

Résistances et acquiescements

Éric Michaud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2407>

DOI : 10.4000/critiquedart.2407

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1999

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Éric Michaud, « Résistances et acquiescements », *Critique d'art* [En ligne], 14 | Automne 1999, mis en ligne le 28 mars 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2407> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2407

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Résistances et acquiescements

Éric Michaud

RÉFÉRENCE

Gaehtgens, Thomas W. *L'Art sans frontières : les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris : Librairie générale française, 1999, (Références)

Huyghe, Pierre-Damien. *Art et industrie : philosophie du Bauhaus*, Belfort : Circé, 1999

Oskar Schlemmer, Paris : Réunion des musées nationaux ; Marseille : Musées, 1999

- 1 *L'Art sans frontières* : c'est sous un titre trompeur qu'ont été regroupés plusieurs essais de Thomas W. Gaehtgens. Passionnante histoire de la formation des musées de Berlin, la première partie de l'ouvrage est en effet tout entière commandée par l'analyse des effets de frontières et de leur efficacité redoutable. La seconde, centrée sur les rencontres d'artistes allemands avec la peinture française depuis 1848, fait elle aussi valoir la puissance des frontières sur les artistes les plus « transfrontaliers » : elle dessine d'abord une singularité culturelle nationale, dont les contours surgissent du relevé des résistances plus que des acquiescements au modèle français. « L'art sans frontières » doit donc s'entendre comme l'acte de foi de l'auteur, non comme le programme des artistes et des historiens de l'art dont ce livre retracerait l'histoire. Aussi la préface au recueil demeure-t-elle ambiguë. D'un côté, on ne peut que donner raison à Gaehtgens lorsqu'il souligne combien l'histoire de l'art s'est privée des instruments d'analyse des phénomènes de transferts culturels et artistiques –qu'il faudrait donc aussi décrire par les phénomènes de résistance qui les accompagnent toujours. Mais de l'autre, comment le suivre lorsqu'il écrit que, “malgré certaines phases de repli dans un nationalisme borné”, l'histoire de l'art “a toujours été internationale dans son orientation” (p. 12), alors que les deux cents pages qui suivent démentent brillamment cette trop optimiste assertion ?
- 2 Dès la conception de l'Altes Museum de Berlin, entre 1825 et 1829, deux orientations contraires s'affrontaient en effet : celle, historique, de l'architecte Schinkel et du connaisseur Waagen, partisans d'une exposition chronologique de chaque école nationale, et celle de Wilhelm von Humbolt, qui vise la formation (*Bildung*) d'un large

public par les normes de l'idéal classique, représenté par des chefs-d'œuvre de toutes les écoles. Ainsi l'affirmation des liens organiques que l'art entretiendrait « naturellement » avec un peuple (l'exemple de la collection des frères Boisserée était ici déterminant), s'opposait-elle d'emblée à l'affirmation de liens structurels établis par l'art, « produit de l'imagination » humaine et ignorant les séparations des écoles nationales. La synthèse sera difficile.

- 3 La longue histoire de la constitution de « L'Île des Musées » à Berlin portera la marque de ce premier affrontement. Les constructions du Neues Museum, de la Nationalgalerie, du Kaiser Friedrich-Museum (aujourd'hui Bode-Museum) et du Musée de Pergame, ouverts entre 1855 et 1930, furent chaque fois l'objet de violents conflits idéologiques. Ces « monuments de l'histoire culturelle » se sont développés moins pour le « plaisir de l'art » (Humboldt) que pour donner au peuple une éducation politique par les moyens de l'art ; et leur extension a suivi les prétentions de la Prusse à diriger la nation allemande tout entière. Sous l'Empire, notamment grâce à Wilhelm von Bode amassant les chefs-d'œuvre et les isolant dans une ambiance quasi religieuse, l'île de la Spree devint un motif de gloire nationale, capable de rivaliser avec Londres ou Paris (le Musée Napoléon de Vivant Denon ayant fourni le premier modèle). La nature même des collections était déterminée par le « potentiel d'identification » qu'elles offraient à la nation ; le rôle du Musée de Pergame, fruit des remarquables travaux scientifiques de l'archéologie allemande, fut à cet égard exemplaire en confortant l'idée goethéenne que « les Allemands étaient les authentiques successeurs des Grecs ». Aussi Gaehtgens qualifie-t-il justement « d'impérialistes » ces réalisations de l'île des Musées : elles furent le fait d'une politique culturelle conservatrice, rassemblant comme autant de trophées les trésors des cultures passées, mais incapable de s'ouvrir à l'art qui lui était contemporain.
- 4 La seconde partie de l'ouvrage s'attache à la résistance de certains artistes allemands à cette politique culturelle, mais aussi à la résistance de leur propre tradition face aux modèles français dont ils s'inspiraient. De Menzel à Werner et Liebermann, les « transferts » de Meissonier ou des Impressionnistes dans l'espace culturel germanique sont examinés avec la rigueur et l'attention qu'appelaient les relations politiques conflictuelles entre les deux pays. Plus éloquent toutefois sur l'importance de ces transferts est l'essai consacré à l'impact de Robert Delaunay sur les avant-gardes allemandes qui voulurent lire dans son œuvre, selon leurs propres obsessions, tantôt les signes d'une apocalypse redoutée et tantôt ceux d'une renaissance attendue. Cette ambivalence de l'artiste moderne, visible dans son œuvre, fait l'objet du dernier essai de l'ouvrage : héritier des deux cultures allemande et française, Max Ernst vient emblématiquement clore cette interrogation sur la capacité et la résistance de l'art à incarner une identité, collective ou individuelle.
- 5 C'est d'une autre résistance que traite *Art et industrie*, l'essai que Pierre-Damien Huyghe sous-titré *Philosophie du Bauhaus*. Prenant pour centre de sa réflexion textes et travaux des artistes du Bauhaus -dont l'horizon fut donné en 1923 par la formule de Walter Gropius : « Art et technique, une nouvelle unité »-, l'auteur tente de cerner la résistance du travail artistique face aux puissances prescriptives du pouvoir politique et de l'économie industrielle.
- 6 Marquée autant par le Heidegger de *La question de la technique* que par la pensée de Walter Benjamin, cette interrogation sur le destin de l'art à l'époque du progrès de la grande industrie réexamine quelques concepts majeurs de la théorie de l'art. Partant de l'échec du Bauhaus à réaliser son rêve (reconstituer la communauté au travail de la cathédrale

