ; c'est un simple vide<sup>93</sup>. » D'un même mouvement, les « arcanes supérieures » de la religion se convertissaient en « horreur des forces élémentaires » : en crime. Les dadaïstes ont été fascinés, précisément, par cette « horreur des forces élémentaires » qui se déchaînaient désormais tout au long de la plus stricte platitude. Il leur fut possible ainsi d'envisager leur propre détachement du « centre », unique condition pour la découverte de structures alternatives aptes à conférer au sujet la distance de survie nécessaire face à son milieu<sup>94</sup>.

Hausmann a souvent parlé de ce « centre » que les artistes devaient dissoudre : « L'art ancien était une construction, un résumé groupé d'une manière absolutiste autour d'un centre, l'art nouveau est une décentralisation, une décomposition du point central, une dissolution. Cela conduit ou bien à la fin de tout art, ou à un art tout à fait nouveau, dans lequel les notions courantes, la nostalgie naïve de voir le monde à travers la volonté humaine comme s'il était une imagination de l'homme, et de l'identifier à la réalité, n'a plus de valeur<sup>95</sup>. » Ailleurs, il évoquait la pyramide optique construite à partir de la vision monoculaire du sujet : la perspective scientifique n'était-elle pas le mécanisme même qui avait fait du monde la « propriété » de l'homme ? Mais si Hausmann expliquait que « l'œil humain évalue moralement, tandis que, pour la réalité spirituelle, il n'existe ni haut ni bas, ni grand ni petit, ni dedans ni dehors<sup>96</sup> », il n'exprimait pas pour autant une quelconque nostalgie pour l'espace transcendantal de la religion chrétienne. Comme d'autres hommes de son temps et de bien avant encore, Hausmann développa l'idée d'une immanence grosse de transcendance. Cela se traduisit par l'investissement métaphysique de l'horizontale, au détriment de la verticale. Il louait Huelsenbeck pour avoir

93 Siegfried Kracauer, *Le Roman policier. Un traité philosophique*, trad. G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 2001, pp. 75 et sqq.

94 Sur ce sujet, voir la critique significative de Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg, O. Müller, 1951.

95 R. Hausmann, notes du 12 février 1921, dans *Courrier Dada*, op. cit., p. 90.

96 *Id.*, « Nous ne sommes pas les photographes » (1921), in Michel Giroud, *Raoul Hausmann. Je ne suis pas un photographe*, Paris, Chêne, 1975.

été le premier Allemand ayant compris que le salut nichait peut-être dans la platitude même : « L'optique de la surface, au lieu de l'optique verticale du haut et du bas, a été reconnue pour la première fois par Richard Huelsenbeck, qui est devenu ainsi le premier homme nouveau en Allemagne, ce plat pays, où le gothique n'a existé que par pur esprit de contradiction. Déjà le Moyen Âge allemand fut à ses commencements un protestantisme. Dans le courage de Huelsenbeck pour la banalité, la platitude, réside la victoire sur cette protestation<sup>97</sup>. » Il fallait tirer les conséquences de la sécularisation, que la Réforme avait furieusement accélérée : assumer la sécularisation pouvait même permettre le réenchancement du monde. La logique dadaïste ne différait pas sur ce point de celle d'une certaine abstraction, en particulier celle des années 1920 : il s'agissait, dans les deux cas, de remplacer le rapport vertical de l'homme à Dieu par le rapport horizontal de l'homme à l'homme. La différence, cruciale, était que les dadaïstes avaient voulu intégrer l'hétérogénéité des choses et, par là, du sujet lui-même dans cette nouvelle cartographie utopique des rapports. Au demeurant, dadaïstes et abstraits attendaient la fin du tragique, propagé, telle la peste, sous la forme de l'individualité bornée. Et si Dieu avait dévoré jusque-là les peines et les rêves des hommes, il était temps qu'il se dissolve lui-même en une pluralité de rapports. Comme l'homme avait projeté sur Dieu sa propre image idéale, il était évident que la mort de Dieu signifierait du même coup la fin de l'humanisation. En d'autres termes, la mort de l'homme hypertrophique, et néanmoins si petit, était la condition du réenchancement du monde. La révolution, le socialisme et autres religions séculaires, dont celle de l'art ne fut pas des moindres, ont tenté de répondre, tout au long des années 1920, à cette exigence de mort du sujet humaniste. « Les centres et les liens autoritaires de l'être ancien sont défaits, écrivait Einstein. Sans aucun doute, Dieu avait été l'antinomie de l'être, mais en même temps son dominateur indiscutable. [...] Tandis qu'avant l'homme était déchiré dans la tension entre l'ici-bas et l'au-delà, il est installé maintenant dans le combat dialectique

97 *Id.*, « Manifest von Dadas Tod in Berlin » (ca 1921), in *Scharfrichter...*, *op. cit.*, pp. 117-125 [doc. 21/4].

entre des courants immanents, mais opposés<sup>98</sup>. » L'art devenait, pour Einstein, l'instrument devant préparer le « combat dialectique » par la formation de la perception. D'une certaine façon, il en allait de même pour Hausmann : « La vision est un processus enchanté et la transformation de ce processus dans l'art est conjuration, fascination, magie<sup>99</sup>. » Aux temps reculés de l'humanité, poursuivait Hausmann, « la représentation du milieu de l'homme n'était pas naturalisme, simple reproduction, mais en elle fut symboliquement et magiquement saisi, condensé, attrapé l'ensemble des forces et des connaissances de l'homme vis-à-vis du monde et des forces en mouvement<sup>100</sup> ». Dans la mesure où ni la science ni la technique ne pouvaient accéder entièrement aux secrets du monde, l'art conservait toujours sa fonction magique, non seulement pour conjurer l'inconnu, mais pour fabriquer aussi le miracle : « L'homme cherchera toujours et encore une analogie de la réalité élevée et il la trouvera dans la condition créatrice que nous nommons l'art et qui nous lie au devenir éternellement nouveau, au mouvement infini du Cosmos. Cette liaison est affranchie de tout point d'exploitation, elle sera le langage de la masse et non pas de l'homme seul ; elle sera la liaison pour une nouvelle communauté<sup>101</sup>. »

Le sujet et son milieu : la déshumanisation prenait aussi bien la forme, critique, de l'identité de l'homme à son milieu que celle, utopique, du mutualisme de leurs rapports. Pour Grosz et Heartfield, le communisme a fourni le contenu fictionnel du rapport mutuel entre l'homme et son milieu. Quant à Hausmann, il donnait une idée précise de sa vision dans une lettre critique adressée au comte Hermann Keyserling. Ce dernier, auteur à succès, était un de ces visionnaires dont l'Allemagne était remplie au lendemain de la guerre. Keyserling avait cherché à fuir la « platitude » de son pays en lorgnant du côté des cathédrales et des temples indiens. Hausmann ripostait ainsi : « Nous ne devons pas mettre d'accents, nous devons être effectifs,

98 C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen, 1931, p. 115.

99 R. Hausmann, « Die neue Kunst » (1921), *Ein Lebenscollage*, op. cit., pp. 46-47.

100 *Ibid.*

101 *Ibid.*, p. 50.

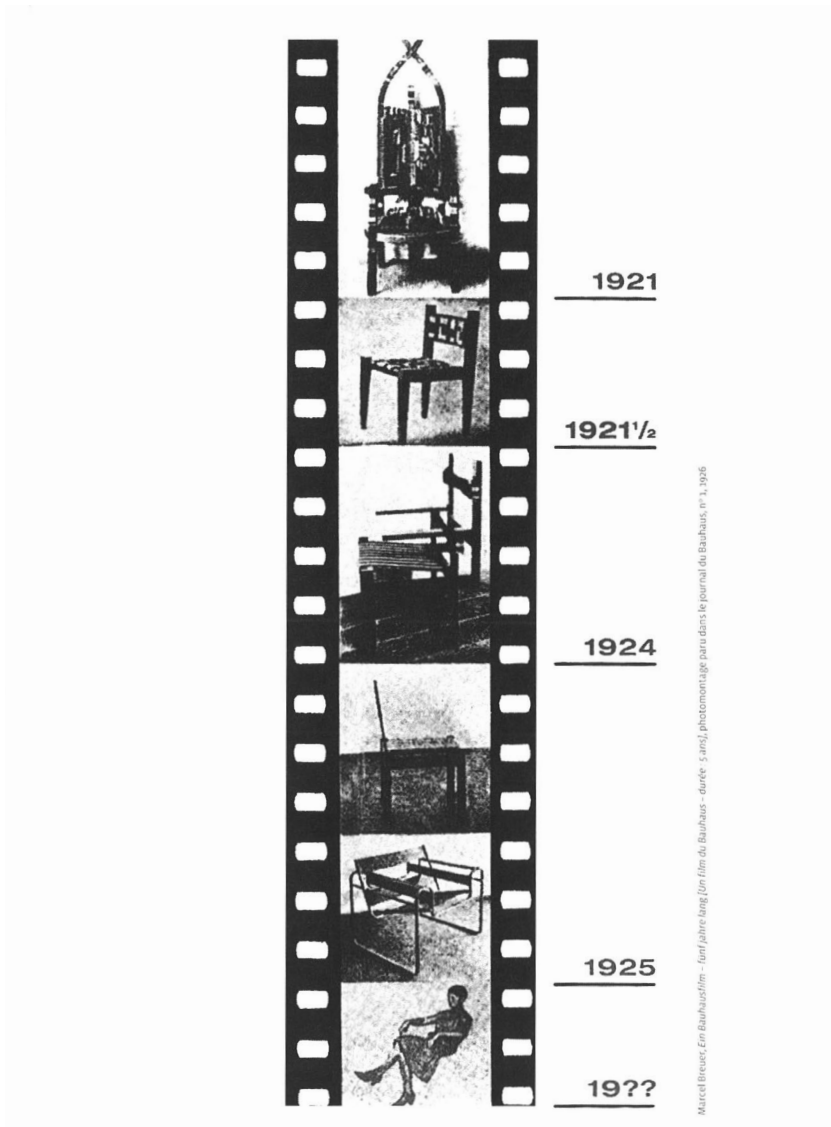
autodestructeurs et autocréateurs. La volonté d'adaptation à l'étranger, à la mort sera balancée par la volonté de personnalité, de propre, de vie. La pulsion communautaire, l'instinct d'entraide à l'intérieur même de la lutte pour la survie est "vie tissée de la mort". Personnalisation et communauté, propre et étranger, sont les affirmations et les dissolutions de soi dans l'agilité de mutation de l'individu et de la masse, ils appartiennent à une impulsion biologique fondamentale dont nous savons peu de chose réellement aujourd'hui<sup>102</sup>. »

Dans le paysage minéralisé d'après guerre, le sujet autonome avait voulu rester vivant à tout prix. Il avait protégé jalousement son propre corps, au point d'oublier que la « vie était tissée de la mort ». Mais curieusement, plus le sujet autonome fuyait la minéralisation, plus il devenait cadavre lui-même. Dans son tableau *Deutschland, ein Wintermärchen* (Allemagne, un conte d'hiver, 1918), Grosz plaçait au centre du tableau, assis devant une table, un bourgeois bien en chair, tenant dans ses mains deux couverts, en position d'attente. Sur la table, à côté du journal *Lokal Anzeiger*, on pouvait pourtant voir les restes de son repas ; le cycle digestif ne connaissait guère de trêve. En bas, au premier plan du tableau, sont représentées trois figures masculines, espèce de trinité typologique des valeurs sur lesquelles s'asseyait la bourgeoisie : l'éducation, l'armée et l'Église. Bien que la simultanéité du monde perçât toutes les formes et que tout vacillât autour, le bourgeois au centre du tableau a l'air bien solide. Immobile, il se tient aux aguets : son regard est tourné à gauche pour repérer sa prochaine proie. Mais cette maîtrise, cette appropriation du monde, au sens le plus physique, le plus immédiat du terme, fait du bourgeois la seule entité opaque et fermée au sein du tableau (à l'exception des trois piliers). Insensible à son milieu, il régresse à une substance inorganique rigide, ignorant la vie, à cette substance minérale qui, selon Freud, constituait à la fois le commencement et la fin du vivant. Les dadaïstes ont souvent dénoncé cette effrayante rigidité : « Nous avons tous été comprimés dans un

102 R. Hausmann (20 novembre 1923), brouillon de lettre, in *Scharfrichter...., op. cit.*, pp. 188-195 [doc. 23/3], ici p. 190.

corset par la guerre, et nous nous retrouvions laissés en liberté, de façon automatique », dirait des années plus tard Hannah Höch. Là encore, ces artistes avaient mis en œuvre une technique de renversement : si les bourgeois feignaient le vivant, alors qu'ils étaient morts, les dadaïstes allaient feindre les morts pour rester vivants. En ce sens, Dada s'avérait une sorte d'artefact magique transmettant le virus de la vie, un peu comme Einstein l'avait supposé à propos des sculptures africaines.





Marcel Breuer, *Ein Bauhausfilm – fünf Jahre lang* (un film du Bauhaus – durée : 5 ans), photomontage paru dans le journal du Bauhaus, n° 1, 1926

Marcel Breuer, *Un film du Bauhaus – durée 5 ans*, photomontage paru dans le journal du Bauhaus, n° 1, 1926.



**Trouble dans l'image**

*Ein Bauhaus-Film (Un film du Bauhaus)* est un photomontage conçu par Marcel Breuer dans l'euphorie de l'invention de son fauteuil tubulaire en acier (1925-1926). Il a été reproduit dans le premier numéro du journal du Bauhaus en 1926, accompagné de la légende : « Un film du Bauhaus. Auteur : la vie réclamant ses droits. Opérateur : Marcel Breuer, qui reconnaît ces droits. Cela s'améliore chaque année. En fin de compte on s'assoit sur un coussin d'air<sup>1</sup>. » Ce photomontage imite la pellicule d'un film qui présenterait l'évolution des objets conçus par Breuer, depuis la *Chaise africaine* jusqu'au fauteuil tubulaire en acier. À côté de la photographie de chaque objet figure la date de sa création, à l'exception de la toute dernière image, celle d'une femme gracieusement assise dans l'air : par son appartenance au futur cet exploit n'a pas de date exacte, si ce n'est le xx<sup>e</sup> siècle. Breuer remplace les deux derniers chiffres de la date par deux points d'interrogation : « 19?? ».

