

De la foi à la critique:

Janus artiste.

Propositions pour une philosophie de l'art
européen vers 1920

STÉPHANE HUCHET

Ils avaient mis le doigt sur le pouls du temps
et prédisaient la vérité selon ses pulsations¹

I Le “disegno” philosophique de la Nouvelle Plastique

“Chaque fois qu'un art advient, c'est-à-dire qu'initial il y a
(...) l'Histoire commence à nouveau.”²
Heidegger

Premier visage: l'enthousiasme restructeur

Qui ne connaît la fameuse Maquette de la *Tour pour la Troisième Internationale* du sculpteur russe Vladimir Tatlin, réalisée en 1919? Elle est pour nous l'emblème de la prétention de l'art moderne à rayonner, axial et constructif, conquérant et productif, sur toute l'étendue de la société humaine, mais une société ici, dans le cas de la Russie, forgée par le politique. A cette époque la Russie est en train de vivre la révolution politique que l'on sait, qui ne laisse aucun secteur de la société de côté. Les artistes le savaient et l'avaient même anticipé dès les années 1910. Pendant un moment, la révolution représentera pour les artistes le contexte d'une effervescence et d'un enthousiasme culturels propres à redéfinir la fonction de l'art, un art affecté d'une coefficient d'utilité sociale qui en fait un instrument potentiellement politique. Très vite, l'art devient politique, impliqué dans la grande idée d'une reconstruction de la société ou plus précisément de la collectivité. Cet horizon du politique devient incontournable pour qui rêve de sortir l'art de son autonomie esthétique pour le lier aux grands défis du nouveau monde et de l'Homme Nouveau.

Car l'art, par exemple dans sa figure la plus extrême, celle qui se rencontre sans aucun doute dans les cercles artistiques et culturels de la Russie bolchevik, prend soudain, au seuil de ces années 1920, une ampleur théorique insoupçonnée depuis la Renaissance. L'art veut penser et

¹Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, Paris, Livre de Poche/Biblio, 1983, p.488

²Martin Heidegger, “L'origine de l'oeuvre d'art”, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p.87

concevoir le monde dans la totalité de ses formes essentielles. Que l'on soit avec Fernand Léger, peintre d'images mécanomorphes, avec Theo Van Doesburg et Piet Mondrian dans l'esthétique universaliste du Néo-Plasticisme (1917), dans le laboratoire d'une grande oeuvre d'art totale architectonique sous l'égide du Bauhaus (1919), dans le Constructivisme fonctionnaliste d'Europe Centrale ou de Russie (1918), etc., une grande partie des artistes européens, que l'on choisira d'appeler artistes de sensibilité constructiviste, a l'ambition de refaire, de régénérer le monde.

Pour ce faire, ils investissent tous, à leur manière, avec leur style personnel, le champ de l'écrit. Nous interrogerons ici la teneur théorique de certains de ces écrits, articles, manifestes, etc. par lesquels une Volonté de Forme et d'Art cherche à s'exprimer parallèlement à la production d'oeuvres plastiques. La compréhension de la cohérence paradigmatique des visions artistiques européennes des années 1920 ne peut pas faire l'économie de cette littérature théorique, conceptuelle et pédagogique dont il serait tellement intéressant de montrer qu'elle constitue l'invention d'une grande Idée Esthétique pour le monde d'alors, une Idée "épocale" dans le sens phénoménologique du terme. La Volonté de Forme se double d'une Volonté de Communication capable de soutenir l'oeuvre plastique pour donner vie, sens et force à cette volonté artistique de régénération. Le monde devient l'enjeu majeur de l'art des années 1920 et la communication de son sens, dans le cas par exemple des concepts-limites de Mondrian et des constructivistes fonctionnalistes russes, se voit même pensée en termes de disparition, de fusion organique-(al-)chimique dans le Tout de la Vie. On aura compris que cet article cherchera à donner une base théorique solide à la théorie empirique et populaire du passage de l'art dans la vie..., si répandue à cette époque.

Fernand Léger: initier par l'image

Tout au long de ses textes, le peintre français développe l'idée que l'imagerie mécanomorphe doit aider le spectateur à prendre conscience des grandes lignes-forces qui structurent la réalité contemporaine, une réalité dominée par la machine, la mécanique. Dès 1913, ne déclarait-il pas que "Lorsqu'un art comme celui-ci est en possession de tous ses moyens, qui lui permettent de réaliser des oeuvres absolument complètes, il doit s'imposer pendant très longtemps."³

Il y a dans cette citation l'idée que l'art acquiert une maîtrise de ses formants, de ses composantes. De la part de Léger, comme de tous ses contemporains de sensibilité constructiviste, une telle conviction anticipe la vérité énoncée beaucoup plus tard par le philosophe nord-américain Arthur Danto: l'art moderne est l'art concient de lui-même.

Nous tenons également dans la formule du maître français de l'image mécanomorphe, l'illustration d'une foi dans la possibilité pour l'art d'être comme un axe absolu du monde. "Nous arrivons (...) à une conception d'art aussi vaste que les plus grandes époques précédentes: même tendance aux grandes dimensions, même effort partagé par une collectivité."⁴ Le grand concept universel de l'art est l'archè de l'époque: principe de commandement, d'organisation et de distribution des pouvoirs de la forme. Ceux-ci, en tant que principe fondateur de la plasticité du temps, sont capables d'en donner la physionomie selon non plus une imitation mais *une image constituante du monde* même qui supporte et envoie la conscience que tout un chacun, artiste et spectateur, peut en avoir ou en acquérir. L'époque a une physionomie. Elle a une plasticité. L'époque crée et envoie, depuis la matière première qui la constitue, comme dit Léger lui-même, les formes plastiques qui la caractérisent, selon une *Bildung*, une *En-Formation*.

³ Fernand Léger, "Les origines de la peinture et sa valeur représentative", in *Montjoie*, Paris, 1913, in *Les fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1984, p.16

⁴ *Ibidem*

La peinture de Léger cherche à donner corps, et à faire en sorte que l'objet-monde, emblématisé dans une iconographie de la machine et du rouage technico-urbain, prenne vie en *signifiant artistiquement* le réel.⁵ Ainsi, de *Cirque en Paquebot*, de *Ville en Eléments mécaniques*, l'image mécanomorphe constitue et renvoie en même temps au corpus figuratif, à la matière première disponible et figurable du monde environnant. L'image d'art fonctionne comme initiation. Léger rend sensible *visuellement* la faculté qu'a le monde de gagner une physionomie qui soit comme la constitution esthétique de son concept dans l'image.

Plus encore: dans le cinéma par exemple, le réel se présente par la médiation d'un appareil, la caméra, qui résulte de l'hégémonie grandissante de la technique dans le monde contemporain. Ce langage machinique devient le lieu d'une *intervention* et d'une *invention* simultanées du réel, par une instrumentalité technique qui est la nouvelle figure du monde et la médiation par laquelle quelque chose de l'insoupçonné et de l'invu du monde se donne à voir: poétique du fragment et du gros plan. Parce que la technique, sous sa forme concrète, photographique et cinématographique, donne une visibilité au réel, l'art contribue à (rè)inventer le monde (vieille vérité). Mais le monde est en même temps la source d'une intervention dans ce qui l'invente.

Une philosophie de l'art

Cette circularité est typique de la formation philosophique inhérente à l'art des années 1920. Tout sensible de l'art est affecté par du conceptuel et le conceptuel est affecté par le sensible. Affect conceptuel du sensible et affect sensible du conceptuel se répondent. C'est pourquoi la pensée de l'art est, à cette époque, une pensée dont il faut interroger sans relâche les fondements philosophiques secrets. Ils circulent dans tel texte de Léger, de Mondrian, de Malevich par exemple comme autant d'échos souvent inconscients, inidentifiés et inidentifiables par les auteurs eux-mêmes, à des philosophèmes majeurs ou mineurs, dont nous pouvons *a posteriori* reconstituer la provenance, le sens pour tel artiste, tel mouvement, telle utopie... Ils contribuent ainsi à créer le domaine pratique d'une ou de grandes Idée(s) Esthétique(s), c'est-à-dire qu'ils satisfont à l'une des composantes de la conception kantienne de l'Idée Esthétique: être une idée de l'imagination pour laquelle il n'existe pas de concept au sens strict ou de démonstration logique, tandis que l'autre composante de l'Idée, une idée de la raison pour laquelle il n'existe pas de représentation adéquate, doit être entendue comme une idée que l'on ne peut rendre sensible que sous une forme asymptotique, approximative. Cette deuxième composante de l'Idée Esthétique est en quelque sorte contournée par des artistes comme Léger, puisqu'il croit très empiriquement à un pouvoir pédagogique relativement littéral de l'image, comme si l'idée de la raison trouvait dans l'iconographie mécanomorphe son soutien logique. L'enthousiasme plus ou moins lucide des artistes de sensibilité constructiviste les a placés d'emblée dans une relative cécité vis-à-vis de ce que nous nommons grâce à Kant l'Idée Esthétique, une Idée qu'ils créaient sans en connaître historiquement ni transcendentalement, par un éventuel exercice d'autocontrôle, les véritables limites conceptuelles et pratiques, déjà décrites par Kant à l'aube du romantisme. Il est vrai que s'il faut passer par le corps de l'Idée Esthétique kantienne pour saisir selon quelles modalités théoriques l'on peut juger de la Volonté de communication et de liaison sensible et intelligible des avant-gardes constructivistes avec le public, cette utopie d'une compréhension de l'art d'avant-garde par un public in-formé révèle une part de romantisme qui place les constructivistes presque en-deçà de la pensée critique incarnée par la pensée kantienne. Et c'est dans quelques philosophèmes hégéliens, structurant plus ou moins consciemment la foi de ces artistes (avec tant d'évidence chez un artiste comme Mondrian), que l'on peut trouver la raison spirituelle d'une telle ferveur vis-à-vis de l'art comme travail de l'absolu dans l'histoire.