gothique), Huyghe pose d'emblée les questions qui traversent son essai : comment penser l'articulation entre l'espace d'exposition de l'œuvre et l'espace marchand du produit de l'industrie ? L'art qui prétend se soustraire au marché tombe-t-il aussitôt sous l'emprise du politique ? Un espace de l'art autonome, tel que le premier Bauhaus de Weimar a cherché à le constituer, est-il seulement possible ?

- 7 C'est donc l'utopie d'un art gardant sa réserve devant deux puissances concurrentes dans le façonnement d'un monde commun qui fait l'objet de ce livre. Conservant de Rousseau sa description de l'homme pris dans une fondamentale *incertitude* historique, et de Karl Marx la description du passage de la *manufacture* à la *fabrique* –soit l'élimination de la facture manuelle par le principe d'économie qui commande la grande industrie-, Huyghe en vient à opposer les incertitudes de l'expérience artistique, où la facture demeure tributaire du corps et de la main, aux programmations politiques et industrielles, toujours simplificatrices par leurs visées de réalisations rapides et économiques.
- 8 Les artistes du Bauhaus sont tour à tour interrogés dans leur capacité de résistance ou dans leur acquiescement à ces programmes des « forces de réquisition de l'existence », soit dans leur capacité de dessiner une modernité ouverte, de différer le moment de l'identification mortelle qu'implique la réalisation achevée d'un programme. Car « dans l'idéal de la programmation, le produit est fini d'avance. Sa valeur ne doit pas à la fabrication » (p.79). Si l'art moderne peut déjouer le programme, c'est par son attachement à la facture et à la tactilité qui s'oppose au travail lisse et planifié de l'idéalité. Kandinsky, coupant la ligne reliant l'image au récit, désolidarise le visible de l'ordre du discours auquel il était jusqu'alors soumis pour le lier davantage au sensible et à son inconnue ; Klee, attentif aux incertitudes de la genèse de l'œuvre, se maintient dans l'ouverture sans fin des possibles. Par cette résistance du tactile (de la fabrication comme expérience où la fin n'est pas donnée d'avance), ils ont su déjouer la vieille division du travail entre conception et réalisation, qui commande les programmes de l'industrie autant que de la politique, réglant la marche des périphéries laborieuses sur les centres de décision. A l'inverse Moholy-Nagy, resaisissant le visible dans l'ordre de l'optique et de ses appareils où l'avait enfermé Alberti et la conception classique du dessin, ou Mies van der Rohe, pour qui matériau et procédure doivent se plier sans reste à l'exigence formelle, ont acquiescé aux sommations programmées de leur siècle. Ce petit livre clair et stimulant, jamais simplificateur, mérite qu'on s'y arrête, ne serait-ce que pour l'interrogation maintenue ouverte sur ce que nous attendons encore de l'art.
- 9 Le catalogue de l'exposition Oskar Schlemmer (la première en France !) éclaire singulièrement cette tension politique entre l'art et l'industrie dont le Bauhaus fut un moment le lieu. Les textes de cet ouvrage très richement illustré s'attachent –surtout ceux de Karin von Maur et de Daniel Doebbels- aux espaces utopiques dans lesquels la vie vient se mouvoir ou se figer. Par ses tableaux, ses sculptures, ses peintures murales et son important travail théâtral, mais aussi par ses écrits, Schlemmer a cherché, par-delà toute révolution politique ou plastique, l'image d'une « nouvelle Grèce » qui ne renierait ni l'idéal organique du romantisme allemand, ni le présent de la technique mécanisée. Entre résistance et acquiescement aux injonctions politiques et industrielles de son époque, l'art de Schlemmer porte l'empreinte de sa contradiction –qui demeure la nôtre.