Le photomontage de Breuer condense les tensions multiples qui traversaient le Bauhaus depuis sa fondation en avril 1919, peu après la fin de la Grande Guerre et l'éclatement de la Révolution spartakiste, jusqu'à l'époque où la *Realpolitik* de la République de Weimar n'avait

1 *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, n° 1, 1926, p. 3 (notre traduction, comme toutes les fois où il n'est pas fait mention de traducteur).

pas encore détruit tout son potentiel utopique. La juxtaposition verticale des photogrammes, évoquant la succession temporelle des séquences d'un film, se prête à signifier la philosophie de l'histoire propre au Bauhaus : une histoire qui se veut progressiste, destinée à réaliser sa supposée essence. Mais l'histoire n'en expose pas moins ici son caractère construit, issu d'un travail de montage : filmée d'abord selon des angles de vue précis, soigneusement choisis par l'« opérateur » Breuer, elle est soumise ensuite à un double procédé de découpage et de réassemblage, obéissant à la logique propre au grand récit des années 1920<sup>2</sup>.

Ce récit est d'abord celui de l'évolution de l'objet : de la forme artisanale, fermée sur elle-même, dotée d'une autosuffisance et d'une autorité saisissantes, jusqu'à sa dématérialisation complète grâce à la technique, sa pure et simple disparition. Bien sûr, cette évolution de la forme témoigne du changement de paradigme politique au sein du Bauhaus et, en particulier, de la conception que ce dernier se faisait des rapports entre l'art, la technique et le travail. Mais l'évolution de la forme de l'objet fonctionne également comme une métaphore de l'histoire elle-même. Car plus la chaise extériorise sa fonction ou, selon le terme favori de Walter Gropius, son *Wesen* (essence), jusqu'à ce que ce dernier devienne littéralement transparent, plus l'histoire est censée s'approcher de ce qui est à la fois son noyau et sa fin. À l'instar de la « mue » de la chaise de Breuer, se débarrassant au fil des images de ses scories, l'histoire est supposée se débarrasser au fil du temps de ses couches successives – ses éphémères présents. Le rêve d'émancipation de l'humanité via la technique trouve ainsi une représentation éloquente dans la disparition de l'objet – dernière image du film –, qui implique une maîtrise absolue des lois de la nature. Aussi, la chaise disparue signifie – littéralement – l'*u*-topie. En somme, peu d'images auraient exposé de manière aussi frappante que le fait ce photomontage l'analogie, constitutive de la modernité, entre la conception de

2 Ainsi, la chaise de 1922, en bois et tapisserie, ne sera pas intégrée au film. Elle ne convient pas au récit de Breuer.

l'histoire et l'identité de l'objet. Car, tout comme l'objet, l'histoire des temps modernes a été pensée comme quelque chose que l'on peut fabriquer<sup>3</sup>.

Mais il est vrai que si l'objet peut jouer dans le film de Breuer le rôle de ce « singulier-collectif » qui est, selon Reinhart Koselleck, l'histoire moderne, c'est parce qu'il a préalablement endossé le rôle de sujet, dans son acception individuelle et collective. À première vue, Breuer met en scène un renversement des rapports entre le sujet et l'objet: la première image expose un objet souverain, élevé au rang de sujet, tandis que la dernière présente, à l'inverse, un sujet anonyme qui semble complètement émancipé de l'objet. Confortablement assis au milieu de l'air, ce sujet a visiblement maîtrisé l'objet jusqu'à la dévoration. Sans doute, l'objectif premier de Breuer était-il de présenter l'évolution héroïque des objets qu'il avait inventés pour le compte du Bauhaus. Mais par là même il révélait la conception qu'il se faisait du sujet, tel qu'il a été transféré et projeté dans ce même objet.

Cette ambivalence ontologique est nécessairement liée à une ambivalence temporelle. Dans le photomontage de Breuer, la temporalité lisse, progressive, de l'histoire moderniste se trouve comme brouillée par une autre temporalité, qui s'affranchit complètement de la dynamique de l'histoire, fût-ce pour la clôturer. Le corps de la femme suspendu dans l'air est une allégorie du Bauhaus lui-même: indéfiniment projeté vers l'horizon d'un futur asymptotique – que l'on nomme « utopie » –, le Bauhaus flotte en même temps dans un présent atemporel, qui relève de la magie plutôt que de la rationalité technique, de la nature plutôt que de l'histoire. Sous la surface égale et unie de ces images, sous le rythme rassuré de leur déroulement, travaillent un grand nombre de contradictions; y prêter attention reviendra, finalement, à ne plus voir dans ce film une ligne droite infinie, mais un cercle fermé sur lui-même et dont le début et la fin est la magie.

3 Cf. Hannah Arendt, « Le concept d'histoire », *La Crise de la culture*, trad. sous la dir. de P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972, pp. 58-120, pp. 79-86 en particulier; Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. J. et M.-C. Hoock, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, en particulier le chapitre « Du caractère disponible de l'histoire », pp. 233-247.

## La *Chaise africaine* : charisme et authenticité

### Un objet frontal

La *Chaise africaine*, appelée aussi dans les protocoles du Meisterrat (conseil des Maîtres) du Bauhaus de Weimar « chaise romantique », a été fabriquée par Breuer, en collaboration avec Gunta Stölzl, en 1921<sup>4</sup>. Cette chaise en bois et tissu est le seul objet du film à avoir été photographié frontalement, tous les autres ayant été posés en oblique ou de profil. La prise de vue frontale est imposée par la forme de l'objet et, en particulier, par le dossier disproportionnellement haut, qu'un axe médian parcourt telle une épine dorsale. Cet axe se termine comme un cinquième pied, tandis que l'ossature du dossier, s'élançant vers le haut, forme un arc couronnant. La verticalité emphatique de cette forme, comme sa présence autosuffisante dans l'espace, donnent à la *Chaise africaine* l'autorité d'un trône. De sorte que la position frontale de la chaise peut s'expliquer en définitive par sa fonction métonymique : elle signifie le sujet prestigieux auquel elle est virtuellement destinée, mais aussi – nous le verrons – le sujet charismatique sous l'influence duquel elle a été fabriquée.

L'allure hiératique et prestigieuse de la chaise est intrinsèque à son caractère primitiviste. Son ossature en bois a été gravée et peinte par Breuer, qui avait percé aussi des trous spéciaux afin que Gunta Stölzl puisse tisser le textile directement à la chaise<sup>5</sup>. Le primitivisme de ce trône trahit la nostalgie régnant alors au sein du Bauhaus du modèle donné par les communautés traditionnelles (*Gemeinschaft*), en raison de leur identité politique et sociale « organique », et de l'expérience « authentique » que celles-ci étaient censées offrir à leurs membres. Dotée d'un chef, de rites et d'une tradition artistique propre, la communauté était l'image inversée que la société moderne (*Gesellschaft*)

4 Compte rendu du conseil (« Sitzung der Form-und Werkmeister ») 3 octobre 1922, n°54, dans *Meister-ratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*, Volker Wahl et Ute Ackermann (éd.), Weimar, Verlag Hermann Böhlau, 2001, pp. 239-240.

5 Cf. Christopher Wilk, *Marcel Breuer. Furniture and Interiors*, New York, MoMA, 1981 ; Magdalena Droste, Manfred Ludewig, *Marcel Breuer*, Cologne, Taschen, 1994.

se faisait d'elle-même. En novembre 1917, alors que la guerre traversait sa phase la plus douloureuse et qu'elle avait détruit bien des illusions, le sociologue Max Weber exhortait les étudiants de l'Université de Munich, devant lesquels il prononçait sa conférence « La science, profession et vocation », à assumer ce qu'il appelait le « désenchantement du monde » : la soumission irréversible de la modernité aux lois de l'intellectualisation et du calcul<sup>6</sup>. Il concevait en direction de l'homme moderne une seule attitude héroïque possible, celle consistant à accepter le destin de « vivre une époque étrangère à Dieu et privée de prophètes<sup>7</sup> ». Enseignant lui-même, Weber formulait ainsi son rejet des figures de pédagogues « charismatiques », qui étaient alors légion en Allemagne : chefs de mouvements de jeunesse, chefs de groupes nudistes, solaires, théosophiques et autres, ou même artistes vénérés<sup>8</sup>. Leur « charisme », fondé sur les qualités extraordinaires qu'ils s'attribuaient, mais qui leur étaient aussi reconnues par les autres, arrachait par la simple performance la jeunesse au monde désenchanté. Le Bauhaus, communauté d'artistes et structure pédagogique, fait doublement partie de cette configuration idéologique. Cette école constituait à bien des égards un véritable contre-modèle de la conception wébérienne de l'enseignement, qui s'opposait à la propagation des valeurs et défendait sobrement l'exercice critique de la raison. La *Chaise africaine*, qui figure dans la première image du film de Breuer, condense, comme nul autre objet du Bauhaus, l'enseignement dispensé pendant sa période dite « expressionniste ». N'étant pas l'œuvre d'un Maître du Bauhaus, mais celle d'un élève doué (qui devait devenir plus tard Maître lui-même), cette chaise exprime une conception cyclique de l'expérience et de la transmission, conception qu'il est important d'analyser plus en détail.

6 Max Weber, *La Science, profession et vocation* suivi de *Leçons wébériennes sur la science et la propagande*, trad. et éd. Isabelle Kalinowski, Marseille, Agone, 2005, p. 29.

7 *Ibid.*, p. 52.

8 Pour les mouvements de réforme divers en Allemagne, qui ont partie liée avec le culte du chef, voir le catalogue d'exposition fourni *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 vol., Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert (dir.), Darmstadt, Institut Mathildenhöhe/Verlag Hoesl, 2001.

### Empathie compensatoire

Par sa prétention à l'authenticité, par sa référence métonymique au chef et, enfin, par son caractère ritualiste puissant, la *Chaise africaine* peut se comprendre comme un objet charismatique exemplaire. Pour ces mêmes raisons elle incarne parfaitement l'enseignement de Johannes Itten. La conception pédagogique de ce dernier, dans le cadre de son *Vorkurs* (cours préliminaire) et de l'atelier de menuiserie, auquel Breuer a participé dès son arrivée au Bauhaus en 1920, était fondée sur l'impératif de l'expérience des matériaux et des œuvres d'art. S'opposant au principe de la transmission intellectuelle, en raison de son caractère médiatisé et prétendument abstrait, l'enseignement d'Itten correspondait au renversement du paradigme platonicien de la « grotte », tel que le relevait Weber avec regret dans sa conférence de 1917 : pour la jeunesse, disait le sociologue, « la pulsation de la vraie réalité se fait au contraire sentir [...] dans la vie présente, dans ce qui était pour Platon un jeu d'ombres sur les parois de la caverne : le reste, ce ne sont que des spectres privés de vie, des reflets de la réalité, et rien d'autre<sup>9</sup> ». La prémisse vitaliste conditionnait aussi l'adoption par Itten de l'*Einfühlung* (empathie) comme moyen actif de la connaissance. En tant que projection du moi doté de vie dans l'objet de sa perception, l'empathie signifiait l'animation de l'objet et la fin de sa séparation avec le sujet<sup>10</sup>. L'approche empathique d'Itten dans la création et la réception de l'œuvre d'art avait ainsi avant tout une fonction compensatoire. Maints témoignages des *Baubäusler* (membres du Bauhaus) feraient état plus tard des techniques variées mises en œuvre par Itten afin que ses élèves puissent éprouver, dans leur corps, la diversité haptique des matériaux et le rythme vital inhérent aux œuvres des Maîtres anciens. Itten écrivait : « Faire l'expérience de l'œuvre d'art, cela signifie en refaire l'expérience ; cela signifie éveiller ce qu'il y a en elle d'essentiel, mener la qualité vivante inhérente à sa forme à une vie

9 M. Weber, *La Science, profession et vocation*, op. cit., p. 31.

10 Cf. Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikononou (éd.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and Humanities, 1994 ; Andrea Pinotti (éd.), *Estetica ed empatia*, Milano, Guerini Studio, 1997.

indépendante<sup>11</sup>. » Cette manière empathique de créer était décrite par Paul Klee, collègue d'Itten au Bauhaus, dans une lettre à sa femme : « Après avoir fait quelques tours, il se dirige vers un chevalet sur lequel est posée une planche à dessin avec des feuilles de papier brouillon. Il saisit un fusain, son corps se concentre comme s'il se chargeait d'énergie, puis il libère soudain son geste, deux fois de suite. On voit la trace de deux traits énergiques, verticaux et parallèles sur la feuille du dessus ; les élèves sont invités à en faire autant<sup>12</sup>. » Si Klee décrivait un Itten qui dessinait avec tout son corps, absorbant la tension et la distension des lignes tracées par sa main, d'autres *Bauhäusler* seraient marqués par sa posture projective et comme aimantée par les tableaux qu'il contemplait. Le point commun entre ces deux attitudes était le besoin ressenti par l'artiste de s'identifier à ses objets, abolissant ainsi toute notion d'extériorité. Cette identification absorbante à l'œuvre d'art dépendait d'une conduite quasi mystique à l'égard de celle-ci, ce qui se conforme parfaitement, du reste, à la théorisation de la valeur culturelle livrée par Walter Benjamin dans son célèbre essai sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935/1936)<sup>13</sup>. Le philosophe relevait le processus de transfert par lequel l'art réagissait à la dépréciation de sa valeur culturelle par la technique : de moyen au service d'une expérience proprement magique et religieuse, l'art devint lui-même au cours du XIX<sup>e</sup> siècle religion. Dans les deux cas, le culte avait partie liée avec l'absorption du sujet dans l'œuvre, cette absorption, précisément, qu'Itten inculquait à ses élèves.

L'accent porté sur la tactilité des matériaux, en opposition à leur appréciation purement optique, ainsi que la référence synesthésique tenace de son œuvre, s'accordaient parfaitement avec la conception générale que se faisait Itten de l'enseignement, source d'une « expérience totale ». C'est en ce sens qu'il faut lire aussi son témoignage

11 Johannes Itten, « Analysen alter Meister » (1921), dans Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Bramsche, Verlag Gebr. Rasch & Co, 1962, p. 58.

12 Paul Klee, lettre du 16 janvier 1921 à Lilly Klee, dans *Lettres de l'époque du Bauhaus*, trad. A.-S. Petit-Mptaz, Tours, Farrago, 2004, p. 27.