5-Marc Le Bot, *in Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973, p.210: "les nouveaux peintres (-) réfèrent (-) les nouveaux modes de la perception esthétique à la pratique sociale commune dans un univers soumis à la logique des objets techniques. Ces peintres considèrent en effet l'ordre structurel qu'ils imposent à l'écran figuratif comme la projection idéale de l'espace social connu. (-) Leurs mots d'ordre (-) indiquent clairement (-) la visée proprement plastique d'une entreprise qui n'est d'abord apparue que comme l'institution d'une mythologie moderne des temps modernes".

Ainsi, des vues théoriques en association évidente, quoique souvent sauvages et non dénuées de clichés avec les philosophes d'avant ou d'après, paradigmatiques et/ou intempestives avec Hegel surtout, avec Kant dont nous avons besoin, nous contemporains, pour saisir les ressources de la communication esthétique de ces années-là, mais aussi le Heidegger de l'oeuvre "historiale", etc., coulent sous les ponts de la communication des grandes Idées Esthétiques conçues par les artistes. Ces liens "épistémiques" doivent impérativement être mis en valeur pour donner une force théorique à une histoire de l'art qui en ressortira enrichie dans l'analyse qu'elle portera autant sur la foi dans la grande oeuvre pour l'histoire que sur les attitudes critiques qui s'y opposent.

L'on verra ainsi comment une compréhension de l'autre face de ces années 1920, incarnée par l'impulsion critique du dadaïsme, du surréalisme, ne peut faire l'économie analytique d'une mise en perspective de leur contenu spécifique avec un certain style et une certaine éthique philosophique développée par des penseurs comme Hugo Von Hofmannsthal, Ernst Bloch, Hermann Broch, Georg Lukacs, Walter Benjamin, qui ne sont pas directement liés au champ des arts plastiques. Nous ne faisons ici qu'ébaucher une *épistémè des visions artistiques des années 1920*.

L'indissociabilité épistémologique entre l'activité plastique-artistique et l'activité conceptuelle des artistes des années 1920, (pensons que la force d'un Malevich sur ce plan est stupéfiante) permet d'introduire ici la juste formule d'Arthur Danto: "la conscience de soi de l'art est l'art sous sa forme réflexive. (...) La définition de l'art fait désormais partie intégrante de la nature de l'art."⁶

Piet Mondrian: la vision de l'universel

Philosophe, Mondrian l'était à sa manière, passé par le filtre spirituel de la théosophie, dans sa Hollande natale. Quel sens possèdent ses toiles, faites de grilles de verticales et d'horizontales encadrant des plages de couleur primaires, des toiles que le monde de l'art voit surgir après quelques années de stylisation progressive de la représentation de la nature (arbres, mer)?, c'est-à-dire de 1911 à 1918? Qu'est-ce que le Néo-Plasticisme? Une conquête de la phase "abstraite-réelle" de la peinture qui, en un premier temps libère l'homme du tragique. Cette thèse est énoncée dans le grand dialogue d'allure socratique, *Réalité naturelle - Réalité abstraite*, un dialogue publié dans la revue *De Stijl (o estilo)* en 1919-20, une revue créée avec Theo Van Doesburg, tribune des idées du Néo-Plasticisme. Si le tragique est fait des vestiges en l'homme du travail de la différence entre les opposés, entre le spirituel et le charnel, entre le masculin et le féminin, entre la nature et la culture, s'il est aussi le trop de nature indomptée et pas assez intériorisé en l'homme, s'il est la pulsion face à la raison, l'on comprendra que le schématisme universel de ses peintures est la promesse imaginaire de la rédemption de l'homme et sa libération pour une nouvelle conscience et une nouvelle habitation du monde. La phase abstraite-réelle de la peinture n'a pas d'autre fonction initiatique. Libérer l'Homme Nouveau pour le monde, c'est réaliser *L'événement de l'art*.

Quelle est la méthode de Mondrian? Celle qu'il a forgée dans la réduction phénoménologique de l'image de la nature à son épure universelle. Cette réduction est spiritualisation, comme une conquête sur l'inessentiel des apparences et de la quintessence formelle qui régit le réel. Théorème: la condition pour prendre conscience de l'essence du monde réside dans la vision des formes universelles qui le structure, c'est-à-dire "les lois qui régissent le maintien de la matière."⁷ L'équilibre de la nature et du spirituel, se réalise "par une opposition contradictoire et neutralisante (qui) annihile les individualités particulières et crée donc la société future comme une véritable unité."⁸ Pour qui pratique l'image néo-plastique, la conjugaison de la verticale spirituelle et de l'horizontale terrestre fournit à l'homme les paramètres de son être-au-monde. L'Homme Nouveau, l'Homme de la *vision-en-conscience* est debout pour mieux investir le monde.

⁶ Arthur Danto, *La philosophie du banal (Philosophy of the commonplace)*, Paris, Seuil, 1989, p.107

⁷ Mondrian cité par Michel Seuphor, *Piet Mondrian*, Paris, Flammarion, 1956, p.117

⁸ *Ibidem*, p.166

Mondrian pense une peinture capable de stimuler une vision "en conscience". Convaincu que l'art est une propédeutique dans la mutation radicale de l'esprit, il conçoit la Nouvelle Plastique comme un exercice théorique et spirituel. Apprendre à penser par l'art, telle est sa devise. Par une traversée des apparences et une épreuve de la matière, la pensée acquiert la vision consciente de la vérité de l'univers, traversée qui est le devenir-organique de l'esprit et le devenir-spirituel de la matière. De ce seul frottement des opposés, de la lumière intérieure qui doit en résulter, émerge une possible conscience nouvelle. Équilibrés, essentialisés, épurés, les éléments duels et dualistes qui forment les pôles du tragique lorsqu'ils ne sont pas ramenés à la neutralité de la sagesse par l'équilibre universel de leurs forces, confèrent à la conscience sa plasticité, son rythme éthique et les conditions de sa formation.

Le schématisme universel est l'expression utopique d'une vie soutenue par la vérité cardinale des grands formants plastiques et vectoriels de la nature, mais une nature soumise au filtre de l'esprit, et libérée du tragique. Il dépend dès lors de notre "force vitale" de voir le vrai. Mondrian le dit très bien dans son dialogue: "pour l'homme qui a appris à voir plastiquement, c'est-à-dire pour l'homme nouveau le plus accompli", le Néo-Plasticisme aura fourni la médiation et la mesure d'une force vitale et du "rayonnement conscient de l'universel."⁹ Ce rayonnement élargit son champ d'action au fur et à mesure que la phase abstraite-réelle de l'art s'accomplit. Si, à partir du tableau, il est possible de pressentir l'environnement, l'atelier, puis la chambre, puis la ville, puis le monde, c'est bien parce-que "la pure vision plastique envisage toute chose comme un événement mondial."¹⁰ Par et pour une conscience régénérée, les choses peuvent être dans le monde comme autant d'événements dont l'art aura forgé le sens nouveau, nourri la présence (par) d'une objectivité vibrante et libre. Ce que propose Mondrian, c'est une esthétique transcendante concrète de la régénération des choses par un regard épuré. La vision de l'Homme Nouveau est la vision du nouveau sens du monde. En bon initié, Mondrian pense, comme le faisait déjà quelques années auparavant, dans une esthétique de la lucidité désenchantée le peintre italien Giorgio de Chirico, que l'artiste est détenteur d'un savoir éthique, d'une connaissance suprême du destin du monde. Le travail de l'artiste est une fondation poétique originale:

"quand l'universel dominera vraiment la vie, la vie sera tellement pénétrée d'universel, que l'art, devenu irréel face à cette vie, s'éteindra, et qu'une nouvelle vie se manifestera qui réalisera effectivement l'universel."¹¹

Moment tectonique dans l'impératif d'une conquête de ses propres vertus, l'art n'est plus loin de s'acheminer vers sa fusion, sa diffusion dans l'immanence de la vie. La transcendante, liée au maintien de toute distance métaphysique, dans laquelle ne cesse de se maintenir l'activité artistique des années 1920 tout en se battant pour la rabattre dans la vie, est promise à se changer en immanence. Nous tenons ici un hégélianisme opérant: la figure autonome de l'art est supprimée-conservée, relevée comme l'on dit maintenant dans la traduction française de "Aufhebung", relayée par une nouvelle figure de l'art, une figure étendue à la totalité du tissu de la vie. Dans l'utopie mondrianienne, l'art est appelé à un passage énergétique dans le tissu de la vie. L'historien d'art Giulio Carlo Argan a eu de magnifiques phrases pour exprimer cela à propos du Bauhaus.¹² L'art

⁹ Mondrian, "Réalité naturelle, réalité abstraite", in Michel Seuphor, *op.cit.*, p.345; et 350

¹⁰ *Ibidem*, p.320

¹¹ Mondrian in revue *De Stijl*, cité par Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, p.177