13 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), *Écrits français*, J.-M. Monnoyer (éd.), Paris, Gallimard, 1991.

relatant que, sous l'influence de ses cours, ses étudiants se sont mis à chercher fiévreusement dans les affaires de leurs grands-mères des matériaux haptiques appropriés aux exercices qu'il leur donnait : « Les élèves devaient, les yeux fermés, suivre des doigts ces séries de textures. [...] En résolvant ces problèmes, les élèves furent pris d'une véritable fièvre de création de formes. Ils commencèrent à bouleverser les tiroirs de la grand-mère conservatrice, les cuisines et les caves, ils fouillèrent dans les ateliers des artisans et les déchets des usines et des chantiers. Ils redécouvrirent tout leur entourage, les bois bruts et les copeaux, les copeaux d'acier, les fils de fer, les ficelles, le bois poli et la laine de mouton, les plumes, le verre et le papier d'étain, les grillages et les tressages de toute espèce, le cuir, les fourrures et les boîtes de conserves brillantes<sup>14</sup>. » Les étudiants d'Itten étaient à la recherche des traces palpables d'une expérience, fût-elle celle des autres. Loin d'être anecdotiques, ces collectes dans les caves où étaient accumulés des objets hétérogènes ont la valeur structurelle et réflexive d'un paradigme.

Pour ces jeunes inquiets, elles figurent leur quête de *Weltanschauungen* et autres ersatz de religions. Cette interprétation ne contredit guère l'argument primitiviste d'Itten lui-même, selon lequel la recherche des matériaux faisait partie de la redécouverte du monde environnant à travers l'aiguïsement de la perception, dans la mesure où ce qui était de toute urgence recherché dans le passé des autres et dans la primitivisation de son propre présent était, après tout, une expérience authentique.

### Historicisme et primitivisme, les deux visages de la pauvreté

Tout au long des années 1930, les réflexions de Walter Benjamin, depuis ses travaux sur les théories du fascisme allemand et le narrateur jusqu'à ses essais sur Baudelaire et la reproductibilité de l'œuvre d'art, ont interrogé la possibilité d'une expérience collective (*Erfahrung*) dans la modernité. Par *Erfahrung*, Benjamin entendait le partage synchronique et diachronique, horizontal et vertical de l'expérience,

14 J. Itten, *Le Dessin et la Forme*, trad. A. Garreau, Paris, Éditions H. Dessain & Tolra, 1970, pp. 47-48.



transmissible entre contemporains, mais aussi à travers les générations successives (sous la forme, par exemple, des proverbes et des contes). Cette transmissibilité, aussi longtemps qu'elle était possible, donnait à l'expérience son caractère « traditionnel » et, par là, son autorité. Mais, à l'ère de la reproductibilité technique, l'autorité de l'expérience commença à s'effriter jusqu'à voler en éclats sous l'action des obus de la Grande Guerre.

Ces lignes du texte « Expérience et pauvreté » (1933) où Benjamin explique la césure provoquée par la Première Guerre mondiale sont bien connues : « Non, une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est peut-être pas si étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. [...] Non, cette dévalorisation n'avait rien d'étonnant. Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants. Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain<sup>15</sup>. » Comment continuer à croire en un sujet maître de son destin quand les soldats ne pouvaient que subir la totalité des effets de la guerre industrielle, en y étant dépourvus eux-mêmes de toute initiative ? Dans la guerre désenchantée, il devenait impossible pour le soldat d'avoir une quelconque idée du plan des batailles, beaucoup plus compromis pour lui que pour l'ouvrier, essayant d'avoir une vision globale du système industriel de production. Plus généralement, la guerre contredisait les vérités établies et les

15 W. Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933), trad. M. de Gandillac, *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 2000, pp. 364-376, ici p. 365.

stratégies défensives adoptées auparavant en vue d'estomper les heurts de l'expérience de la modernité urbaine<sup>16</sup>. À l'ère de la reproductibilité technique, les héros de la tragédie de la guerre étaient anonymes et leur destin terrible se convertissait, de manière inversement proportionnelle, en silence<sup>17</sup>.

Des projets comme celui du Bauhaus trouvaient leur origine dans le déni de cette histoire négative, lui substituant l'idée d'une « source » primordiale de création, immaculée et vierge d'histoire, dans laquelle le sujet était appelé à puiser sa vocation authentique et, par là même, les principes fondamentaux de la création. Dans les mots d'Itten, à qui revenait l'enseignement de l'universalité de la création, avant toute particularisation matérielle et disciplinaire (le fameux *Vorkurs*): « Il était important pour moi que, lors de l'enseignement des moyens de représentation artistique, les tempéraments et les personnalités les plus diversement doués se sentissent individuellement touchés. Ce n'est qu'ainsi que l'ambiance créatrice, nécessaire aux travaux originaux, peut naître. Les travaux devaient être "authentiques". L'étudiant devait trouver une confiance naturelle en lui-même et, finalement, trouver sa vocation<sup>18</sup>. » Au demeurant, le primitivisme du Bauhaus n'était qu'une actualisation de cet historicisme qu'il pensait combattre de toutes ses forces. Il y a affinité paradoxale entre le « plein » historiciste et le « vide » primitiviste, leur base commune étant la pauvreté que tous les deux cherchaient à dissimuler. Le Bauhaus cherchait une « vision totale », capable d'embrasser son époque, lavée ainsi de toute ambiguïté ; mais, en dépit des appels répétés au primordial, cette vision totale trouvait curieusement son modèle identificatoire dans la cathédrale médiévale ; aussi, nourrie qu'elle était d'occultismes et de spiritualismes de toutes

16 Cf. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1991.

17 Sur la question de l'héroïsme chez Benjamin, voir l'ouvrage d'Antonia Birnbaum, *Bonheur justice Walter Benjamin*, Paris, Payot, 2009 ; c'est une lecture de la notion de « pauvreté » de l'expérience par un détour inédit par la tragédie antique. La tragédie de la Grande Guerre et de la poursuite de la guerre en temps de paix, a conduit Benjamin à concevoir l'héroïsme du « peu », qui réactualise la révolte muette du héros tragique face à son destin : héros antique et héros benjaminien coïncident dans la volonté de rompre le cercle de l'injustice et de trouver le bonheur.

18 J. Itten, *Le Dessin et la Forme*, op. cit., p. 10.

sortes, cette vision s'avérait finalement un éclectisme de l'âme. Elle ressemblait aux étranges assemblages qui dérivait des exercices haptiques des élèves d'Itten. Ainsi au moment même où les assemblages dadaïstes essayaient d'exprimer, par leur hétérogénéité, l'indigence de l'expérience moderne, les assemblages qui trouvaient leur origine dans l'enseignement d'Itten se voulaient les germes d'une expérience authentique. Aujourd'hui, comme si le temps rattrapait ces exercices haptiques, ils semblent, comme les productions dadaïstes, aussi tragiquement et parfois délibérément dépourvus de sens.

Relevant la « profusion oppressante » des visions occultistes et réformatrices dans l'Allemagne de la défaite et de la Révolution, Benjamin y découvrait la même pauvreté qui avait sévi au XIX<sup>e</sup> siècle, saturé d'histoire: « À quoi l'on aboutit, écrivait-il, en simulant et en détournant une telle expérience, l'effroyable méli-mélo des styles et des conceptions du monde qui régnait au siècle dernier nous l'a trop bien montré pour que nous ne tenions pas pour honorable de confesser notre pauvreté<sup>19</sup>. » Qu'il fût « honorable de confesser notre pauvreté », cela fut aussi la conviction de Gropius<sup>20</sup>. Mais le directeur du Bauhaus attribuait à la notion de « pauvreté » un sens trempé dans la tradition chrétienne, d'un héroïsme se situant aux antipodes de la pensée benjaminienne. Dans son texte intitulé « Construction nouvelle » (« Neues Bauen », 1920), Gropius opérait la dissociation idéaliste, et politiquement fatale, entre un niveau matériel et un niveau spirituel de l'histoire<sup>21</sup>. Il pouvait soutenir ainsi que l'Allemagne était appelée à faire la preuve de sa richesse spirituelle, en raison précisément de sa pauvreté matérielle. Gropius reproduisait, mais dans le but de le neutraliser, le renversement inhérent à l'expérience du front expliqué par Benjamin. Si, pour ce dernier, le caractère effrayant de la guerre réduisait

19 W. Benjamin, « Expérience et pauvreté », art. cité, p. 366. Walter Gropius, « Architecture moderne », *Anthologie Bauhaus*, trad. et éd. par J. Aron, Bruxelles, Éditions Didier Devillez, 1995, pp. 78-81.

20 W. Gropius, « Architecture moderne », *Anthologie Bauhaus*, *op. cit.*, pp. 78-81.

21 Cette dissociation entre la matière et l'esprit a constitué pour le matérialiste Benjamin l'une des origines du fascisme allemand. C'est ce qu'il explique dans son analyse de la sacralisation de la Grande Guerre, à partir notamment des écrits d'Ernst Jünger: W. Benjamin, « Théories du fascisme allemand » (1930), *Œuvres*, vol. II, *op. cit.*, pp. 198-215.

l'expérience au mutisme, c'était exactement le contraire qui était vrai aux yeux de Gropius : « La catastrophe, que la guerre et la révolution ont entraînée pour le pays, a détruit notre richesse, mais nos forces spirituelles se sont accrues en proportion inverse. La détresse, la souffrance et les difficultés matérielles ont rendu à nouveau les gens sensibles<sup>22</sup>. » En d'autres termes, le fondateur du Bauhaus aimait à penser que la première parole serait allemande. Il convertissait ainsi la culpabilité et l'humiliation nationales en capital spirituel et prime morale. Le privilège du malheur aiguïserait la sensibilité du peuple allemand, le vouant ainsi à devenir plus grand que lui-même, moment inaugural de la conversion spirituelle de l'humanité dans son ensemble<sup>23</sup>.

Le bois est doté, précisément, d'un potentiel symbolique immense en « pauvreté ». Il est, disait Gropius, un matériau « modeste », le seul disponible pour la construction après la « catastrophe ». Mais il est aussi un matériau « élémentaire » et « primitif » : brut, il émane directement de la nature, sans nécessité d'aucune transformation ou élaboration ; c'est pourquoi également le bois avait constitué la base historique de la construction. Favorable à tous les arts, le bois est le matériau de la création universelle, avant qu'aucune particularisation disciplinaire ou technique ait lieu ; mais surtout, écrivait Gropius, le bois est un matériau « qui correspond [...] par nature à l'origine primitive de la vie nouvelle qui s'élabore<sup>24</sup> ». Pour le fondateur du Bauhaus, le bois et son caractère primitif étaient les armes adéquates dans la lutte contre l'accumulation des formes historiques du passé : « Mais l'époque nouvelle appelle aussi une forme nouvelle. Nous devons redécouvrir le bois, l'éprouver, lui donner forme à partir de notre propre sensibilité, sans imiter les formes anciennes qui ne nous correspondent plus<sup>25</sup>. » Nul doute que la *Chaise africaine* réponde au besoin urgent d'éprouver le potentiel expressif du bois et du tissu. Au demeurant, si elle témoigne,

22 Walter Gropius, « Architecture moderne », *Anthologie Bauhaus*, *op. cit.*

23 Sur cette opération de renversement « sublime » dans la pensée allemande, cf. les travaux de Philippe Lacoue-Labarthe, et notamment « Histoire et Mimésis », *L'Imitation des modernes. Typographies II*, *op. cit.*, pp. 87-111.

24 W. Gropius, « Architecture moderne », art. cité, p. 80.

25 *Ibid.*

par sa forme tribale et agraire, du rejet de l'historicisme par le Bauhaus, ce primitivisme n'atteste pas moins l'échec de ce dernier à exprimer sa propre sensibilité historique.

### Politique de l'intériorité

Pour Gropius – comme pour Itten – le processus d'exploration du potentiel expressif du bois était, finalement, à la fois l'analogon et l'instrument du développement de la sensibilité du sujet lui-même. En février 1919, peu avant sa prise de fonctions au Bauhaus, Gropius écrivait à Karl Ernst Osthaus: « L'unité viendra d'elle-même à travers l'approfondissement intensif de sa propre personnalité<sup>26</sup>. » Gropius reprenait là à son compte l'idéal d'une *Bildung* subjective autonome, notion cruciale dans la pensée allemande depuis le classicisme de Weimar<sup>27</sup>. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Goethe, Schiller ou Humboldt esquissaient en effet l'idée d'un noyau, propre à chaque personnalité, devant se développer de manière libre et organique, tout en considérant ce processus comme nécessairement indépendant de toute condition extérieure contraignante. L'autoformation subjective dans un rapport de détachement olympien à l'égard d'une histoire tourmentée était la réaction de ces hommes de lettres aux convulsions de la Révolution française et à la Terreur. Ironiquement, plus d'un siècle plus tard, au lendemain de la Révolution spartakiste, un mécanisme analogue s'enclencha au Bauhaus de Weimar. Bien sûr, entre le cosmopolitisme du classicisme de Weimar, fondé sur une conception du bourgeois en sujet autonome, et la fondation, dans cette même ville, du Bauhaus, l'idéologie *völkisch* de la *Gemeinschaft* avait pu s'ancrer solidement dans les cercles intellectuels en Allemagne, surtout à partir du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais Gropius – et cet élément est essentiel – put réconcilier la tradition humaniste et l'idéologie populiste, les deux convergeant vers une

26 W. Gropius, lettre à K. E. Osthaus (Archives de l'Akademie der Künste, n° AfK – 01-17), publiée dans le catalogue *Arbeitsrat für Kunst, 1918-1921*, Berlin, Akademie der Künste, 1980, p. 117.

27 Pour la notion de « *Bildung* », voir Reinhart Koselleck, « On the Anthropological and Semantic Structure of *Bildung* », dans *id.*, *The Practice of Conceptual History*, Stanford, Stanford University Press, 2002, pp. 170-207. Cf. aussi Marino Pulliero, *Walter Benjamin. Le désir d'authenticité*, Paris, Bayard, 2005.

conception organique et esthétique du moi censé se développer au sein de l'Intériorité (*Innerlichkeit*) et capable, en tant que tel, de rendre l'action politique dérisoire<sup>28</sup>. Ce fut l'avis aussi de Thomas Mann, qui formulait en 1918 sa propre révolution conservatrice dans *Considérations d'un apolitique* : aux antipodes de l'*Innerlichkeit* allemande, vouée à la *Kultur*, nourrie de mysticisme et répondant à la notion de devoir, se trouvaient l'action politique et la démocratie dérivant de la *Zivilisation française*<sup>29</sup>.