¹² In *Gropius et le Bauhaus*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, p.33, Giulio Carlo Argan écrit: l'art "n'est pas une forme tirée de la réalité, mais s'imprime plutôt en elle; s'il est la construction et l'évolution simultanée de la conscience du monde, (...il est...) créativité constante. L'oeuvre d'art, forme de notre être dans la réalité, tend par conséquent à s'irradier dans l'espace vital de la société, à se multiplier à l'infini, à fournir le moyen formel de préciser tout un ensemble de rapports vitaux avec le monde".

qui était seulement un rayon matériel est appelé à tomber en désuétude sous l'aspect de ses éléments réalisés et bientôt dissous sous l'effet d'une diffusion capillaire de l'énergie universelle qu'il a contribué à créer. C'est la promesse idéaliste de Mondrian. C'est la tentative du constructivisme fonctionnaliste en Russie. Défi et foi: forger les compétences de son propre dépassement. On comprend que la philosophie y joue un rôle auto-critique et qu'elle tend à présenter l'art sous la figure mimée du Concept qui réalise simultanément trois opérations fondamentales pour l'artiste-phénoménologue. Celui-ci découvre l'Eidos du monde. Il est "le récitant absolu du vrai."¹³ Il est "capable de découvrir dans le champ d'expérience phénoménologiquement réduit qui lui est propre les structures et les modes de constitution valables pour tout Ego."¹⁴ Tout Ego, c'est l'Homme nouveau. Ce que nous ont dit Mondrian et les constructivistes, c'est que viendra un temps où l'art ne sera plus un apprentissage "transcendamment guidé" de ses vertus mais, après avoir été renouvelé dans la corrélation entre une conscience régénérée et une vision (mondrianienne) des essences, *vie dans la forme de son concept*. Le nouvel Eidos de l'art aura à être déployé dans la totalité. Il sera ainsi, hégéliennement cette fois-ci, l'absolu à l'oeuvre dans l'histoire. Cette phénoménologie propre aux pensées artistiques des années 1920 marie donc les phénoménologies d'inspiration husserlienne et hégélienne. L'eidétique du Néo-Plasticisme est une phénoménologie de la transcendance et de la rescendance indissociables dans l'établissement d'une immanence esthétique concevant sous le terme de totalité le déploiement phénoménal, structural et vital d'un concept universel accompli (de l'art)... Il faut (husserliennement) chercher à saisir les constituants du sens du monde pour pouvoir donner à la réalisation (hégélienne) de l'absolu, ou d'un absolu, dans l'histoire ses lignes d'accomplissement. C'est exactement sur ce fonds philosophique, comme courant secret de l'artistique, que prend forme l'ambition artistique de la Nouvelle Plastique de ces années, des années d'autant plus audacieuses qu'elles auront ainsi aidé à remettre en cause empiriquement la hiérarchie hégélienne entre sensible et rationnel. Ici, l'un et l'autre sont coefficients réciproques du sens de l'art, à la même hauteur.

De la culture matérielle...

Sous l'impulsion de la révolution d'Octobre, les constructivistes russes ont précisément travaillé à concevoir une forme historique de réalisation de cette utopie mais en la rabattant à être la médiation vers une résorption dans l'horizon socio-politique. Précisément, la Nouvelle Plastique est toujours-déjà condamnée dès lors que le pôle qui l'attire comme un aimant est la production industrielle. L'art produit d'abord sa propre nuit: le *Noir sur Noir* de Alexander Rodchenko, exposé dans la fameuse exposition de 1919 intitulée *Création non-figurative et Suprématisme*. Ce tableau sera choisi par le remarquable théoricien de l'art Nicolai Tarabukin, trois ans plus tard, dans un essai nommé *Le dernier tableau*, pour traiter de la question initiale de la mort de la peinture et des modalités du passage de l'art dans la culture industrielle. Dès 1918, un débat animait les cercles d'avant-garde, concernant la place de l'art. Le choix pouvait avoir lieu entre un art de laboratoire, d'expérimentation des formes autonome et sans finalité autre que l'art, défendu par les frères Gabo et Pevsner dans leur *Manifeste réaliste* de 1920, un art de culture des matériaux, la culture matérielle, comme la nommait Vladimir Tatlin, et un art utilitaire qui considérait la culture matérielle comme l'espace propre à forger une puissante efficacité tectonique de l'art en vue de "son annexion

¹³ Jean-Toussaint Desanti, *Introduction à la phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1976, p.75

¹⁴ *Ibidem*, p.71. Notons précisément que le "soi philosopant" de la phénoménologie husserlienne et le soi Néo-Plasticien pratiquent les mêmes opérations: la réduction eidétique est la réduction abstraite pour mieux viser intentionnellement les constituants absolus des choses et du sens; ce *Philosophe(-Husserl-Mondrian)*, par l'exercice de son regard, la saisie d'un sens eidétique et la production d'une expression qui en sauvegarde la vérité universelle embrasse le tissu même de l'expérience du sens du monde "en tant qu'il porte la possibilité de pouvoir être parcouru et défini dans ses structures propres." (*Idem*).

à l'orbite politique et sociale."¹⁵ Gabo et Pevsner reprochaient à ces "constructivistes" de préparer une "liquidation de l'art", une manière de mettre l'art au service de valeurs uniquement matérialistes, en "fabriquant des objets utilitaires: maisons, tables, chaises, fourneaux."¹⁶ Malgré les différences de sensibilité entre constructivistes de la culture matérielle et productivistes utilitaristes, une même exigence morale réunit les adeptes d'une autonomie de l'art dans la recherche structurelle de sa spécificité et les adeptes d'une volonté de l'abolir: celle d'une synthèse de la vie *par l'art*, une synthèse fonctionnelle et organique soit dans le cadre de la légalité spécifique de l'art pour les constructivistes stricts, soit dans le travail devenu nécessaire d'une diffusion de son efficace dans le monde, pour les productivistes. Ce qui est en question pour les productivistes, c'est une activité susceptible de s'intégrer à la grande machine de production industrielle.

L'art peut-il souhaiter sa propre implosion? On le croirait à lire ce qu'écrivaient, dans leur manifeste sur les Constructivistes du monde, rédigé pour une exposition de l'Obmokhou en Janvier 1922, les frères Stenberg et K.Medounetzky

"Chacun, né sur le globe terrestre, avant de descendre sous sa surface, doit se rendre (...) à l'usine qui produit un organisme homogène à la terre. (...) À la fabrique! où s'élabore le tremplin qui permettra à l'homme d'effectuer le saut dans la culture universelle."¹⁷ De là, tout est ouvert pour un productivisme forcené, parce-que la société nouvelle demande un effort d'invention tectonique susceptible de satisfaire aux défis d'une politique de reconstruction collectiviste. Une culture du travail, de la technicité, de l'efficacité (même les Réalistes Gabo et Pevsner estimaient que "pour la vie, l'efficacité est la beauté suprême"...¹⁸), de la fonctionnalité des formes, de leur articulation progressive avec l'espace si l'on pense précisément aux *sculptures suspendues* de Rodchenko conçues simultanément à la mort proclamée de la peinture dans le *Noir sur Noir*, à leurs volumes de lignes ouvertes et mathématiques. Cette ouverture à l'espace de l'oeuvre vaut pour une phase préparatoire à la conquête de l'espace architectonique global où se conçoit, où s'édifie la société.

¹⁵ Gérard Conio, *Le Constructivisme russe, (Les Arts Plastiques. Textes théoriques. Manifestes. Documents)*, Tome I, Lausanne, L'âge d'homme, 1987, p.22.

Des débats ont lieu, internes aux ateliers municipaux, ateliers d'Etat, groupes de travail comme la "Société des Jeunes Peintres" (Obmokhou) fondée en 1919 à partir des "Ateliers libres" (Svomas) de Moscou. Andreï Boris Nakov écrit à leur propos que ce groupe, à partir de l'année 1920, "représente l'aile extrémiste - 'productiviste' - du constructivisme: les oeuvres utilitaires (affiches, décors de théâtre, sigles, etc.) prennent le pas sur les oeuvres plastiques 'pures'.