Tout compte fait, Gropius avait conçu son école comme une structure alternative aux partis politiques et aux parlements, parties intégrantes du libéralisme politique. Tout au long de l'année 1919, Gropius exprimait régulièrement sa quête d'une politique en chair et en os<sup>30</sup>. Cette vision d'une politique directe, jusqu'à l'incarnation, libérée de toute médiation, n'était pas seulement la réaction amère au cynisme des hommes politiques allemands, elle mettait surtout en cause la légitimité même du principe de représentation inhérent au parlementarisme. Elle ne rejetait pas moins le matérialisme marxiste. Ce que Gropius réfutait dans la démocratie parlementaire était son caractère médiatisé et, pour cela, formel et passif : « Tout ce qui est parlementaire porte en soi le noyau de la mort et n'est d'aucune utilité à l'artiste<sup>31</sup> », affirmait-il. Finalement – et ceci est un phénomène courant de l'expressionnisme – Gropius identifiait dans le parlementarisme l'équivalent politique de la mimésis, dans la mesure où les deux relevaient de la représentation, interprétée comme reproduction mécanique de l'existant. Quant au marxisme, Gropius en rejetait la conception de la Révolution, censée émerger des conditions matérielles, conforme

28 Cf. Fritz Stern, *Politique et Désespoir. Les ressentiments contre la modernité dans l'Allemagne préhitlérienne*, Paris, Armand Colin, 1990 ; George Mosses, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich. La crise de l'idéologie allemande*, Paris, Le Seuil, 2008. Sur l'imbrication des courants idéologiques conservateurs et la pensée architecturale, du Werkbund au Bauhaus, voir Francesco Dal Co, « On the Cultural Tradition of the Werkbund », dans *Figures of Architecture and Thought. German Architectural Culture, 1880-1920*, New York, Rizzoli, 1990, pp. 171-261.

29 Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, trad. L. Servicen et J. Naujac, Paris, Grasset, 1975.

30 Cf. Maria Stavrinaki, « Le corps mystique de la Gläserne Kette », dans *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris, Éditions de la Villette, 2009, pp. 19-62.

31 W. Gropius, lettre sans date à Ewald Düllberg, Berlin, Bauhaus-Archiv, fonds Walter Gropius.

en cela au cycle implacable inhérent à l'histoire, et n'ayant pour seul sujet possible que le prolétariat. Finalement, ce que la politique parlementaire et le marxisme révolutionnaire partageaient était cette conviction que, en dépit de ses imperfections, la « pauvre » réalité était capable d'engendrer ses propres changements. Mais pour l'expressionniste Walter Gropius ce processus était spirituel et, en tant que tel, à mener indiscutablement par les artistes. Gropius concevait la communauté du Bauhaus comme un contre-modèle à la réalité de l'histoire – une réalité qui n'était pas simplement désenchantée, mais littéralement déchirée par l'action de forces politiques antagonistes. À cet égard, le Bauhaus participait d'un phénomène européen complexe: la volonté, tantôt affirmée, tantôt murmurée, d'artistes isolés et de mouvements collectifs, de créer une Union sacrée d'après-guerre, afin de réveiller ou de préserver l'unité nationale, au-delà des appartenances sociales et des convictions politiques<sup>32</sup>.

Le Bauhaus fut la réponse d'un peuple vaincu et déchiré. Il fut même l'image inversée du purisme français: au lieu de l'arrogance assumée de la victoire, il articulait l'humilité écrasante de la défaite; au lieu de s'imposer la prolongation de la victoire, il énonçait le devoir de renverser la honte; et au lieu de la poursuite de l'Union sacrée pour les batailles matérielles du futur, le Bauhaus défendait la restauration de l'Union sacrée au profit des batailles de l'esprit. Il se donnait pour objectif de restaurer le « centre », le « noyau » ontologique de l'individu et de la communauté, qui, selon les lois de la morphologie goethéenne, devaient s'épanouir librement. C'est ce que signifie le plan pédagogique dessiné par Gropius bien après la fondation de l'École, en 1922, où le *Bau* (la construction) apparaît comme le noyau du développement organique et concentrique de la communauté et de ses membres. Même la position géographique du Bauhaus au centre de l'Allemagne, dans la

32 Sur les idéologies de l'Union sacrée, voir Jean Laude (éd.), *Le Retour à l'ordre*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne/CIEREC, 1974; Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre*, Paris, Flammarion, 1992; et sur le Bauhaus comme un retour à l'ordre, Maria Stavrinaki, « Total Artwork or Revolution? Art, Politics and Temporalities in the Expressionist Architectural Utopias and the Merzbau », Danielle Follett et Anke Finger (éd.), *The Aesthetics of the Total Artwork. On Borders and Fragments*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009, pp. 253-276.

petite ville de Weimar, avait valeur de symbole pour son directeur. Elle signifiait la mission culturelle d'une réconciliation sociale que la politique, que ce fût sous sa forme révolutionnaire ou parlementaire, ne pouvait réaliser. Il écrivait : « L'art allemand a aujourd'hui une mission ; il lui revient le rôle de médiateur : équilibrer ou lier les oppositions. Une fois de plus, Weimar semble devenir le théâtre des décisions. Ce n'est pas un hasard si Weimar se trouve au cœur de l'Allemagne comme celle-ci au milieu de l'Europe. Toute la chance et le tragique de l'art allemand tiennent là<sup>33</sup>. » Cette volonté de réconciliation est visible dans l'insistance montrée par Gropius et Itten sur le contrepoint comme principe fondamental de la composition plastique, le contrepoint étant, après tout, une dissonance domptée, une contradiction maîtrisée. Le contrepoint recèle le potentiel métaphorique d'une harmonie possible : les conflits faisant rage à l'extérieur peuvent et doivent former un jeu orchestré et équilibré au sein de l'œuvre d'art.

### Rites magiques

Mais de quelle manière le Bauhaus entendait-il maîtriser la réalité dissonante, dont il cherchait précisément à se détacher ? C'est dans l'espace aporétique de cette question que vient œuvrer la fonction ritualiste de l'objet. En plus de donner à la foi subjective le pouvoir d'estomper et de faire oublier la réalité objective, Gropius lui attribuait, plus sérieusement, la fonction active de détermination de la réalité : « Nous devons croire en ce travail, écrivait-il. C'est en nous défendant de toute influence sur l'extérieur, en cherchant une cohésion puissante intérieure et spirituelle que petit à petit notre travail rayonnera vers l'extérieur de lui-même. C'est seulement par la séparation avec l'extérieur que nous pouvons neutraliser l'effet dissolvant de l'extérieur<sup>34</sup>. » Fondée sur l'autosuggestion, qui modèle le réel selon la volonté subjective, la méthode de Gropius était similaire dans son fonctionnement à l'« idéalisme (ou réalisme) magique », tel que l'expliquait le poète romantique

33 W. Gropius, « Das staatliche Bauhaus » (ca 1922), manuscrit inédit, Berlin, Bauhaus-Archiv, fonds W. Gropius.

34 *Id.*, « Das Ziel der Bauloge », s. d. (ca 1919), Berlin, Bauhaus-Archiv, fonds W. Gropius.



Novalis: «Toute foi est miraculeuse et faiseuse de miracles. Dieu est à l'instant où je le crois<sup>35</sup>.» Transposé dans le contexte du Bauhaus, ce fragment pourrait donner ceci: «Tout objet est miraculeux et faiseur de miracle. La communauté (ou le moi) est à l'instant où je le crois.»

Le premier Bauhaus était une affaire de magie, le moyen sans doute le plus approprié pour mettre fin instantanément au désenchantement de la rationalité moderne. Dans leur essai sur la magie, écrit en 1902-1903, Henri Hubert et Marcel Mauss comparaient la technique et la magie, toutes deux efficaces et capables de productions<sup>36</sup>. Mais la causalité inhérente à la technique différencie la productivité propre à cette dernière de celle spécifique à la magie, laquelle relevait du domaine de «la production pure, ex nihilo; elle fait avec des mots et des gestes ce que les techniques font avec le travail. [...] Il [le magicien] évite l'effort, parce qu'il réussit à remplacer la réalité par des images. Il ne fait rien ou presque rien, mais fait tout croire, d'autant plus facilement qu'il met au service de l'imagination individuelle des forces et des idées collectives<sup>37</sup>.» Le Bauhaus, en tant que communauté d'artistes fabriquant des objets, disposait de quelques avantages importants pour ce qui était de l'efficacité magique: non seulement ces artistes-mages produisaient ex nihilo des images tangibles, mais l'action suggestive de ces dernières trouvait son objectivation par et au sein de la communauté. La *Chaise africaine*, par exemple: par sa forme autonome, solide et hiératique, elle obéissait au projet ontologique du Bauhaus, celui de produire un sujet entier et concentré, jouissant d'unicité et d'authenticité. En suggérant déjà le sujet qui n'était pas encore, la chaise était conçue, par son existence et son utilisation, comme l'instrument de sa réalisation. Car la *Chaise africaine* avait absorbé, dans son mode de production et dans sa forme, un immense capital de croyance: l'expérience authentique, par l'ensemble de ses manifestations particulières,

35 Novalis, *Das allgemeine Brouillon* [1798-1799], Hans-Joachim Mähl (éd.), Hamburg, F. Meiner Verlag, 1993, p. 659 [fragment 779]. Voir Jean-Claude Lebensztejn, «Note sur Diderot et la magie de l'art», *Critique*, n<sup>os</sup> 673/674, pp. 498-513.

36 Marcel Mauss et Henri Hubert, «Esquisse d'une théorie générale de la magie» (1902-1903), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 11.

37 *Ibid.*, pp. 134-137.

était devenue à nouveau possible.

On peut penser ici aux deux métaphores employées en 1921 par le critique Adolf Behne afin de mettre au jour les enjeux ontologiques contenus, pour l'artiste, dans la pratique artisanale<sup>38</sup>. Souvenons-nous qu'il comparait la création artisanale à la relation exclusive entre une mère et son enfant, puis à celle du croyant priant son Dieu<sup>39</sup>. La forme de la *Chaise africaine*, autonome, fermée sur elle-même, est réflexive, car elle expose le mode circulaire de sa création, la continuité inextricable entre conception et exécution dans le travail artisanal. Aussi, à l'instar de la mère avec son enfant, l'authenticité du rapport de l'artisan à sa création repose sur son caractère génétiquement unique, non-reproductible. Chaque incision, chaque ligne gravée sur la structure de la *Chaise africaine* est une trace de l'expérience créatrice de Breuer. De même, Gunta Stözlz a tissé le textile à même la chaise, en suivant le fil de son inspiration, investie exclusivement dans cet objet. Depuis son engagement d'avant-guerre dans le Werkbund, une idée latente, mais non moins persistante, traverse les écrits de Gropius : la semence de l'artiste (son esprit) devait fertiliser la machine passive, cette « fille née sans mère », pour rappeler le mot de Picabia. L'architecte adoptait ainsi la conception génératrice du génie, dans sa version sexuée classique<sup>40</sup> : conformément au partage du monde entre forme masculine et matière féminine, seuls les objets produits par l'artiste, puis reproduits par la machine, sont vivants et dotés de sens. Tous les autres tombent dans « l'ordre mortifié du monde », le monde désenchanté du « *Zahl* » (nombre), le « *Zahl* » désignant en l'occurrence le calcul rationnel et la reproductibilité technique virtuellement infinie. Gropius pouvait donc écrire : « La nostalgie de l'exactitude et de l'unité fait courir le risque,

38 Gropius avait acheté de nombreux exemplaires de l'ouvrage de A. Behne, *Wiederkehr der Kunst (Retour de l'art, 1918)*, pour les étudiants du Bauhaus.

39 A. Behne, « Mittelalterisches und modernes Bauen », *Soziale Wirtschaft*, juillet 1921, pp. 175-178 ; *id.*, « Kunst, Handwerk, Technik », *Die neue Rundschau*, n°33, 1922, pp. 1021-1037, traduit en anglais par C. Crasemann Collins sous le titre « Art, Craft, Technology », dans Francesco Dal Co, *Figures of Architecture and Thought, op. cit.*, pp. 324-338.

40 Edgar Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. M. Thévenaz, Paris, Minuit, 1993.

là où il y a de la faiblesse, d'un ordre mortifié. L'esprit suffoque sous le mécanique et son signe, le nombre, s'il ne se ressourc pas constamment à l'inconscient<sup>41</sup>. »

Quant à la deuxième équivalence établie par Behne, celle entre l'artiste-artisan et le pieur, elle se fonde sur l'idée que le sujet, durant l'acte de dévotion, est absorbé dans l'image contemplée, image virtuelle ou perceptible, religieuse ou esthétique. La double métaphore de Behne, biologique et religieuse, s'accorde parfaitement avec la thèse de Walter Benjamin, selon laquelle le cœur de la valeur culturelle de l'œuvre se loge dans son « authenticité », c'est-à-dire tout ce qui est transmissible par l'origine de sa création et par sa péripétie matérielle. La reproductibilité est ce qui a touché l'œuvre d'art « en son cœur, là où [elle] est vulnérable comme aucun objet naturel », tout comme la guerre industrielle a porté le coup fatal à l'expérience moderne. Le retour de l'objet unique, fait à la main, et exemplifié ici par la *Chaise africaine*, entendait freiner la dépréciation irréversible de la création authentique, de la même manière que la contemplation dévotionnelle de l'œuvre d'art était un moyen de produire, pour soi-même, une expérience authentique. En d'autres termes, lorsque Itten saisissait le charbon et concentrait toutes ses forces sur son dessin, il se comportait à la fois comme une mère envers sa progéniture et comme un croyant devant l'objet de son culte.

Durant les trois premières années d'existence du Bauhaus, Gropius et Itten insistaient sur la fonction formative du jeu et des rites<sup>42</sup>. Au-delà du théâtre en tant que tel, le ritualisme était cultivé au Bauhaus sous plusieurs formes, dont la plus étonnante fut probablement la *Richtfest*, nom donné aux célébrations accompagnant l'inauguration du chantier de Sommerfeld Haus le 18 décembre 1920<sup>43</sup>. Gropius et Adolf Meyer

41 W. Gropius, « Die neue Baugesinnung » (1925), reproduit dans *id.*, *Ausgewählte Schriften*, Hartmut Probst et Christian Schädlich (éd.), Berlin, Ernst und Sohn Verlag, 1988, p. 96.

42 Sur le théâtre au Bauhaus et le Bauhaus comme théâtre, voir Éric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.

43 Cf. l'article bien informé d'Annemarie Jaeggi, « Ein geheimnisvolles Mysterium: Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus », in Christoph Wagner (dir.), *Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee*, cat. d'exp., Bielefeld/Leipzig, Kerber, 2005, pp. 37-45.

avaient conçu la cérémonie, qui incluait surtout une procession au contenu et au rythme minutieusement déterminés. Le hiératisme de cette procession, organisée en chœurs d'hommes et de femmes portant des costumes spéciaux et guidés par un coryphée, inscrit celle-ci dans une longue généalogie, dont un des moments les plus marquants fut *Das Zeichen* (*Le Signe*), cérémonie mise en scène par Peter Behrens en 1901 à la Mathildenhöhe, à Darmstadt, pour l'inauguration de la Colonie des Artistes<sup>44</sup>.

Comme il devenait de plus en plus clair que le *Gesamtkunstwerk* (l'œuvre d'art totale) – conçu pour devenir l'instrument de la communion collective future – resterait une simple utopie, le Bauhaus organisait ses propres rites, privés, et Bruno Taut créait avec ses amis un cénacle virtuel, la *Gläserne Kette*<sup>45</sup>. En tant qu'œuvre d'art collective, le *Gesamtkunstwerk* devait être créé par un Peuple séminal. Au demeurant, les masses étaient le seul sujet collectif disponible. En l'absence de Peuple, ces artistes se sont tournés vers eux-mêmes; en l'absence d'un culte objectif, ils se sont mis à inventer ses formes subjectives. Performant leurs propres vies et leur propre communauté, ces artistes espéraient les réaliser: « Peut-être l'artiste moderne a-t-il vocation à vivre l'œuvre d'art plutôt qu'à la créer<sup>46</sup> », confessait Gropius. Dans ces circonstances, il inventoriait les symboles propres à étoffer les rites communautaires et accélérer l'avènement de l'unité des arts. Mais alors qu'il condamnait dans son texte « Le but des loges » (*Das Ziel der Bauloge*) l'utilisation de symboles historiquement chargés, telles la croix et les têtes de mort, il établissait dans un autre manuscrit des listes incluant des croix gammées et l'étoile de David. Il y ajoutait

44 Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als Höchsten Kultursymbols*, Jena, Eugen Diederichs Verlag, 1900. Un extrait significatif de ce texte est inclus dans l'anthologie *Theater im 20. Jahrhundert. Programm – Schriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Manfred Braunek (éd.), Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie, 1986, pp. 46-50. Sur les significations politiques de l'engagement de Behrens à Darmstadt, voir la thèse de Stanford O. Anderson, *Peter Behrens and the New Architecture of Germany, 1900-1907*, Ph. D. diss., New York, Columbia University, 1968. Sur la cérémonie *Das Zeichen*, cf. S. Anderson, « Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater », *Perspecta*, n° 26, 1990, pp. 103-134.

45 Voir M. Stavrinaki, *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, op. cit.

46 W. Gropius, « Das Ziel der Bauloge » (ca 1919), Berlin, Bauhaus-Archiv, fonds Walter Gropius.

également des symboles « primitifs », comme des carrés ou des triangles variablement déclinés, mais dont le sens ne pouvait que rester opaque à ceux qui ne partageaient pas ces codes<sup>47</sup>. De sorte que Gropius se trouvait tiraillé, une fois de plus, entre historicisme et quête subjective des origines.

Ce fut l'aporie inhérente à la quête volontariste d'un sens collectivement partagé. Dans sa conférence de 1917, Weber pointait cette aporie en soutenant que l'aspiration subjective à la communauté engendrait finalement des sectes, de la même manière que la nostalgie d'un art monumental débouchait sur des monuments historicistes: « Si nous tentons à toute force de produire et d'inventer un nouveau sens de l'art monumental, nous n'obtenons que des créations difformes et lamentables: songeons à tous les monuments de ces deux dernières décennies. De même, si nous tentons d'imaginer de nouvelles formes de religion sans être portés par une prophétie nouvelle et authentique, nous aboutissons à de semblables difformités, intérieures cette fois. Les résultats sont alors encore pires, inévitablement. La prophétie en chaire, quant à elle, ne créera tout au plus que des sectes fanatiques mais jamais une véritable communauté<sup>48</sup>. » La « secte fanatique » à laquelle pensait Weber était celle formée autour du poète symboliste Stefan George<sup>49</sup>. Plus autoritaire et élitiste que le Bauhaus, s'inspirant de l'Antiquité plutôt que du Moyen Âge, ce cercle masculin recourait toutefois aussi aux techniques rituelles afin de ré-enchanter le monde et rythmer le temps ordinaire de ses membres. Le Bauhaus doit être interrogé en amont et en aval: en épousant le discours primitiviste des artistes, les historiens ont vu le plus souvent dans le Bauhaus un moment inaugural, une formation née des ruines de la guerre, sacrifiant sa dimension historiciste et ses dettes conservatrices. Comme le cercle autour de Stefan George,

47 Cf. les textes de Gropius « Das Ziel der Bauloge » et « Mit welchen Mitteln kann das Ziel einer Vereinheitlichung der Künste gefördert werden ? » (*ibid.*). Pour une analyse du répertoire de symboles du Bauhaus, voir l'article de A. Jaeggi, « Ein geheimnisvolles Mysterium: Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus », art. cité, p. 40.

48 M. Weber, *La Science comme profession et vocation*, op. cit., pp. 57-58.

49 Stefan Breuer, *Anatomie de la révolution conservatrice*, trad. O. Mannoni, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1993.

le Bauhaus menait sa quête subjective de religiosité dans un monde où les dogmes n'avaient plus prise. Mais chaque religion a ses prophètes, et bien plus encore ses ersatz séculaires. La communauté fraternelle du Bauhaus ne faisait pas exception à cette règle. Plus que Gropius, c'était Itten qui avait assumé le rôle du chef charismatique au sein du Bauhaus, un rôle qu'il cultivait avec une remarquable application.

### Sujet charismatique

Les méthodes pédagogiques d'Itten, fondées sur la tactilité et l'empathie, avaient pour vocation de remplir la brèche ouverte par la re-présentation, d'abolir le caractère toujours différentiel du savoir et de l'art. La posture projective du corps d'Itten devant les œuvres d'art exprimait cette attitude cognitive. Aucun espace n'était toléré entre le sujet et l'objet, aucun écart n'était supporté entre l'objet et son signe.

Comme en témoignent les exercices gymnastiques et respiratoires du matin auxquels il avait habitué ses étudiants, Itten propageait des valeurs et des recettes de vie. C'est pourquoi le canal principal de sa pédagogie fut, avant tout, sa propre personne. Dans la mesure où il était l'incarnation de la *Weltanschauung* qu'il transmettait, Itten cessait d'être enseignant, pour devenir modèle à imiter, sauveur, chef charismatique. Ainsi ses étudiants formèrent-ils une secte. À l'ère de la reproductibilité technique, la peur de la reproduction sauvage des objets se traduisit ironiquement en reproduction ardente des sujets, brûlant d'imiter leur chef. Décrit tantôt comme un saint, tantôt comme un dictateur, mais toujours comme une figure charismatique, Itten était une personnalité qui cultivait minutieusement ce charisme, de la tenue vestimentaire jusqu'au ton de la voix, en passant par l'attitude souvent distante vis-à-vis des élèves. Paul Citroen se souviendra : « Il y avait quelque chose de démoniaque chez Itten. Comme maître, il était soit ardemment admiré, soit ardemment haï par ses opposants, qui étaient nombreux. Dans tous les cas, il était impossible de l'ignorer. Pour ceux parmi nous qui appartenions au groupe de Mazdaznan – une communauté au sein du corps étudiant – Itten émettait un rayonnement spécial. On pourrait même appeler cela sainteté. Nous avons tendance

à nous approcher de lui en chuchotant; notre révérence était totale, et nous étions totalement enchantés et heureux quand il s'associait à nous de son plein gré et avec plaisir<sup>50</sup>. »

La photographie d'Itten le dos tourné à son *Farbenkugel* (*Sphère de couleurs*, 1921), référence aux études homonymes de Philipp Otto Runge, est très intéressante à l'égard de sa culture du charisme. Le Maître apparaît replié sur lui-même, plongé dans son monde intérieur, comme s'il cherchait à atteindre le centre de son moi. Cette posture, hiératique et auto-suffisante, est étonnamment similaire à l'impression que dégage la *Chaise africaine*. Il ne s'agit pas simplement de relever ici l'impact du style ou des méthodes du Maître sur les œuvres des élèves. Plus profondément, la *Chaise africaine* semble avoir absorbé, dans sa forme et dans sa matérialité, les forces charismatiques du Maître, de n'importe quel Maître. C'est la raison pour laquelle cette chaise, structurée autour d'une épine dorsale, est d'un anthropomorphisme prononcé et, plus concrètement, d'un anthropomorphisme prestigieux. Ce trône fonctionne comme le centre rayonnant qui fait défaut à la réalité extérieure. Au demeurant, en tant que produit et agent des rites du Bauhaus, il hérite également de leurs apories. Photographiée frontalement, la *Chaise africaine* n'exprime pas seulement son autorité, mais aussi son irréalité. En attendant le chef charismatique, elle expose, simplement, son vide<sup>51</sup>.

### Excentricité et forme ouverte: objets corrélatifs, sujets interdépendants

#### Approfondissement ou extension ?

À partir de la deuxième image du film, les chaises de Breuer sont photographiées tantôt en diagonale, tantôt de profil, mais plus jamais

50 Paul Citroen, « Mazdaznan at the Bauhaus », in Eckhard Neumann (éd.), *Bauhaus and Bauhaus People. Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and their Contemporaries*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1993, p. 46.

51 Sur la frontalité comme signe d'autorité et d'irréalité du divin, voir l'analyse de Meyer Schapiro, « Face et profil comme formes symboliques », *Les Mots et les Images. Sémiotique du langage visuel*, trad. P. Alféri, Paris, Macula, 2000, pp. 93-123.

frontalement. Rien du hiératisme de la *Chaise africaine* ne subsiste dans la deuxième chaise en bois du « film », conçue seulement quelques mois plus tard. Mais ce changement n'atteste pas pour autant une quelconque évolution de l'idiome de Breuer, même si son intention en 1926 était de donner, par la structure de son photomontage, une telle impression. Au moment même de sa création, le rapport de cette deuxième chaise avec la *Chaise africaine* était plutôt de l'ordre de la contemporanéité. Objet artisanal, fait de bois et de tapisserie tissée, ladite chaise était vouée au monde quotidien des hommes, et non à la sphère extraordinaire des rites. Au demeurant, plutôt que d'être nettement séparées, les deux sphères avaient un rapport d'interdépendance. Même les fantaisies les plus extravagantes de l'utopiste Bruno Taut avaient anticipé la coexistence du magnifique et du modeste : forme superflue et fonction nécessaire correspondaient exactement aux domaines du sacré et du profane. En outre, la *Chaise africaine* et la chaise simple en bois, exprimant la fascination pour ce qui était éloigné dans le temps et dans l'espace, obéissaient à deux traditions primitivistes différentes. La première chaise explorait le modèle ethnographique-tribal, situé dans un primitif sans lieu, tandis que la deuxième inventait un passé sain et entier, une tradition qu'aucune sophistication de la civilisation n'aurait atteinte encore.

Néanmoins, la simplicité totale de cette chaise commence à se décomposer à partir de la troisième image du film, qui montre le fauteuil à lattes de 1922. Sous l'influence évidente du mouvement De Stijl, Breuer a mis en œuvre la désintégration de la forme par l'intersection des axes, la non-coïncidence entre la structure et la forme, le traitement du vide spatial comme élément formel à part entière. Dans cette image se confirme la tendance irréversible du film à la conversion de la verticalité en horizontalité. En estompant les aspérités du temps et en polissant la discontinuité des intervalles, le photomontage de Breuer transforme les images singulières qui le composent en jalons d'une évolution héroïque. Longtemps, ce fut pourtant la confusion qui régna au Bauhaus. Approfondissement ou extension ? Le dilemme qui tourmentait nombre de membres de l'École à la fin de l'année 1921 se résu-



mais selon Oskar Schlemmer en ces deux mots. Il écrivait dans une lettre à Otto Mayer en décembre 1921 : « Ces deux aspects me paraissent inscrits au cœur même de la réalité allemande actuelle. D'un côté, l'irruption de la civilisation orientale, le culte de l'Inde, le retour à la nature du mouvement des Wandervogel et autres, la cité-jardin, le végétarisme, le tolstoïsme, la réaction contre la guerre, – de l'autre, l'américanisme, le progrès, les merveilles de la technique et de l'invention, le culte de la grande ville. Gropius et Itten en sont les représentants presque typiques, et, je dois l'avouer, je me trouve encore une fois, heureux et malheureux, entre les deux. J'approuve les deux, ou au moins je souhaite qu'ils s'imprègnent l'un l'autre. À moins que le progrès (l'extension) et la réalisation de soi (l'approfondissement) ne soient vraiment deux directions opposées qui s'excluent pratiquement, c'est-à-dire qui ne soient pas possibles simultanément<sup>52</sup>. »

Le 3 mars 1922, le Conseil des Maîtres du Bauhaus eut un échange intéressant sur la « direction » que devait se donner l'École. Gropius trouvait dans la production de Breuer la preuve d'une confusion embarrassante : la tendance romantique (c'est-à-dire introspective), au sein de la même personne, coexistait avec la tendance objective (c'est-à-dire extensive). La chaise « romantique » lui paraissait désormais « précieuse » et dépensière d'énergie, tandis que la table polie, faite par Breuer pour la maison Sommerfeld, respectait l'énergie du travail et le principe d'utilité. Le directeur du Bauhaus insistait sur la nécessité de trancher entre les deux. À ce point de vue « exclusif », Itten réagissait en vrai expressionniste, en défendant l'interdépendance du sacré et du profane, et relevait l'inadéquation substantielle de la *Chaise africaine* au principe d'utilité, dans la mesure où elle échappait, par sa nature, aux contingences du temps. Au demeurant, si l'opposition de Gropius au radicalisme d'Itten – et très certainement aussi son irritation envers son influence charismatique sur les étudiants – le conduisit à accentuer son point de vue exclusif, il n'était pas lui-même exempt de confusion. Ainsi, un an plus tard, c'est-à-dire en 1923 (date déclarée pourtant par

52 Cette lettre d'Oskar Schlemmer a été traduite dans *Anthologie Bauhaus, op. cit.*, pp. 95-96.

les acteurs et les historiens du Bauhaus comme celle de son fameux « tournant » rationnel), la jonction (ou confusion) expressionniste entre le sacré et le profane continuait-elle à subsister dans la pensée de Gropius. Dans le programme de l'Exposition internationale en été 1923, extension et approfondissement coexistaient pacifiquement. Le nouveau terme fétiche de l'École – la *Gestaltung* – signifiant la mise en forme horizontale de la vie dans ses fonctions multiples – n'excluait pas pour plus tard « l'édifice métaphysique qui, dépassant la beauté fonctionnelle, vise à concrétiser la beauté monumentale, dans une véritable œuvre d'art totale<sup>53</sup> ». Extension horizontale et approfondissement métaphysique de soi, telles étaient les deux directions qui, pour reprendre l'expression de Schlemmer, semblaient à Gropius simultanément possibles.