(Note de Nakov p.84 in Nicolas Taraboukine, *Le dernier tableau. Du cheval à la machine. Pour une théorie de la couleur. Ecrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe*; présentés par Andreï Boris Nakov, Paris, Ed. Champs Libre, 1980

¹⁶ Naoum Gabo et Nicolai Pevsner, *Manifeste Réaliste*, cité in Gérard Conio, *op. cit.*, p.35

¹⁷ Cité par Andrzej Turowsky, "Modernité à la russe", *Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, n°19-20, Juin 1987, Paris, Centre Georges Pompidou, p.123. Un critique d'art important comme Nicolaï Punin, dans le n°1 de la revue *Arts Plastiques*, 1918, proposait une analyse des relations entre "L'art et le prolétariat", insistant sur le rôle initiatique de l'art. Pour lui, l'art "de par sa nature même l'art (...) est un multiplicateur de l'expérience humaine, (il...) élargit le savoir qu'on a de la terre, de l'homme et de leurs rapports réciproques: l'activité artistique est une activité cognitive." Cité in Gérard Conio, *op. cit.*, p.230

¹⁸ Cité in *Ibidem*, p.31

...à la mort et à la trans-figuration de l'art

Pour que les formes matérielles de l'art fournissent à la création industrielle un patron et un instrument fiable, il était nécessaire que fût forgée une culture aigüe de la forme fonctionnelle. En ce sens, même le constructivisme de laboratoire est une étape de l'apprentissage de la faculté tectonique de l'art, dont la *Tour* de Tatlin témoigne à merveille. La conquête de sa propre puissance permet à l'art de penser sa métamorphose totale en vie. Il est une science de l'art qui est science "tectologique", comme disait l'idéologue du Proletkult, culture prolétarienne, Alexander Bogdanov.¹⁹ L'art devient une catégorie d'intervention efficace, supprimée-conservée et relayée dans l'invention du champ constructible du quotidien. Les attributs de l'art passent dans la production industrielle qui finit par intégrer le modèle de l'efficacité formelle des formes esthétiques. L'art devient ainsi pur principe créateur. Nous retrouvons un schématisme hégélien dans une telle suppression-conservation de l'art en tant que concept dont la force interne, spécifique, est conservée comme patron et principe d'un nouvel état. Dans le constructivisme, l'art a si bien conquis son essence qu'il peut être relayé et révélé, mort et rené sous les formes d'un nouveau régime ontologique. L'art comme spécificité, se transforme en essence globalisable, permettant ainsi le passage méthodologique à la totalité des formes de la vie. En termes plus sociologiques, Nicolaï Taraboukin estime en 1923 que la "maîtrise productiviste n'est pas la forme métamorphosée de la peinture de chevalet, mais la forme de la production métamorphosée des valeurs de (la) culture matérielle"...²⁰ Dès lors, la Maîtrise artistique dans la culture du matériau permet à la forme de devenir, dans les mots du penseur de droite allemand Oswald Spengler cité par Taraboukin, la matrice d'un "foyer de force dont l'action rayonne à l'infini"...²¹ Tatlin qui estimait précisément que toute "révolution renforce l'impulsion d'invention"²² sera encore l'artiste le mieux à même de concevoir le monument de ce rayonnement. La *Tour* sera le miroir spéculatif du communisme international. Une *Tour* où "l'invention apparaît toujours comme la résolution des impulsions et des désirs du collectif."²³ Kasimir Malevich ne pense pas autrement en 1921. Il écrivait en effet que "les collectivités sont la force de rassemblement de la personne afin de lancer l'être pulvérisé dans le monde de l'unité de l'acte en général. C'est à cela que l'être de l'homme travaille et c'est en cela que sera sa réponse économique, comme image du monde où deviennent clairs tous les sens antécédents."²⁴

Suivant une logique de mort et de transfiguration, l'art devient *pure puissance productive*.

La culture d'apprentissage artistique, première révolution formelle, dotée d'efficacité, se greffe organiquement, telle un coefficient de l'économie politique du signe, sur l'image du monde.

La mort de l'art, dont l'histoire de l'art a déjà tant parlé en termes empiriques, sans en déchiffrer le contenu théorico-philosophique, parvient ainsi à son stade de réalisation ultime par l'apprentissage accompli de sa puissance formelle, la possession finale de sa maîtrise productive, rendant ainsi possible son passage énergétique dans la vie. L'art n'embellit plus: il organise le monde. Telle est l'utopie productiviste...

¹⁹ Alexandre Bogdanov, idéologue de la *Culture prolétarienne*, dans *Tectologie, science organisationnelle universelle*, écrit: "j'ai tout spécialement essayé de montrer avec évidence (...) l'applicabilité pratique de la science, c'est-à-dire son unité réelle, sa nécessité vitale. Là est sa particularité heureuse: dès ses premiers pas, la tectologie est capable de sortir du domaine de l'abstrait cognitif et de jouer un rôle actif". Cité et traduit in "Postface" à Alexandre Bogdanov, *L'étoile rouge, suivi de L'ingénieur Menni*. Lausanne, L'Age d'homme, 1985, p.335

²⁰ Nicolas Taraboukine, "Du chevalet à la machine", in Gérard Conio, *op. cit.*, p.473.

²¹ Oswald Spengler, cité in *Ibid.*, p.472

²² "Thèses pour un article", (1919), cité par Gérard Conio, *Ibid.*, p.46

²³ *Ibid.*

²⁴ Cité in *Ibid.*, p.47

Vladimir Tatlin: le mégaphone du politique

La grande machine emblématique du politique incarnée par la *Tour* de Tatlin reçoit ainsi sa vérité. En tant que Somme Politique de l'art de l'avenir, elle est "l'activité artistique (...qui) absorbe en elle toute la somme des phénomènes qui l'entourent."²⁵ Dès 1920, Nicolaï Punin a consacré à la *Tour* une étude intéressante. Ce mégaphone du politique, cette nouvelle Tour de Babel, censée mesurer 400 mètres de haut, était constitué d'une double spirale contenant quatre éléments modulaires en verre, destinés à abriter, de bas en haut, des activités publiques, législatives, exécutives et radiophoniques, respectivement un cube, un cône, un cylindre, une sphère. L'élément pour les activités législatives devait tourner sur lui-même au rythme d'une révolution terrestre annuelle du globe sur son axe. L'élément pour les activités exécutives au rythme d'une révolution mensuelle de la terre sur son axe et l'élément radiophonique au rythme d'une révolution diurne. Lenteur législative; tempo modérée de la décision; mais rapidité et présence-au-monde sans relâche de l'information et de la machine de propagande internationale. L'on mesure bien combien ce projet de Tour contient d'associations cosmiques. La révolution politique est événement non seulement mondial mais cosmologique. La Tour sera l'organe d'une réinvention quasi mythologique des heures et des jours... "Pour la première fois le principe d'organisation est effectivement réalisé dans l'art"²⁶, écrit Punin. La spirale est la rampe de lancement de l'être nouveau qui "lui-même est rythme". La forme est totalement adéquate à l'idée (c'est hégélien) et à la fonction (c'est du pur fonctionnalisme années vingt). D'où la conviction de Punin que "sous nos yeux se résout le problème le plus complexe de la Culture: la forme utilitaire apparaît comme une forme artistique pure (offrant) un contenu classique pour la culture socialiste"...²⁷ Ce n'est rien de plus que la conquête d'une certitude métaphysique et symbolique dans le champ de l'invention et de l'audace architectonique maximale.

Véritable mouvement phénoménologique graduel et ascensionnel, somme matérielle (synthèse des arts) de paliers sans discontinuïé vers le sommet de l'être collectif, la *Tour*, titanique, tend ses spirales et ses orbes vers le sommet pour mieux redescendre vers la "masse du prolétariat international."²⁸ En ce sens, cette réquisition politique de l'art est déjà un état post-artistique. L'art est réabsorbé dans l'acte d'en-formation générale, il se dissémine.

Il prétend à la fondation d'un monde et il est ainsi *l'image même de l'être métaphysique* alors qu'il se voulait être le garant d'un concret et d'une matérialité sans restes. Mais toute fondation po(ï)étique comporte sa part d'idéalisme.

L'art comme fin de la métaphysique

Telle sera notre thèse. La force philosophique sous-jacente aux pensées artistiques des années 1920 parvient à jouer un rôle de confirmation phénoménologique de l'interprétation heideggerienne de la métaphysique. Deux choses sont à retenir. D'abord l'idée, exprimée par le philosophe allemand dans son *Introduction à la métaphysique* de 1935 que "l'homme" signifie ceci (pensons à Mondrian et à sa philosophie du regard renouvelé): "L'homme s'avance dans l'explication avec l'étant, en essayant de l'amener à son être, c'est-à-dire en lui donnant limite et forme, c'est-à-dire en projetant du neuf (...) c'est-à-dire par une production poétique originaire, en fondant

²⁵ Nicolaï Punin, "L'art et le prolétariat", cité in *Ibid.*, p.239

²⁶ Nicolaï Punin, "Le monument pour la Troisième Internationale", cité in *Ibid.* p.58

²⁷ *Ibid.*, p.57

²⁸ *Ibid.*

poétiquement.²⁹ C'est exactement cela que réalise la Nouvelle Plastique dont nous esquissons le portrait philosophique dans cette étude. Et c'est exactement la tâche "historiale" de l'artiste initié et de tout homme, qu'il soit ou non doué de la vision-en-conscience dont parle Mondrian. De plus, "l'être qui s'ouvre à (l'homme, l'homme) a à le transformer en pro-venance, et à se constituer en celle-ci."³⁰ Dans la Nouvelle Plastique en tant que discipline spirituelle, l'artiste saisit pour l'homme l'originaire en travail, en gestation et en état d'expression imminente. L'historial est capté dans la représentation (le recours à l'apparence est précisément affirmé par des peintres comme De Chirico et Mondrian, alors même qu'il témoigner de réalités métaphysiques), il prend forme dans l'oeuvre qui rend visible, sensible et intelligible l'originaire en travail, ce que Ernst Bloch appellera les tendances latentes de l'histoire. Origine, sens historial du monde et venue-à-l'oeuvre de ce sens sont indissociables. Ce qui surgit et qui pro-vient de l'être dans l'histoire et l'époque, c'est la technique et la fonctionnalité de l'organisation de la matière, autant d'impératifs reconnus comme tels par les artistes de sensibilités constructiviste. Ceux-ci se sont données comme tâche historiale de donner une vérité esthétique et (archi-)tectonique, de concevoir po(ï)étiquement, dans l'image, la forme et son intégration au processus de production collectif, à cette apothéose de la technique qui constituera justement pour Heidegger le comble, la réalisation maximale, l'explosion et la fin de la métaphysique occidentale. Tel est le moment de l'être, l'être dont parle déjà Malevich en 1921, comme nous venons de le voir. La vérité historiale est précisément celle de la réalisation des pouvoirs de la rationalité technique. Heidegger ne cessera au long du siècle (non sans de redoutables inconséquences politiques) de dénoncer cette réquisition du réel par la maîtrise productiviste, (la pro-vocation). Les constructivismes, mêmes affectés d'un projet de libération, n'auront de cesse de penser à ce travail de structuration rationalisée du monde, à ce principe de raison suffisante des formes et des forces de l'art. Mais ils n'en auront pas pressenti les dangers, envoûtés par leur propre militance d'avant-garde, avant que d'être eux-mêmes broyés par la technicité et le calcul du pouvoir totalitaire, dans le cas de la Russie soviétique, pour commencer.