Dans tous les cas, le repositionnement de l'École au sein de la réalité supposait le changement de sa stratégie magique. En 1923, dans son texte programmatique « Idée et construction du Bauhaus de Weimar », Gropius déclarait la fin du dualisme entre le moi (*Ich*) et le Tout (*All*)<sup>54</sup>. Aux excès du moi concentrique et du Tout chaotique, il opposait l'idéal d'un équilibre de forces contraires. Première et seconde nature étaient expliquées comme le règne de l'*Urstoff* (matière primordiale), que l'artiste était appelé à transformer en espace. Le platonisme de ce processus donnait maintenant au *Zahl* le sens ennobli de « proportion ». En différenciant et en divisant l'*Urstoff* du monde, le *Zahl* détachait les objets du monde indifférencié. Ailleurs, Gropius comparait la maîtrise de l'*Urstoff* au combat contre le « démon » de la machine<sup>55</sup>. Dans tous les cas, la lutte des artistes se déplaçait désormais sur ce terrain même. Si la magie expressionniste avait investi la puissance performatrice de la foi, qui émergeait entièrement de la subjectivité, la nouvelle magie, plus dialectique, relevait plus de l'exorcisme, ou plutôt de

53 Cf. « Programme de l'exposition de 1923 », *ibid.*, p. 121.

54 W. Gropius, « Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar », in *id.*, *Ausgewählte Schriften*, *op. cit.*, pp. 83-92.

55 *Id.*, « Die Tragfähigkeit der Bauhaus-Idee » (La viabilité de l'idée du Bauhaus), (notes du 3 février 1922, circulaire aux Maîtres du Bauhaus), reproduit in H. M. Wingler (éd.), *Das Bauhaus*, *op. cit.*, p. 62.

l'homéopathie. Loin de revêtir bien sûr les formes plus radicales du mimétisme dadaïste, le Bauhaus « prenait la machine » à petites doses et tâchait de trouver un équilibre vivable entre le bien et le mal, la matière et l'esprit.

### Un mythe nouveau : les rapports

Après avoir initialement conçu le Bauhaus comme « centre » d'une totalité future, Gropius insistait de plus en plus sur le paradoxe de l'excentrisme du centre. Dans l'approfondissement du moi autonome, il ne voyait désormais que naïveté et égoïsme. Il s'inscrivait ainsi dans la dynamique générale des avant-gardes des années 1920, dont la profession de foi collectiviste était en partie le moyen d'échapper à l'aporie métaphysique, dans la mesure où elle cherchait à détecter le potentiel transcendant inhérent à l'immanence. La quête des débris de Schwitters à partir de 1919 ne fut-elle pas une recherche métaphysique au sein de ce qu'il y avait de plus prosaïque ? « Individuel » et « tragique » en soi, chaque débris trouvait la transcendance qui lui manquait dans sa relation avec les autres débris au sein du collage Merz<sup>56</sup>. Quant au Bauhaus, Schlemmer avait formulé cette tendance de manière concise : « L'homme est devenu Dieu – sa religion : la connaissance de soi et la croyance en soi – sa maison est son église<sup>57</sup>. »

Le passage de la forme fermée et autonome à la forme ouverte et solidaire a été possible grâce à la convergence de plusieurs facteurs qui œuvraient tous pour l'invention d'un mythe nouveau. Ce mythe fut celui des « rapports » (*Beziehungen*) : ceux entre les objets censés organiser la vie et, par extension, les rapports entre les hommes. Le formaliste russe Victor Chklovski parlait d'un monde « continu » pour désigner la forme globale du sensible par les artistes, d'un « paradis inouï sans noms et sans vide où la vie ne ressemble pas à notre actuelle trajectoire dans le boulet, à notre mode de vie en pointillé, de gare en gare sur un chemin non perçu. Le nouveau monde doit être un monde

56 Cf., par exemple, John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Londres/Leipzig/Weimar, Thames & Hudson/Formgesetz, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1986, p. 85.

57 O. Schlemmer, « La maison et le Bauhaus – une utopie réelle » (1922), *Anthologie Bauhaus, op. cit.*, p. 111.

continu<sup>58</sup>. » Ce fut ce monde continu que suggérait aussi le point de vue oblique adopté par l'opérateur Marcel Breuer à partir de sa deuxième image. En cessant d'être frontal, l'objet signalait qu'il n'était plus autonome, mais qu'il s'insérait désormais dans une trame idéale en dehors de laquelle il se trouvait privé de sens. À cette trame virtuelle, constituée par les innombrables fonctions qui tissaient la vie, on donna le nom de *Gestaltung*. Cette dernière a absorbé, péniblement mais sûrement, la force utopique de l'œuvre d'art totale. Au sommet de la cathédrale de Feininger, en 1919, l'étoile, « centre transcendantal », diffusait ses rayons au monde de l'immanence. Mais, comme nous l'avons vu déjà en analysant la « conversion » d'Adolf Behne, cette cathédrale se désintégra peu à peu en une multitude d'unités abstraites. Reste à explorer les différents contenus accueillis au sein de ces unités ou, autrement dit, les fils – esthétiques, politiques ou cognitifs – qui ont tissé le nouveau mythe des « rapports ».

Le ré-enchantement horizontal du monde était d'abord inscrit dans le potentiel utopique de l'abstraction, et cela bien avant la guerre. Plus la composition se « décentrait », plus l'imitation se transformait en expression, plus les formes devenaient abstraites. Le passage effectué par Breuer de la *Chaise africaine* à la chaise à lattes puis au fauteuil tubulaire en acier est parfaitement équivalent à celui effectué par Mondrian, de son triptyque *Évolution* à ses abstractions néo-plastiques, en passant par ses compositions cubistes. L'enjeu dans les deux cas était le même : faire éclater la « corporéité ». Les photographies de l'atelier de Mondrian, agencées par l'artiste suivant la méthode élaborée pour la composition de ses tableaux, mettaient en abyme la dissolution de la corporéité : papiers monochromes, toiles encadrées ou non, achevées ou en cours, chevalets vides traités comme de purs éléments plastiques dans la trame des rapports des couleurs et des lignes, tout cela déclinait la dissolution de la « corporéité » dans ses acceptions multiples. La dissolution la plus importante dans ces photos était sans doute celle de la

58 Victor Chklovski, « Sur la texture et les contre-reliefs », *La Marche du cheval*, trad. M. Pétris, Paris, Champ Libre, 1973, p. 98. Je remercie Eliza Dulguerova de m'avoir rappelé ce texte.

corporéité de la peinture elle-même, comme art singulier. Si l'on voulait raisonner avec Lessing, on dirait toutefois que Mondrian a agi dans ces photographies en « peintre », en suggérant la dissolution future de la peinture à travers la juxtaposition simultanée des formes dans l'espace, tandis que, en endossant le rôle de l'opérateur, Breuer s'offrait le temps. À cet égard, dans le photomontage *Un film du Bauhaus* se déroule la dissolution de la corporéité de la *Chaise africaine*.

Mais la corporéité qui importait le plus à Breuer, autant qu'à Mondrian, était celle du sujet lui-même. Vers la fin de sa vie, le peintre abstrait théorisait son travail néoplastique en recourant à des concepts qui rappellent fortement l'alternative formulée par Oskar Schlemmer en 1921. Plutôt qu'une affaire de destruction de l'objet, il faisait de l'abstraction une affaire de destruction du sujet. Cette autodestruction s'effectuait dans l'« expansion » et s'opposait, comme telle, à l'auto-concentration, à l'auto-édification, à la limitation<sup>59</sup>. Mondrian, le peintre qui avait horreur des courbes, écartait clairement l'idéal goethéen de la subjectivité autonome, censée se développer à partir de son noyau, comme une plante. Il lui opposait un moi où s'équilibraient constamment des rapports ouverts au monde extérieur, qu'il présupposait cependant comme pur, aussi pur que lui-même. Au demeurant, ce qu'il y avait de particulier, par rapport à la peinture, dans le domaine de l'architecture et du design, c'était la conviction de nombre de leurs représentants de pouvoir jongler, mieux que les peintres, avec une multitude d'enjeux, allant bien au-delà de l'esthétique. La mise en forme dans l'espace et de l'espace fut expliquée de manière essentialiste comme étant intrinsèquement réaliste, affranchie de restrictions et de compromis inhérents au règne de la représentation; elle a constitué ainsi le champ naturel où se sont croisés rêves politiques, certitudes scientifiques, et autres idéologies. La figure qui permet de faire le lien entre ces différents registres est Adolf Behne, cet illustre expressionniste qui s'est progressivement transformé en un fervent rationaliste.

59 Piet Mondrian, « Self-Destruction as Construction », *The New Art – The New Life*, trad. et éd. par H. Holtzman & M. S. James, New York, Da Capo Press, 1986, p. 365.

Rappelons ici que, en 1921, le critique reprochait au rapport exclusif de l'individu solitaire à son Dieu son asocialité, qui reproduisait, bien sûr, l'asocialité constitutive de la subjectivité bourgeoise autonome<sup>60</sup>. À la contemplation absorbante, Behne opposait l'action ; au Dieu asymptotique, l'impératif de sa réalisation ; au Dieu anthropomorphe, un divin sous une forme ouverte, constituée des rapports changeants entre les hommes ; au sujet autonome, le sujet collectif ; au salut des cieux éternellement différé, la possibilité de sa réalisation sur terre. L'utopie qui permettait de croire en la possibilité de ce Dieu collectif était le socialisme, le moyen en était le travail et la forme qui lui servait de modèle était disposée par les tableaux abstraits.

En résumé : le réenchantement horizontal du monde – autrement dit la conviction que les hommes pouvaient gagner leur salut par leurs actes – était l'objectif commun de deux religions : celle de l'art et celle du travail, telles que le socialisme les avait adoptées. Leur convergence était possible grâce à leur logique relationnelle commune. Quant au Bauhaus, il n'adoptait pas simplement ces deux religions, il en assurait aussi la propagation à travers les formes qu'il inventait. Le remplacement de Johannes Itten par László Moholy-Nagy signifiait le remplacement de la pédagogie de l'intériorité, de l'empathie et de l'absorption, par une pédagogie basée sur une sorte d'orthopédie appliquée au sensible et sur la prothèse : « La constitution de l'homme est la synthèse de tous ses appareils fonctionnels, et il est au faite de sa perfection au moment où les appareils qui le constituent – des cellules aux organes les plus complexes – sont perfectionnés et intentionnellement portés aux limites de leurs capacités<sup>61</sup>. » Éric Michaud a posé cette conception du « perfectionnement » des organes humains par l'art comme achèvement du processus de renversement du modèle mimétique en art : en abandonnant l'imitation de la nature, l'abstraction – ou son assimilation par d'autres disciplines plastiques, tels l'architecture et le

60 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », art. cité, p. 1030.

61 László Moholy-Nagy, « Production- Reproduction », *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, trad. C. Wermester, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 120.

design – signifiait, au fond, l'imitation de l'art par la nature humaine<sup>62</sup>. Conformément à cette idée, les objets du Bauhaus étaient autant d'organisations du sensible censées propager les nouvelles valeurs de l'École.

### De la chose à l'objet

*Un film du Bauhaus*: l'impératif de restauration du sujet autarcique a donné lieu à celui d'institution du sujet interdépendant; de *Ding* (chose) l'objet s'est transformé en *Sache* (objet). Le *Ding* était une entité individuelle, une chose opaque et muette, isolée au sein du monde indifférencié de la rationalisation et de la reproductibilité technique. La *Sache* se voulait un objet de pensée, dont les contours physiques n'étaient, pour ainsi dire, qu'accessoires. Ce qui importait en elle était sa participation à une totalité conceptuelle: « L'unité n'est plus objectale, écrivait encore Behne, mais abstraite », ajoutant qu'il fallait de l'imagination pour la voir<sup>63</sup>. Qui pourrait nier que l'imagination, cette faculté productive censée remplir les lacunes et corriger les défauts de la nature, appartient en premier lieu aux artistes? Cédant à l'optimisme scientifique de son temps, Breuer préférait à l'« imagination », comme El Lissitzky, le terme d'« *Erfindung* » (invention): « L'invention et l'art sont là, disait Breuer, dans le but de remplir les lacunes de notre vie. L'homme créatif intervient là où manque le nécessaire<sup>64</sup>. » Ce qui manquait dans la société des années 1920 était la conviction unanimement partagée que la « division » – entre les classes sociales et dans le travail – pouvait constituer la base même de leur unité future. Les *Sachen* conçues par Breuer devaient suggérer cette idée par leur forme. Car la *Sache* était un objet corrélatif, dépendant des autres objets, ainsi que de l'espace dans lequel elle était placée. Sa

62 Cf. É. Michaud, *La Fin du salut par l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, ainsi que *Théâtre au Bauhaus*, *op. cit.*

63 A. Behne, « Kunst, Handwerk, Technik », art. cité.

64 Texte se trouvant dans les archives de Marcel Breuer, Berlin, Bauhaus-Archiv dossier 2 (4 pages), p. 2. L'antagonisme entre art et technique, entre le *Kunstwollen* de Riegl et le *Können* (le faire, le pouvoir, la technique), arbitrairement attribué à Semper, a été très actif dans la pensée architecturale allemande. Selon Breuer, un artiste ne devait pas adapter ses inventions aux machines existantes, mais susciter, par ses inventions, la création de nouvelles machines. Dans son texte « Élément et invention », El Lissitzky développait une conception similaire.

tâche était contradictoire, voire impossible : rendre absolument transparente, par sa forme, sa fonction dans sa spécificité. Mais une forme absolument spécifique était une forme transitoire, éphémère et relative. L'objet était, à strictement parler, une « transition », résistant entre la forme statique-relative et la forme dynamique – corrélative. Cet aspect transitionnel devient frappant au vu des métaphores utilisées par les différents théoriciens du nouvel objet : pour Behne, la *Sache* était un *Kreuzpunkt* (point de croisement) et un *Knüpfungspunkt* (nœud)<sup>65</sup>; pour le critique Ernst Kallài, l'objet était un *Stützpunkt* (point d'appui) pour les fonctions vitales et sociales du corps<sup>66</sup>. Ces termes sont tous solidaires d'une logique relationnelle, la métaphore du « *Punkt* » suggérant une discrétion, une relativisation. Presque rien de plus discret qu'un « point ». La disparition de l'objet dans la dernière image du « film » est l'équivalent visuel de cette métaphore langagière : discret comme un point, invisible comme l'air.

### L'objet disparaît

La dernière image, celle de la femme assise sur un « coussin d'air », doit être considérée en rapport avec le fauteuil tubulaire en acier de 1925, dont elle expose au grand jour la métaphysique sous-jacente. Dans les tracts publicitaires qu'il avait élaborés, Breuer soutenait que ce fauteuil faisait coïncider la forme et la fonction de manière absolue. Cette absoluité peut être interprétée de plusieurs manières. En 1925, l'artiste faisait l'éloge de l'élasticité du fauteuil conçu pour « soutenir » le corps sans exercer pour autant sur lui la moindre « pression<sup>67</sup> ». Tel était également le propos de la dernière image, où Breuer remplaçait la chaise par l'élément le plus élastique qui soit : l'air. De ce point de vue, l'artiste agissait en publicitaire : l'astuce de la disparition de l'objet vantait son élasticité. Mais ce qui était en cause dans la métaphore de

65 A. Behne, *Neues Wohnen, neues Bauen*, Leipzig, Prometheus Bücher, 1927, p. 34.

66 Ernst Kallài, « Die Wohnung » (1926), *Sozialistische Monatshefte*, repris in E. Kallài, *Vision und Formgesetz*, Leipzig/Weimar, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1986, p. 85.

67 Marcel Breuer, « Die Möbelableitung des staatlichen bauhauses zu Weimar », *Fachblatt für Holzarbeiter*, 1925, pp. 17-19.



la disparition ne se limite pas à une stratégie publicitaire. Le « comme si » de la dernière image de Breuer est complexe, signifiant plusieurs idées contradictoires, à la fois métaphysiques et prosaïques, comme l'est le Bauhaus lui-même.

Avant toute chose, il faut souligner que le fonctionnalisme radical de Breuer n'en était pas moins un idéalisme. Bien que réputé interroger obstinément les fonctions élémentaires du corps et les spécificités de la réalité historique, ce fonctionnalisme a trouvé paradoxalement sa résolution dans la disparition de toute matière. La transparence totale de la fonction dans la forme, telle qu'impliquée par le corps assis sur un objet invisible, réactualisait la quête idéaliste d'une transparence totale du contenu dans l'œuvre d'art. Les meubles métalliques, selon Breuer, sont « perméables à l'air, pour ainsi dire dessinés dans l'espace. Ils n'empêchent ni le mouvement, ni la mobilité du regard à travers la pièce<sup>68</sup>. » Comme dessinés dans l'espace par la vie même, ces objets étaient adaptables, telles des membranes, à ses moindres changements, jusqu'à disparaître quand ils n'étaient pas nécessaires. Ils étaient, en quelque sorte, l'autoportrait de la vie. Et si la « vie réclamait ses droits », ainsi que Breuer l'avait écrit dans la légende de son photomontage, l'artiste ne proclamait pas moins lui-même la sur-objectivité de sa création. Il pouvait affirmer ainsi : « Le nouvel espace ne doit être ni l'autoportrait de l'architecte ni l'état d'âme de son utilisateur<sup>69</sup> » ; quant aux meubles eux-mêmes, ils étaient « améliorés au point qu'aucune autre variation n[e fût] possible<sup>70</sup> ».

Atteindre le noyau invisible de la créativité naturelle, là où aucune variation n'est plus possible, disparaître en tant que créateur individuel, saisir le processus toujours changeant de la vie : ce rêve ne paraît finalement pas si lointain de la conception organiciste de l'art propre à l'expressionnisme. Breuer ne comparait-il pas après tout ses meubles

68 *Id.*, « Le meuble métallique et l'espace moderne », *Das neue Frankfurt*, n° 1, 1928 (reprint in *Neues Gestalten, Das neue Frankfurt/die neue Stadt*), Dresde, Verlag Der Kunst, 1984), p. 210, dans *Anthologie Bauhaus, op. cit.*, pp. 206-207.

69 *Ibid.*, p. 206.

70 *Id.*, « Standard-Möbel » (1928), in H. M. Wingler (éd.), *Das Bauhaus, op. cit.*, p. 430.

à « une création de la nature », à « un homme » ou à « une plante<sup>71</sup> » ? Malgré ou grâce à la forme immaculée qui leur fut donnée par la technique, les objets de Breuer relevaient ainsi d'un primitivisme paradoxal. Le travail sur l'expressivité du bois faisait de la *Chaise africaine* un objet libéré de la charge historiciste, mais l'invention de Breuer, secourue par la technique, menait ce processus à son terme. Car, quand la forme disparaissait, histoire et nature coïncidaient enfin. Les couches ajoutées au « *Wesen* » de l'objet par le temps historique étaient retirées pour laisser apparaître le « noyau » de la nature elle-même, la fonction.

Même si le Bauhaus louait l'objectivité des créations de Breuer, ces dernières n'en étaient pas moins déterminées par les contenus idéologiques qu'il leur revenait de propager. Tout comme les tableaux de Mondrian, le fauteuil tubulaire de Breuer existait dans le règne du sensible. Sa forme ouverte, légère et croisée, suggérait la fin de l'individualisme et l'impératif des rapports. Tout art est finalement un « façonnement de l'homme » (*Menschenbildneri*), écrivait Behne dès 1915<sup>72</sup>. Et si le corps de la femme confortablement assise au milieu de l'air était une *Menschenbildneri*, une sculpture suffisamment élastique pour se conformer, telle une membrane, aux différents objets qu'on lui présentait ? L'adaptabilité du sujet à l'objet répondait après tout à la vocation orthopédique préconisée par Moholy-Nagy. Breuer croyait au façonnage des corps par les habitudes. Au reproche qu'on faisait à ses objets d'être « cliniques », inassimilables par l'expérience des hommes, Breuer répondait en bon moderniste que c'était à l'expérience de se conformer aux nouveaux objets : « Ce sont des concepts qui fleurissent du jour

71 *Id.*, « Le meuble métallique et l'espace moderne », art. cité, p. 206. Breuer confirmait ainsi, malgré lui, la lecture critique de Behne dans son ouvrage *La Construction fonctionnelle moderne*, où il cherchait à montrer que le fonctionnalisme était finalement un expressionnisme camouflé. L'idéal de l'autoproduction naturelle des formes architecturales, présent chez Taut, Hermann Finsterlin ou Hans Scharoun, se transformait en idéal de la fonction réalisée par la technique. Lorsque les hommes, au sein de la totalité sociale, devaient renoncer à leur « organicité » au profit de leur « fonction », la vie fonctionnelle se substituait logiquement à la nature organiciste. Ce déplacement peut se repérer aisément dans les textes « rationalistes » de Gropius, où ce dernier affirmait que « la forme se donne [*ergibt sich*] d'elle-même », à partir de la vie, qu'il définissait comme « *Ablauf der Vorgänge* » – passage ou écoulement de processus ou de flux.

72 A. Behne, « Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashaus Gewidmet », *Kunstgewerbeblatt, Neue Folge*, n° 27, 1915, p. 4.

au lendemain. Ce sont le produit de l'habitude, qui sera détruite bientôt par une autre habitude<sup>73</sup>. » Breuer avait donc abandonné le modèle circulaire de l'expérience transmissible par la tradition au profit d'une conception éphémère et progressiste : une expérience en chassait une autre.

### Par la grâce de la Raison : nouvelle magie et éternel présent

En somme, le corps de la femme, suspendu dans le vide, peut être interprété de deux manières diamétralement opposées : on peut supposer que c'est ce sujet impersonnel qui a atteint la maîtrise absolue de l'objet ou bien, au contraire, que c'est l'objet qui a assujéti le sujet. C'est l'ambivalence, l'interchangeabilité radicale entre le sujet et l'objet qui constitue le thème de ce photomontage, et c'est cette ambivalence qui dicte également son caractère ultimement circulaire.

Un détour par les reproches de « formalisme » et de « fétichisme », adressés au Bauhaus par ses détracteurs, s'impose ici. Lisons, par exemple, Naum Gabo, qui s'était exprimé sur cette question dans un texte intitulé simplement « Gestaltung ? », publié dans le journal même du Bauhaus<sup>74</sup>. Comment l'artiste constructiviste aurait expliqué ce corps confortablement assis au milieu de l'air ? Faisant la part entre le sujet artiste et le sujet usager, Gabo contestait la discrétion des objets du Bauhaus, tant vantée par Breuer. Loin de disparaître dans la trame de la vie quotidienne, ces objets lui paraissaient prendre toute la place. Et loin de s'adapter au cours de la vie, ils l'entravaient. Ces objets n'allaient pas de soi, mais étaient les inventions laborieuses des artistes appliqués à découvrir un style plutôt qu'à observer les besoins de la vie. Car la *neue Gestaltung*, affirmait Gabo, n'était qu'un style de plus : non pas un style authentique, fruit de conditions objectives spontanément réunies et qu'aucune subjectivité ne pouvait commander, mais un style passager, c'est-à-dire une mode<sup>75</sup>. Au lieu d'avoir touché au cœur

73 M. Breuer, « Standard-Möbel », art. cité, p. 452.

74 Naum Gabo, « Gestaltung ? », *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, n° 4, 1928.

75 Sur les liens entre la mode comme image inversée du style, voir Frederic J. Schwartz, « Fashion », *Blind Spots*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2005, pp. 1-36.

intemporel de la création, le Bauhaus appartenait déjà, pour Gabo, à l'histoire consommée. Ce que l'artiste russe reprochait surtout à cette École, c'était l'ambition didactique de ses représentants, dont il résumait la logique dans ces mots : « Nous sommes en contact tous les jours avec nos objets usuels. Ils restent parmi nous, même quand nous ne les utilisons pas et continuent ainsi à nous influencer à travers leurs formes. Pourquoi donc ne pas utiliser ces objets comme des œuvres d'art, en leur donnant une efficacité psychique jamais interrompue<sup>76</sup> ? » Comme d'autres adversaires du Bauhaus, tel Le Corbusier, Gabo refusait pour sa part le mélange de l'art et des arts appliqués<sup>77</sup>. Il s'opposait par conséquent au renchérissement téléologique du modernisme voyant dans les arts appliqués une efficacité démultipliée et, par là même, la destination de l'art tout court. Non sans ironie, des formes sensibles du Bauhaus, conçues pour répandre la sociabilité, il a résulté un effet inverse. Alors que c'était à l'homme de maîtriser les objets quotidiens, celui-ci se trouvait malicieusement dominé par les objets : « Cet objet devient autarcique, il se retire de notre sphère de puissance et cherche à l'emporter sur notre esprit<sup>78</sup>. » De sorte que les objets du Bauhaus régressaient, selon Gabo, vers l'état le plus asocial qui soit : celui des « fétiches<sup>79</sup> ». Sa forme « interdépendante » transformait avec perversion l'objet en un petit Dieu transcendant, un peu comme celui qui, disait Behne, avait dévoré pendant des siècles le temps des hommes. L'un des trois directeurs de l'École, Hannes Meyer, résolu à défendre sa propre conception de la pédagogie contre celle de Gropius, fustigeait l'adoration des formes par leurs propres créateurs : « Nous ne cherchons pas à construire des objets géométriques et stéréométriques, étrangers à la vie et antifonctionnels. Nous ne sommes pas à Tombouctou : rituel et hiérarchie n'exercent pas leur dictature sur nos

76 N. Gabo, « Gestaltung ? », art. cité.

77 Il y a une bibliographie considérable sur l'interprétation du Bauhaus par Le Corbusier, dont l'ouvrage le plus récent est signé Jean-Louis Cohen, *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme / Centre allemand d'histoire de l'art, 2009.

78 N. Gabo, « Gestaltung ? », art. cité.

79 Sur l'objet-fétiche, cf. Frederic Schwartz, « Form Follows Fetish: Adolf Behne and the Problem of Sachlichkeit », *Oxford Art Journal*, vol. 21, n°2, 1998.

créations<sup>80</sup>. » En résumé, jamais le rituel n'aurait disparu au Bauhaus ; seules se seraient modifiées les croyances et les formes qui leur étaient appropriées.