En 1920, cet historial, "sauvegarde créatrice de la vérité dans l'oeuvre"³¹, est une tâche: saisir les nouvelles formes du monde. Ordonnancement, organisation, idéologie du tout utilitaire sont précisément les caractéristiques de la représentation métaphysique selon Heidegger. Elles sont indissociables d'un exercice de la Volonté dont la *Tour* de Tatlin nous a fait comprendre qu'elle est, volonté de puissance sous la forme d'une volonté (archi-)tectonique. Cette volonté est à la base de tout constructivisme fonctionnel.

²⁹ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, "Tel", 1985, p.151

³⁰ *Ibid.*

³¹ Martin Heidegger, "L'origine de l'oeuvre d'art", in *Chemins qui ne mènent nulle part* (*Holzwege*), Paris, Gallimard, 1982, p.88

II

Vers une herméneutique de la fragmentation, *sub specie dadaïtatis*:

Entendait-il donc en ces éclats la voix du dieu Mettrebas, ou bien ce Bonace appelait un tintamarre de Phénomène? Entendait-il? Eh quoi, que pouvait-il faire qu'entendre à moins qu'il eût bouché le canal Entendement (ce qui n'était point)? Car par ce canal il savait qu'il était dans le pays de Phénomène qu'il devait indubitablement quitter un jour puisqu'il n'y était qu'une apparence éphémère³².

James Joyce

A

L'homme approximatif

Critique, ou l'autre face

Les constructivistes ont forgé un puissant concept de l'art, à propos de la vie dans sa totalité. Le constructivisme, c'est l'ambition, bien au-delà de l'art au sens strict et autonome, de lier la création de formes à la régénération du tissu de la vie. Mais cette idéologie s'appuie sur une foi dans la technique et ses instruments, la machine. Cela pose problème, si l'on prend en compte l'expérience de la guerre. Les artistes n'ont pas fait tous le lien entre le déchaînement de la technique dans la guerre et le mot d'ordre artistique de mécanisation, d'efficacité et de fonctionnalité à partir du modèle de la machine. L'industrialisation a même trouvé parmi les artistes ses meilleurs adeptes. Mieux, en tant qu'incarnation de l'échec de la civilisation européenne, l'expérience du conflit armé a renforcé une impulsion de régénération, à la racine même du mal. L'avant-garde milite à racheter par la technique positive la technique négative.

Dans ce contexte, les sensibilités artistiques et éthiques ne pouvaient que se distribuer selon deux axes: renforcement de la modernité conquérante par les moyens de son temps: productivisme, intensification de la maîtrise rationnelle de l'oeuvre ou plutôt de l'objet issu de l'activité esthético-industrielle jusqu'à transformer l'art en pur principe créatif, en pure méthode matérielle au service de valeurs sociales et politiques; ou bien une critique de ce modèle rationnel de l'art à l'intérieur de l'art même et dans le champ philosophique. A l'intérieur de cette critique, qui implique autant des artistes comme les dadaïstes et les surréalistes que des penseurs et des poètes, la foi d'un Le Corbusier par exemple, en un impératif du standart, pour susciter chez l'homme commun des réactions morales appropriées à tel ou tel stimulus, une telle conviction utopique devient impossible et inacceptable parce-qu'elle repose sur la négation des différences entre les hommes, les existences et les cultures. L'impératif d'une prise en compte de la dimension existentielle et finie de l'homme est l'une des clés qui permet de comprendre à partir de quelle *maison de l'être* parlent nombres d'intellectuels du champ artistique comme du champ philosophique au sortir de la Première Guerre Mondiale.

Pour donner une perspective philosophique indispensable à la saisie du sens de la critique produite avec une radicalité extrême par les dadaïstes à partir de 1916 à l'encontre d'un modèle rationnel de l'art qui ne se met d'ailleurs en place que lorsque les feux DADA sont déjà en passe de s'éteindre, il nous faut passer par quelques philosophèmes ou quelques idées esthétiques et éthiques de l'époque. C'est-à-dire que, tout en ayant déjà en vue l'esthétique du collage, du photo-montage, de l'assemblage ainsi que l'esthétique dadaïste de la fragmentation, il nous faut

³² James Joyce, *Ulysses*, Paris, Gallimard, Folio, Tome 2, 1987, p.80

interroger ce qui se dessine d'inquiétude anthropologique sous la question de la finitude humaine, de la perte d'une relation conventionnelle entre mots et choses. Il nous faut aussi interroger ce que signifie l'exigence de concevoir et de créer une image autant artistique que philosophique de cette *mort à l'unité*, de cette suspension de la transcendance dont parle Ernst Bloch, qui touche au cœur même la foi constructiviste. La fragmentation de la vie et de l'image se répondent l'une l'autre, du champ plastique au champ épistémologique.

Pour bien juger à quel modèle de pensée artistique s'opposaient les dadaïstes, il n'est pas inutile de rappeler les mots choisis par le créateur et maître-penseur du Bauhaus de Weimar pour présenter aux étudiants l'idée forte qui anime sa génération: Gropius parlait de "conjurations qui gardent et qui veulent donner forme artistique à un secret, à un noyau de croyance, jusqu'à ce que, à partir de groupes particuliers, une grande idée générale, un support religieux-spirituel se condense à nouveau, capable de trouver finalement son expression cristalline dans une grande oeuvre d'art total."³³ Tandis que, la même année 1919, le peintre et graveur Lyonel Feininger disait percevoir les "premiers indices d'une nouvelle unité qui succédera au chaos"³⁴, les dadaïstes (Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Ludwig Serner, tous artistes et poètes cultivés, réunis au Cabaret Voltaire de Zürich) avaient déjà entrepris de subvertir ce genre de foi en la capacité de l'art à régénérer le monde. En 1919, le dadaïsme s'est déjà étendu jusqu'à Barcelone, New York. Ils travaillent à donner forme et anti-forme à ce chaos de temps de guerre dont le graveur de la cathédrale du Bauhaus croyait enfin sortir grâce à une architectonique nouvelle et rationnelle-religieuse. L'humanisme classique de l'idéalisme européen n'est plus concevable. La guerre fut pour les dadaïstes l'occasion d'un choc, d'un bouleversement, d'un ébranlement éthique et historique, violent et radical. On les pressent renouer avec un phénomène remarqué par Walter Benjamin en ces mêmes années: le dadaïsme, comme dans la scène tragique du *Trauerspiel*, nous apparaît comme un geste qui assimile la signification de l'histoire et la vérité inhérente à sa violence. La violence qui traumatise les temps nourrit et irrigue l'esthétique ultra-fragmentée des dadaïstes, une esthétique qui constitue l'antidote des esthétiques totalisantes constructivistes et qui témoigne de la difficulté nouvelle qu'il y a à englober la représentation de la réalité dans une forme plastique synthétique, homogène, sans fractures. Esthétique du collage, du photomontage, des assemblages sculpturaux étranges, des interventions théâtrales, des mots en liberté, des cris et des délires syllabiques, des improvisations et des associations d'idées et de non-sens...

Dans le champ des images plastiques de la fin de la Première Guerre Mondiale et du début des années 1920, le collage et le montage dadaïste ouvrent aussi la question du sens de l'art dès lors que celui-ci ne peut plus soutenir une vision idéalisée de la vie. Le colla-monta-ge, moyen plastique privilégié par les dadaïstes introduit aussi, par le biais d'une représentation énigmatique, la question des limites critiques de la vie, de l'art et du langage, c'est-à-dire de ce qui se coupe et se tranche des choses et des idées, de ce qui se décompose en fragments, de la dissonance fondamentale dont l'art a la charge d'inventer l'image...

Nous comprenons mieux ainsi, avec ces quelques précisions comment, malgré sa sensibilité cynique, le sens de l'ironie foncière inhérente à la vie et à l'idéal place les dadaïstes aux côtés de philosophes très sérieux pour leur part, mais qui ont contribué à poser la question d'un autre rapport à l'homme que celui proposé par une raison technicienne triomphante.

³³ Walter Gropius, cité par Claudine Humblet, in *Le Bauhaus*, op. cit., p.121

³⁴ Lyonel Feininger, (2 juin 1919) in *Idem*.

L'existence

Comme écrira l'herméneute Hans Gadamer dans les années soixante, "peut-être est-il nécessaire de définir d'une autre manière le concept de raison ou de rationalité, de façon qu'il corresponde mieux aux conditions réelles de la vie humaine et aux possibilités limitées de l'homme."³⁵ Nous rencontrons ici l'expression simple d'un souci qui se fait jour à cette époque, celui de l'existence humaine dans sa finitude.