Le corps de la femme, confortablement assis au milieu de rien, n'est-il pas lui-même une preuve de la magie qui n'avait guère cessé d'être pratiquée au Bauhaus ? On peut raisonnablement supposer que le photomontage de Breuer a été largement inspiré par le théâtre du Bauhaus. Vient en témoigner la photographie par Erich Consemüller d'une femme assise, cette fois-ci, sur le fauteuil lui-même. Son anonymat n'est pas inscrit dans les traits de son visage, mais dans le masque qui le cache, conçu pour les spectacles de Schlemmer. De même que la scène du Bauhaus accueillait dans son microcosme les objets de l'École, faisant ainsi accroire que le monde nouveau était déjà advenu, de même les instruments rituels sortaient de leur cadre pour entrer dans la vie ordinaire et lui prêter leur puissance performative. Mais rien ne pouvait concurrencer le pouvoir d'illusion dont la scène était dotée : ainsi Schlemmer pouvait-il faire disparaître le corps du danseur en faveur de la visibilité exclusive des coordonnées de son mouvement dans l'espace. Grâce au réglage de la lumière et aux costumes, la corporéité courbe du danseur s'évanouissait dans le milieu obscur, ne laissant plus apparaître que le mouvement des bâtons fixés à son costume (*Stäbetanz* (*Danse aux bâtons*), 1928). Le corps qui disparaissait sur la scène traduisait la dématérialisation de l'objet sur la chaîne de production. Pendant ces années-là, on célébra beaucoup de morts : celle de la peinture, celle de l'art tout court, mais aussi celle de l'objet. Elles étaient toutes proclamées du reste dans l'ouvrage de Nikolai Taraboukine, *Le Dernier Tableau* (1922), où l'auteur expliquait que l'artiste intégré à l'industrie ne devait pas être vu comme un concepteur d'objets, mais comme un inventeur de processus<sup>81</sup>. De sorte que le dernier mot du « dernier tableau » était la dissolution de la notion même de l'objet en tant que

80 Hannes Meyer, « Bauhaus et Société » (1929), *Anthologie Bauhaus*, op. cit., p. 217.

81 Cf. Nikolai Taraboukine, *Le Dernier Tableau*, trad. et éd. par A. Nakov, Paris, Champ Libre, 1972. Pour une lecture du texte de Taraboukine comme énonciation de la mort de l'objet, voir Maria Gough, *The Artist As Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005.

*Ding*; comme le disait Behne, l'unité n'était plus objectale, mais abstraite. Cependant, le corps du danseur subissant l'influence des forces historiques, et dès lors disparaissant, n'en était pas moins conçu comme un moyen d'action sur ces forces. Lorsque la lumière dans la salle s'éteignait et que les faisceaux d'éclairage soigneusement réglés étaient dirigés sur les bâtons en mouvement, les conditions sociales, celles-là mêmes qu'impliquait la dématérialisation du travail, se trouvaient transfigurées. Elles devenaient jeu formel abstrait, mise en ordre de l'*Urstoff* du monde. Suspendu miraculeusement dans l'espace, le jeu abstrait signifiait son affranchissement des lois de la matière, naturelle et historique.

La magie faisait irruption au sein du règne de la sur-objectivité. Paradoxalement, ce corps suspendu par la grâce de la Raison rappelle les contes orientaux où les humains se trouvent soudainement libérés des lois de la nature. « Dans ce milieu mystérieux, écrivaient également Hubert et Mauss à propos de la magie, les choses ne se passent pas comme dans le monde des sens. La distance n'y empêche pas le contact. Les figures et les souhaits y sont immédiatement réalisés. C'est le monde du spirituel et aussi celui des esprits parce que, tout y étant spirituel, tout y peut devenir esprit<sup>82</sup>. » En 1917, Weber insistait sur le fait que la rationalisation technique excluait définitivement la magie de l'horizon des humains. L'intellectualisation et la rationalisation impliquaient, écrivait-il, la « certitude et la croyance qu'il suffirait de vouloir acquérir cette connaissance pour pouvoir le faire à tout moment, qu'il n'existe donc pas, en principe, de puissances mystérieuses et imprévisibles intervenant dans ce domaine et qu'il est bien plutôt possible – en principe – de maîtriser toute chose par le calcul. Mais cela signifie : le désenchantement du monde. À la différence du sauvage pour lequel de telles puissances existaient, nous n'avons plus à recourir à des instruments magiques pour maîtriser ou solliciter les esprits. Des moyens techniques et le calcul remplissent cette tâche. C'est cela, avant tout, que l'intellectualisation implique en tant que telle<sup>83</sup>. » À sa fondation

82 M. Mauss et H. Hubert, « Analyse et explication de la magie », art. cité, p. 100.

83 M. Weber, *La Science, profession et vocation*, op. cit., pp. 28-29.

en 1919, le Bauhaus refusait les implications de la rationalisation et investissait des pratiques magiques, qui trouvaient leurs références dans d'autres cultures, éloignées dans le temps et dans l'espace. Plus tard, lorsqu'il a décidé de s'intégrer à la trame de la réalité rationnelle, son raisonnement ne s'approchait pas pour autant de celui de Weber. Ré-enchanté par le nouveau mythe des « rapports », le rationalisme se convertissait en magie. C'est pourquoi deux temporalités distinctes se superposent dans le photomontage de Marcel Breuer : la pulsion utopique vers un futur toujours asymptotique (et dont un signe est le point d'interrogation qui figure à côté de cette image, en guise de date) et la régression dans un monde préculturel, dans un règne affranchi de toute médiation. Pour autant, post-histoire et pré-histoire sont à bien des égards interchangeables. Car elles présupposent toutes deux la sortie du sujet hors de l'historicité, dans un monde mystérieux qui ne connaît ni les lois du temps ni celles de l'espace.

C'est dans ce monde mystérieux, sous ce règne magique, que le fauteuil tubulaire en acier de Breuer disparut. Au demeurant, l'*Urstoff* chaotique continuait à exister et ses forces élémentaires devenaient de plus en plus menaçantes. C'est ce que Kallàï, l'éditeur du journal du Bauhaus, faisait remarquer à ses camarades : « Nous ne réussissons à délimiter qu'une toute petite partie périphérique de cette vie et à la protéger du marais sans fond des problèmes sociaux et psychiques. Sur cette mince bande de terre sèche, nous érigeons rationnellement un ordre bâti. Nous le nommons : architecture moderne. En tout cas, nous pouvons être heureux d'avoir au moins résolu quelque chose. Mais ne nous figurons surtout pas avoir apporté le paradis sur terre. Combien cette architecture avec ses possibilités concrètes et ses limites psychiques ne retarde-t-elle pas sur l'indispensable réforme et sur la libération du corps et de l'esprit qu'une nouvelle philosophie de la vie devrait se donner pour objectifs ? Si nous considérons toute l'ampleur et la profondeur de ces exigences idéales et si nous opposons à ces objectifs lumineux la désolation de notre situation actuelle, nous serons forcés de reconnaître que les voies les plus audacieuses de notre

architecture n'offrent qu'une assurance mince et fragile, au milieu des ténèbres et des destructions<sup>84</sup>. »

La seconde nature, toujours pas maîtrisée par les artistes, continuait à menacer la zone fictionnelle du Bauhaus, comme elle le faisait après la Révolution spartakiste. En dépit de leurs différences formelles radicales, la *Chaise africaine* et le fauteuil tubulaire en acier inspirent le même sentiment de flottement inquiétant. Si la *Chaise africaine* flotte dans la fiction d'une totalité éloignée, le corps de la femme flotte dans l'atemporalité de la nature elle-même, dans une sorte d'éternel présent.

84 E. Kallai, « Construire et vivre » (1929), dans *Anthologie Bauhaus, op. cit.*, p. 231.



## Provenances des textes

« L'abstraction est l'empathie : réflexions sur l'art et la vie de Franz Marc », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 16, Presses universitaires de Rennes, printemps 2005, pp.26-63.

« La destruction en acte. Beckmann, la guerre et le salut », *Max Beckmann*, catalogue de l'exposition rétrospective, MNAM/Centre Georges-Pompidou, Paris, septembre 2002, pp. 121-128.

« Hugo Ball : le faune et le moine au Cabaret Voltaire », *Retour d'y voir*, n<sup>os</sup> 3-4, MAMCO, Genève, juin 2010, pp. 147-171.

« Le Merzbau. La différence contre la totalité », inédit.

« Entre ciel et terre : l'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 80, été 2002, pp. 80-106.

« Dieu, l'art et le travail dans l'Allemagne des années vingt (De l'*Alpine Architektur* aux Tiller Girls) », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 86, hiver 2003, pp. 60-81.

« Dada inhumain : le sujet et son milieu », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 103, printemps 2008, pp. 66-99.

« Magie au Bauhaus. Note sur un photomontage de Marcel Breuer », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 109, automne 2009, pp. 47-75.

## Chez le même éditeur (sélection)

### Jean-Philippe Antoine

*La Traversée du xx<sup>e</sup> siècle.*  
*Joseph Beuys, l'image et le souvenir*  
co-édition avec Les presses du réel

### Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann, Véronique Terrier Hermann (dir.)

*Jeux sérieux. Cinéma et art contemporain transforment l'essai*  
co-édition avec l'HEAD-Genève

### Mel Bochner

*Spéculations. Écrits, 1965-1973*  
traduit de l'américain par Thierry Dubois  
édité par Christophe Cherix  
et Valérie Mavridorakis

### Jean-Louis Boissier

*L'Écran comme mobile*

### Lionel Bovier et Christophe Cherix

*L'Irrésolution commune d'un engagement équivoque. Écart, Genève 1969-1982*  
co-édition avec le Cabinet des estampes, Genève

### Marcel Broodthaers

*Autour de la Lorelei*  
édition critique de *En lisant la Lorelei*  
et postface par Philippe Cuénat

### Érik Bulloz

*Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*

### Éric de Chassey

*Marcia Hafif. La période romaine/ Italian Paintings, 1961-1969*  
précédé d'un entretien avec l'artiste  
bilingue français-anglais

### Éric de Chassey, Catherine Perret

*Philippe Gronon. L'objet de la photographie*  
bilingue français-anglais

### Dominique Chateau

*L'Art comptant pour un*  
aux Presses du réel

### Jean-François Chevrier, Jean-Marc Huitorel

*Yves Bélogeay. Anthropologie dans l'espace*  
bilingue français-anglais

### Jean-Max Colard

*L'Exposition de mes rêves*

### Thierry Davila

*Shadow Pieces (David Claerbout)*  
bilingue français-anglais

### Thierry de Duve

*Essais datés I. Duchampiana*

### Thierry de Duve

*Essais datés II. Adresses*

### Michel Deutsch

*Germania, tragédie et état d'exception.*  
*Une introduction à l'œuvre de Heiner Müller*

### Nicolas Faure, Philippe Lacoue-Labarthe,

**Jean-Luc Nancy**  
*Portraits/Chantiers*

### Michel Gauthier

*Les Promesses du zéro*  
aux Presses du réel

### Thomas Huber

*Mesdames et Messieurs.*  
*Conférences 1982-2010*  
traduit de l'allemand  
par Katia Schwerzmann *et alii*  
préface de Stefan Kunz

### Peter Hutchinson

*Dissoudre les nuages*  
préface de Gilles A. Tiberghien  
traduction de l'anglais par Alexis Vaillant,  
revue et corrigée par Ambroise Tièche

**Philippe Lacoue-Labarthe**

*Écrits sur l'art*

préface de Jean-Christophe Bailly

**Bertrand Lavier**

*Conversations, 1982-2001*

**Robert Lebel**

*Sur Marcel Duchamp*

fac-similé de l'édition de 1959

**Jean-Claude Lebensztejn**

*Malcolm Morley. Itinéraires*

**David Lemaire**

*Alain Huck. La Symétrie du saule*

bilingue français-anglais

**Joseph Masheck**

*Le Paradigme du tapis. Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité*

traduit de l'américain par Jacques Soullou

**Valérie Mavridorakis (éd.)**

*Art et science-fiction: la Ballard Connection*

traduit de l'américain et de l'anglais par Caroline Anderes, Vincent Barras, Robert Louit et Valérie Mavridorakis

**Herbert Molderings**

*Duchamp traversé. Essais 1975-2012*

traduit de l'allemand par Jean Torrent  
co-édition Centre allemand d'histoire de l'art, Paris

**Olivier Mosset**

*Deux ou trois choses que je sais d'elle...*

*Écrits et entretiens, 1966-2003*

édité et présenté par Lionel Bovier  
et Stéphanie Jeanjean

**Arnaud Pierre**

*Christian Floquet. Engager la peinture*

bilingue français-anglais

**Jean-Marc Poinot**

*Quand l'œuvre a lieu*

*L'art exposé et ses récits autorisés*  
nouvelle édition revue et augmentée  
aux Presses du réel

**Scarlett et Philippe Reliquet (éd.)**

*Correspondance Marcel Duchamp/*

*Henri-Pierre Roché, 1918-1959*

**Didier Semin**

*Le Peintre et son modèle déposé*

**Philippe Thomas et alii**

*Sur un lieu commun et autres textes*

réuni et annoté par Alexis Vaillant,  
postface de Daniel Soutif

**Luc Tuymans**

*Doué pour la peinture.*

*Conversations avec Jean-Paul Jungo*

**Bernar Venet**

*La Conversion du regard.*

*Textes et entretiens, 1975-2010*

précédé de *Bernar Venet: logique du neutre*  
par Thierry Kuntzel et suivi de  
*Transparence et opacité* par Christian Besson

**Franz Erhard Walther**

*Abc... museum. Wortbilder*

édité et postfacé par Philippe Cuénat  
bilingue français-allemand

**remerciements**

Ces essais écrits entre 2002 et 2012 portent les marques de mes échanges avec Éric Michaud. Je voudrais aussi remercier Jean-Pierre Criqui et Julie Cortella, qui en furent les éditeurs attentionnés, ainsi que Thierry Davila, qui a eu l'idée de ce volume et grâce à qui ces textes connaissent une deuxième vie.

**relecture**

Marie-Claude Schoendorff, Lyon

**graphisme**

Sonia Dominguez, Genève

**tirage**

800 exemplaires

**éditeur**

MAMCO

Musée d'art moderne et contemporain

10, rue des Vieux-Grenadiers

CH – 1205 Genève

**distribution**

Les presses du réel ([www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)); Servidis ([www.servidis.ch](http://www.servidis.ch))

La Fondamco gère le MAMCO et réunit la Fondation MAMCO, le Canton et la Ville de Genève

**couverture**

Hannah Höch, *LUI Et son milieu*, 1919

aquarelle, crayon et encre de Chine sur papier

collection privée

photo © Christie's Images / Bridgeman Images

© 2017, ProLitteris, Zurich

© Maria Stavrinaki et le MAMCO

ISBN : 978-2-94015-995-6

dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 2017

n° d'éditeur : 100

Ce livre, composé en Sabon et Univers, est imprimé sur papier Munken Print White 18, 90 g/m<sup>2</sup>

Achévé d'imprimer en France sur les presses de l'imprimerie Présence Graphique à Monts (Indre-et-Loire), le 3 octobre 2017.