La projection (toute hégélienne) d'un Homme Nouveau, en quelque sorte forgé dans l'utopie d'une pensée de l'absolu réalisable dans l'histoire, se voit remise en cause (dans un geste néo-kierkegaardien) au nom de l'existence finie et non maîtrisable.³⁶ Comme l'écrit le théoricien français Marc Jimenez, les philosophes Ernst Bloch, Walter Benjamin, Goerg Lukacs, Adorno "se tournent vers l'esthétique dans la pleine conscience que la sphère esthétique (...) est le lieu de la dissonance, de la cristallisation des antagonismes et des conflits qui traversent la réalité sociale."³⁷ Les constructivistes n'abordaient pas le monde sous cet angle, puisqu'ils estimaient que le coefficient de raison dans l'art assurait la réalisation de l'absolu. Un véritable impensé était en fait dénié dans cette idée de l'art comme nouveau baptême du monde. Michel Foucault a très bien fait remarquer que *l'epistemè* moderne propose une configuration anthropologique où l'être est dépassé par soi-même, c'est-à-dire par ses propres profondeurs, des profondeurs qui sont de langage, de corps et de vie, où le cogito ne contrôle plus la totalité de son objet, où l'impensé est le double de la figure de l'homme. Cette finitude existentielle est aussi la condition pour que l'homme se rencontre lui-même à travers ce qui lui échappe de son origine même. Le déchirement est le fonds originel de l'homme moderne, ce qui implique une représentation anthropologique complètement différente de celle des constructivistes qui véhiculaient à la fois un idéalisme de l'esprit et une représentation très abstraite et neutre de l'homme, un homme standart, cible de la fonctionnalité, un homme inerte, muet, sans ombres.³⁸ La "reanimation de l'inerte", la restitution d'une parole "à ce qui est muet", la "venue au jour de cette part d'ombre qui retire l'homme à lui-même", tels sont les impératifs d'une éthique qui cherche à retrouver l'homme en situation et un langage pour sa finitude.³⁹ Postulons que le jeune dadaïste vient réaliser une part de ce programme pour le compte et de l'art et de l'humanité en péril, mais sous un aspect paradoxal, dans le sarcasme, l'ironie, une éthique implacablement cynique.

³⁵ H.G Gadamer, *L'art de comprendre. Ecrits II. Herméneutique et champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, coll. Bibliothèque philosophique, 1991, p.101

³⁶ "'Existence' désigne alors à la fois le caractère importun et problématique du donné, elle signifie l'importance non maîtrisée d'un relatif qui ne peut plus être légitimé par sa relation à l'absolu". Jürgen Habermas, *Profilis philosophiques et politiques*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1987, p.172-173

³⁷ Marc Jimenez, "Des Années 20 à l'esthétique négative", in *Weimar, le tournant esthétique. Actes de Colloque*, Paris, Anthropos, 1988, p.22

³⁸ L'homme "anthropomorphe" selon les philosophes allemands Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, est l'homme qui devient une forme instrumentale de la totalité, toujours instrument, toujours objet. Cf. *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1983, p.71

³⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.339

Fragments et maelstrom

S'il est un texte que nous considérons pour notre part comme fondateur de cette sensibilité théorique et éthique à la finitude l'homme c'est bien celui écrit par le poète autrichien Hugo Von Hofmannsthal quelques années avant la guerre, en 1907. La *lettre* fictive d'un Lord anglais du dix-septième siècle, Lord Chandos nous semble constituer le document intellectuel qui donne au sentiment de la finitude et du déchirement existentiel sa force originelle. Dans cette *lettre*, Hofmannsthal expose l'expérience d'un écrivain qui voit se perdre presque sous ses yeux la relation conventionnelle entre les mots et le langage. "Tout se décomposait en fragments, et ces fragments à leur tour se fragmentaient, rien ne se laissait plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient en retour: des tourbillons, voilà ce qu'ils sont (...) et à travers eux on atteint le vide."⁴⁰ Cette expérience extraordinaire permet de saisir les lignes de sens qui sous-tendent la position morale d'artistes qui, comme le dadaïstes, ne considéraient plus comme évidente une quelconque relation d'expression adéquate entre réalité et image.

Comme le notait un autre écrivain autrichien, Hermann Broch, dans son commentaire de cette lettre, Hofmannsthal décrit "le cas extrême de complet anéantissement, car ici l'homme incapable d'identifier la chose connue, incapable de surmonter la tension entre l'acte de connaître et la chose connue est livré totalement à l'inconnaissable, aux choses, à leur hostilité inattaquable, à leur nature inconcevable, à leur ironie."⁴¹ Soudainement distantes, les choses que n'enserrent plus les mots, agressent l'homme; le langage fuit, le tissu du connu se défait, l'identification des choses par leur nomination devient un problème redoutable. Lord Chandos et le créateur moderne de langage se retrouve un temps en deuil du réel, orphelin du savoir coutumier.⁴² Mais il existe une issue. De cette expérience d'une perte de la relation quasi naturelle entre les mots et les choses, Broch fait l'emblème de la condition moderne de (re)création du langage... Il faut être avoir éprouvé le retrait, ou l'absence de sens, voire l'absurde (cette énigme d'agencement, comme le qualifiait génialement Kierkegaard) pour saisir le noyau nu de la création, soudain dévoilé dans son intégrité, sa radicalité. Là où s'absente le sens, le poète et l'artiste doivent chercher à créer l'expression qui en soit la vérité. L'abîme chandosien est l'espace épistémique et transcendantal où se dessinent les lignes complexes et énigmatiques par lesquelles du sens, et une image du monde ironique et lucide seront exprimés. Le savoir nouveau est savoir de l'ironie, trempée dans la matrice dévoilée du sens menacé, voire de l'absurde. Le déchirement de la trame commune de l'homme et de la vie recherche, dans les esthétiques de la fragmentation les conditions sémiologiques de sa meilleure expression plastique, imagétique.

Ersnt Bloch, dans l'un des chapitres de son extraordinaire ouvrage des années trente, *Héritage de ce temps*, a proposé la juste formule de ce sentiment: celui qui ne comprend pas cela, à qui une telle expérience échappe risque de se voir entraîner dans un désarroi existentiel devant les signes, les 'chiffres', les symboles par lesquels la transcendance parfaitement insaisissable (...) se manifeste comme 'en suspens'.⁴³ Cette remarquable sentence est à compléter par cette autre: l'ontologie,

⁴⁰ Hugo Von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, in *Lettre de L.C. et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. "du monde entier", 1980, p.80-81

⁴¹ Hermann Broch, "Hofmannsthal et son temps. Etude", (1951), in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1985, p.159

⁴² Heidegger a parfaitement cerné les contours existentiels de cette expérience dans *Qu'est-ce que la métaphysique?* (1929), in *Questions I*, Paris, Gallimard, 1974, p.61, lorsqu'il écrit que l'angoisse résulte d'un néant soudain qui se présente d'un seul et même coup avec l'existant (...et) qui nous échappe et glisse dans son ensemble

⁴³ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1977, p.289 (les 'expressions' sont de Karl Jaspers, "Métaphysique", 3ème partie de *Philosophie*, Berlin, 1932 également.

c'est-à-dire la pensée de l'être, forcée de "se réfugier dans des symboles de détail et de précarité" (n'avons-nous pas là une théorie ontologique du collage et du montage? ...) "la connaissance solide qu'elle prétend avoir de l'être se fissure, devient (...) une expérience qui déchire elle-même et qui fait naître des kaléidoscopes."⁴⁴

*Tel est, opposé à la phénoménologie constructiviste de la certitude, le "langage de la fusibilité et du déchirement existentiels."*⁴⁵

Dans ce contexte critique remarquablement cerné par le socialiste messianiste qu'est Ernst Bloch, l'image d'art fragmentée, déchirée, pauvre, précaire, dadaïste, rencontre la vérité de son sens philosophique: les concepts sont fusibles aux confins des images dialectiques suscitées plastiquement et philosophiquement, dans une même entente. Le sens d'un Maelstrom...

B L'emblématicien Dada

Dadaïmon...

Explosive, la Foire Internationale dada de Berlin, en 1920! Images et objets grotesques, sarcastiques, dont l'esthétique agressive, provocatrice et humoristique à la fois permet de réaliser une forme de radiographie en négatif de la violence du temps. Car le dadaïste incarne une impulsion critique et cynique (le philosophe allemand Peter Sloterdijk propose de retrouver l'étymologie: "kunique"). Il joue le rôle du fou du roi, ou de nouveau Diogène. Ainsi, dans la Foire de 1920, organisée par Georg Grosz, caricaturiste redoutable des excès sociaux de la société de Weimar, Raoul Hausmann, inventeur de l'assemblage hétéroclite, et Hannah Höch, célèbre pour une étrange tête mécanique, que pouvait-on voir? :

"Il y avait plusieurs spécimens de créations nouvelles: le tableau-assemblage, l'objet-assemblage et la concrétion-assemblage-plastique. Le tableau-assemblage que j'avais exposé était constitué d'affiches déchirées, rehaussées de lettres de différentes dimensions (...) Grosz - Heartfield avaient 'monté' le mannequin d'un garçonnet auquel ils avaient attaché un pied métallique au lieu de la jambe gauche; sur l'épaule droite se trouvait une sonnette électrique, la tête était remplacée par une ampoule électrique, sur la poitrine était appliquée une lame de couteau et à la place du sexe un dentier. Schlichter avait suspendu au plafond le mannequin d'un soldat en uniforme vert-de-gris qui portait comme tête le masque d'un cochon avec casquette militaire."⁴⁶ Ces travaux prennent en compte l'héritage cubiste du matériau quotidien, pauvre, précaire, sans grâce, rejeté, anonyme, que des Picasso, Braque, Tatlin ont contribué à intégrer au champ de l'art "noble". La dérision et le dérisoire de telles images-objets donne sens à l'existence même que l'on voit agressée et réduite à néant, humiliée dans ces années de guerre et d'après-guerre particulièrement cruelles pour les démunis et les classes pauvres.

Le très nihiliste Ludwig Serner estimait que la réalité n'était en somme qu'un ensemble de faits, de choses, de chosalités tombant sur le monde, le remplissant par une circulation d'événements ni importants ni dérisoires, sans hiérarchie, et sans autre valeur que d'avoir lieu... Dans un texte paru en 1920, il écrit "que les visions du monde sont des mélanges de vocables". Conscience de

⁴⁴ Bloch, *Ibid.*, p.291

⁴⁵ Bloch, *Ibid.*, p.290

⁴⁶ Raoul Hausmann, *Je ne suis pas photographe*, Paris, L'Oeil Absolu, Chêne, 1975, p.17. Stratégie violemment et humoristiquement antimilitariste, ce qui valut aux artistes un procès en Février 1921 pour diffamation du soldat allemand et pornographie. Baader, fondateur avec Hausmann de la revue *Der Dada* en 1919, un activiste n'hésitant pas à prôner le remplacement du Kaiser par lui-même, "Superdada", comme président, y avait accroché un "grand Plasto - Dio - Dada - Drama / Grandeur et chute de l'Allemagne (...) L'histoire fantastique de la vie du Superdada".

suicidé et mépris du sens font un. Mais suicidé dont la conscience est retournée en fureur: "et pourtant, l'absence de sens, parvenue à son point le plus élevé, c'est la fureur, la fureur, et elle est loin d'avoir un sens"⁴⁷. En ce sens, dada est pur événement, pure événementialité. Pur arriver, pure occurrence. Il se veut comme discours méthodique. La syllabisation du poème, la dérive typographique sur une page passive, la césure des photomontages visent à l'expression d'une syncope du temps et de l'espace mêmes de la fabrication de l'image et du texte: je découpe et seuls ma découpe, mon montage, ma dispersion des onomatopées et syllabes, ma typographie éclatée et élémentaire, sont l'événement de langage, plastique, linguistique. Des faits qui s'entrechoquent.

Peter Sloterdijk a très bien vu comment, dans le dadaïsme allemand, "seul demeure encore un moment de désespoir intense".⁴⁸ Pourtant, ce désespoir qui résulte d'un parcours des figures du monde, du "cabaret" du monde, permet au dadaïste de renforcer sa conscience de la négativité et de concevoir dans le déchaînement du rire une issue. Ce parcours du non-sens du monde, quelques extraits de *L'almanach dada*, édité en 1920 par Richard Huelsenbeck, constitué d'un ensemble de textes dadaïstes, permet d'en comprendre le contenu.

En regard des utopies constructivistes, dada "est éphémère, écrit Richard Huelsenbeck. Mais surtout, "il s'est fait le parodiste de l'histoire du monde"⁴⁹. Sentence parmi d'autres, riche de sens. Nous le verrons: Dada procède verbalement, dans ses contre-manifestes, ses poèmes syllabiques, sa typographie et ses montages éclatés, à une sorte de fête des fous, à une conduction à l'absurde des idéaux métaphysiques (et de son substrat militaro-politique). Mais, à priori, la chaotologie dada est un anti-sémantisme, un anti-cosmologisme, voire une "conscience de soi de suicidé qui est arrivé au bout de tout"⁵⁰.

...et mime transcendental

Ainsi, pour Richard Huelsenbeck, "le dadaïste a fait à fond l'expérience de la fabrication de l'esprit (...et) pu observer les douleurs de l'enfantement des culures et des morales". Le dadaïste, concevant le monde comme ensemble de faits, est l'ubiquité incarnée, l'élasticité même"⁵¹. Sans volonté propre autre que celle du donné, pris dans la puissance du donné, roue où convergent les faits du monde et d'où rayonnent leur/sa vérité, Dada comble le monde de non-sens et déroute par des apparences chaotiques. Comme l'écrit le Superdada Johannes Baader, provocateur politique et activiste, "dada est à la fois le parcours et le contenu de la totalité des événements de l'histoire universelle"⁵². Voilà qui complète l'assertion de Huelsenbeck. Dérision, humour, et cible précise: l'hégélianisme des idéaux de l'art, les ferveurs de la Nouvelle Plastique constructiviste, le Concept comme prétention à englober le réel. *Nous y voilà!* Baader, dadaïste cultivé parmi ces Kuniques particulièrement cultivés et conscients de l'enjeu de leur activisme, énonce ainsi le comble de la

⁴⁷ Walter Serner, *Letzte Lockerung* (Dernier relâchement), in *Die Silbergäule*, Hanovre, 1920. Cité par Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, (1983), Paris, Christian Bourgois, 1988, p.494-496. ("Seconde partie; IV: partie historique: le symptôme de Weimar; 2. la chaotologie dada". Une analyse, un tableau absolument inouïs, dans la digne descendance esthétique de Ernst Bloch...). / Raoul Hausmann pour sa part juge encore en 1975 ses/ces "assemblages" de 1918, comme "un point de vue d'équilibre indifférent des contradictions coincidentes simultanées. L'assemblage (...) EST simplement et il EXISTE. C'est là le contenu ou le sens de l'Anti-Art". In *Je ne suis pas photographe*, p.14

⁴⁸ Peter Sloterdijk, *Critique...*, op. cit., p.494

⁴⁹ Richard Huelsenbeck, "Introduction" à *Dada Almanach*, Paris, éd. Champ Libre, 1980, p.170

⁵⁰ Peter Sloterdijk, *Critique...*, op. cit., p.494

⁵¹ Richard Huelsenbeck, "Introduction" à *Almanach*, op. cit., p.167.

⁵² Johannes Baader, "Une déclaration du club Dada", in *Idem*, p.283

désintégration dans un brouillage ludique. Dada se joue d'un matériau culturel qui ne se différencie pas tant qu'on pourrait le croire de celui de l'énigme de chiriquienne, mais il soumet en même temps le concept qui en déployait savamment la puissance à une forme de choc, de violence qui le désarticule effrontément, qui en dérègle les mouvements pour n'en faire qu'une folle machine. Dada est le choc que le non-choc énigmatique neutralisé dans une esthétique de la présentation attendait pour se manifester sans retenue. Dada prend la vie à rebours pour la mieux brusquer, pour accéder à l'au-delà de la cohérence. L'absurde serait comme un cyclone qui terrasse et condamne à être rabattus les moindres élans idéalistes. La Relève (Aufhebung) hégélienne, sur laquelle nous avons fondé notre mise en valeur de la conceptualité constructivo-productiviste, que nous avons vue mouvoir la vie des esthétiques universalisantes, et fonder une dialectique de la puissance formelle et vitale, est niée, invalidée dans le dadaïsme qui ne reparcourt les événements de l'histoire universelle, qui ne les (ac)cumule que pour les conduire à l'absurde, les anéantir, comme dans une herméneutique de l'effondrement. L'Irrelevance est corrélative de l'absurde qui fait apparaître "des antinomies a priori de nature universelle et cosmique", écrit Daïmonides, ruinant d'autant mieux les systèmes de connaissance. Il ajoute ironiquement que le dadaïste sait "honorer le(ur)s avantages conceptuels". Le mime philosophique est avoué. Il permet au dadaïste de ne ressentir "profondément que ce que l'on pourrait appeler leur fictivité prise comme instrument de travail hypothétique"⁵³. Daïmonides a le démon de la formule philosophique. Jamais un dadaïste ne touchera à Hegel en dehors d'une attitude de (non-) révérence, façon de reconnaître le grand seigneur dans le moment même où il est rendu caduc, soumis à un devenir-cliché, le cliché de toute mise à plat des reliefs de l'idéalisme, à un devenir-instrumental. La foi en l'absolu de l'esprit est, pour reprendre la superbe formule de Lukacs, "un ossuaire des intériorités mortes"⁵⁴. Le mime, la conduction à l'absurde sont promus à hauteur de philosophème de l'art. Dada reconduit sauvagement la culture à ses antinomies profondes, se jouant des extrêmes dans une forme-informe de raison analytique plus ou moins (dés)avouée, mais agissante: comme l'enfant face au tissu des choses dissout leurs rapports dans "l'effondrement immédiat de la formulation et de la chose"⁵⁵. Un tel descellement critique, une telle ouverture de la Boîte de Pandore plongent dans "la connaissance tardive qu'une époque a de sa signification" lit-on dans *l'Almanach Dada* sous la plume de Daïmonides⁵⁶, l'inventeur de la formule *sub specie dadaïtatis*. Nous allons voir bientôt que Benjamin axera toute sa présentation du bouffon baroque sur cette notion de détention de la signification d'une époque. La rencontre du bouffon et du dadaïste trouve son daïmon transcendantal.

“Idéal, Connaissance, Boumboum”

Publié également dans *L'almanach* de Huelsenbeck, le "Manifeste" de Tristan Tzara déclare qu'il faut "démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer (...) rétablir la roue féconde d'un cirque universel"⁵⁷. Roue qui tout dérouté. La main du ciel en enfer, c'est peut-être ce qu'un autre dadaïste de la première heure, Hugo Ball nommait plus sobrement la recherche "d'un monde et d'une mémoire refoulés et enfouis (...) qu'il s'agit de libérer par l'art, dans une surprenante

⁵³ *Idem*, p.215

⁵⁴ Georg Lukacs, *Théorie du roman*, (1920), Paris, Denoël, 1979

⁵⁵ H. Thies Lehmann, "Remarques sur l'idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin", in *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international, 27-29 Juin 1983, sous la direction de Heinz Wismann, Paris, Cerf, 1986, p.84

⁵⁶ Daïmonides, "art. cit.", *in op. cit.*, p.216

⁵⁷ Tristan Tzara, "Manifeste Dada 1918", *in Ibid.*, p.276

juxtaposition théâtrale des “archétypes et des mégaphones”!⁵⁸ Ces derniers sont des éléments de la nouvelle primitivité moderne.

Si tout enfant joue un jour “avec les minables déchets”⁵⁹, dans les décombres des chambres, des greniers, et bien le dadaïste habite précisément la culture comme l'enfant peut le faire dans le monde des matières à l'abandon. Mais pour dada, l'enfance ne pourrait fonctionner qu'en tant qu'analogie d'une authenticité dans le transtoire, ou le propre d'une donation d'authenticité au transitoire comme fait et événement sans mine apparente... Précisément, les dadaïstes, nous dit Anne Bergius, vivent le théâtre du monde “sous l'espèce du monde à l'envers.”⁶⁰ Il semble que la fièvre destructrice de dada ne puisse dire le monde que sous la forme-informe de la déchirure. “Le désastre, l'incendie, la décomposition” contraignent l'homme à l'extrême pauvreté d'une dialectique sans relêve: “ordre = désordre; moi = non-moi; affirmation = négation: rayonnements suprêmes d'un art absolu”. Tzara est net⁶¹.

Ainsi, le dadaïste est le savant qui connaît l'héritage culturel de l'Europe. Il possède un savoir profond de la substance de son temps. C'est cela qui le fait tellement ressembler au bouffon baroque détenteur des significations profondes dans le vieux drame allemand du dix-septième siècle étudié par Walter Benjamin au tour de 1918...

Bouffon Dada et benjaminien...

Car le dadaïste s'il parcourt et exprime la maladie du monde, n'en agit pas moins par éclats et sarcasmes. Misant sur “l'énergie anarchique”⁶², dans la cour du monde, qui est cabaret, il est “l'intrigant maître des significations”. Cette double polarité dada, de savant espiègle et de figure monadique de l'histoire est particulièrement importante. Elle réunit une transcendance dada et son ironie même. Une ironie qui, on l'a vu, constitue une catégorie centrale de la vision artistique et littéraire du monde contemporain. Une ironie lourde de significations, ajoute Benjamin à propos de ce bouffon des anciens drames baroques allemands..., une ironie qui emploie parfois le langage de l'onomatopée -comme le dadaïste- en voulant le faire passer pour “un geste expressif qui cherche à s'assimiler la signification (... et qui) ne fait qu'un avec la violente déformation qu'il fait subir à l'histoire”⁶³. Mieux encore, le dadaïste est l'emblématicien de son temps: il en refait les gestes signifiants, en dispersant “dans les multiples régions de la signification” la “physis conventionnelle” de l'homme⁶⁴. C'est une méthode d'éclatement, de déchirure, de brisure, de fragmentation, de mise à nu, de délivrance des habitus, le travail également effectué par l'humoriste lukacsien. L'emblématicien dada, chenapan et intrigant, maître du jeu humoristique et tragique inhérent au non-sens, circonscrit dans l'image anatomique du corps et du monde un pouvoir démonique: il présente et descelle le faciès satanique du monde en l'emblématisant d'autant. Mais vider, purifier, diraient Tzara, Huelsenbeck, Hausmann, c'est aussi ôter la chair des illusions et rester avec la configuration fondamentale des choses, conserver dans la forme squelettique,

⁵⁸ Hugo Ball, cité en note 57 de *Dada Almanach*, p.380

⁵⁹ Hugo Ball, Lettre du 30 Juin 1917, citée par Hanne Bergius, “Le rire de dada”, in *Moderne, Modernité, Modernisme. Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°19-20, Juin 1987, Centre Georges Pompidou, Paris, p.76.

⁶⁰ Anne Bergius, *Idem*, p.81

⁶¹ Tristan Tzara, “art. cit.”, in *Ibid.*, p.276 et 275. Dans ce même Manifeste, Tzara déclarait encore que Dada est “abolition de la mémoire”, “abolition de l'archéologie”, “abolition des prophètes”, “abolition du futur”. Une gifle au goût productiviste...

⁶² Hanne Bergius, “art. cit.”, p.84

⁶³ Walter Benjamin, *Walter Benjamin, L'origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p.226

⁶⁴-*Idem*, p.234

pauvre et émaciée, l'image de ce monde. Daïmonides, au nom lui-même emblématique, parlait d'irrelevance du monde. Benjamin parle de *synthèse charlatanesque*⁶⁵ à propos de l'intrigant maître des significations cachées. Synthèse du Rire aussi, dans lequel il organise son cabaret. L'image dadaïste porte la marque de la tension inhérente à la signification du monde lorsqu'elle est présentée par un bouffon qui en sait beaucoup plus que les autres. C'est un savoir de la nature technologique, de la rationalité néfaste. Le dadaïste est, comme bouffon, gardien des tensions et du sens des figures du monde. Comme dit Benjamin, "c'est justement dans le rire, par un travestissement suprêmement excentrique, que la matière reçoit une surabondance d'esprit. Elle est tellement spiritualisée qu'elle excède le langage. Elle aspire à s'élever encore plus haut et finit dans un éclat de rire strident"⁶⁶.

...et accessoiriste de l'histoire

Telle est la fonction du dadaïste. Spiritueux, le dadaïste, sous l'espèce du fragment, du morcellement, de l'image-ruine, énonce ainsi l'extinction de l'image eidétique qui animait les constructivistes. L'insistance de Dada sur la reconduction ou l'éveil de l'individu à l'essence chaotique du monde, à la chaismologie, correspond à l'investissement savant et sardonique de l'abîme du monde. C'est d'un paysage primitif et pétrifié que dada dresse la figure. Telle est l'allégorie dada: devenir-concrétion, réduction de la figure du monde à son reste de vérité, le fonds non-racheté de la souffrance. Allégoriquement, dada s'en libère par le rire. La mort et la ruine, incarnées par la guerre, placent l'effet de broyage de la nature mécanique et machiniste de ce monde sous le signe de la catastrophe. Catastrophe emblématisée dans les photomontages et les jeux visuels de langage. Car l'emblème dadaïste, ancêtre du cut-up, signe "le triomphe du visage figé de la nature signifiante et (de) l'histoire (qui) doit rester enfermée (...) dans l'accessoire"⁶⁷.

L'histoire, dans les accessoires de dada, dans ses jeux, ses collages, ses montages, ses procès de désarticulation primitifs, dans ses retours sardoniques aux moments matériels semble ne laisser place qu'à la nature déchaînée des objets. *Les accessoires dada, c'est la voix de l'histoire sous le masque dérisoire des objets*. C'est là le logos d'une nature machinique qui ne rythme son existence que dans les chocs violents de l'histoire comme nature pétrifiée. La présence acide de l'élément morcelé dans la langue et dans l'écriture, des mots en liberté dans l'image ou le poème dada, des lambeaux du monde dans les collages, tout cela est comme la sentence d' "un éclair aveuglant dans l'obscur enchevêtrement de l'allégorie"⁶⁸. Sentence d'un savoir nouveau du déclin. Ce savoir ne peut se passer du "déclin des choses" pour éveiller la conscience à la nouvelle figure du monde. Avec ce déclin stigmatisé par les dadaïstes, se confirme la sentence benjaminienne: "le devenir historique se rétrécit et va mourir sur le théâtre"⁶⁹, théâtre dada pour ce qui nous occupe. En dada, même la nature de l'art (la nature même de l'art) est pré-figurée comme dépassée. Dislocation de la beauté des mondes, dira Hermann Broch, dada fait exploser ce qui a toujours été sublimé⁷⁰. En dada, comme dans l'allégorie du théâtre baroque allemand, "la physionomie de

⁶⁵ *Ibid.*, p.249

⁶⁶ *Idem*, p.246

⁶⁷ *Ibid.*, p.183

⁶⁸ *Ibid.*, p.213

⁶⁹ *Ibid.*, p.193

⁷⁰ *Ibid.*, p.190

l'histoire-nature (...) est vraiment présente comme ruine⁷¹. Le langage dada de l'effondrement de l'art est un "édifice de ruines intellectuellement élaborées"⁷². Ruines qui sont du domaine des choses, chaos qui manifeste la prépondérance de la chose sur la personne, "du fragment sur le tout"⁷³.

La disqualification de la raison par les spectres

disait Louis Aragon... Pour ne pas rester sur une note mélancolique, reconnaissons que l'entreprise surréaliste de redonner du merveilleux au monde n'est pas sans réaliser à l'intérieur d'une même famille anti-rationaliste, le meurtre du père. Mais seul le dadaïsme allemand était aussi radical. L'esthétique de Francis Picabia par exemple possédait une tonalité beaucoup plus légère, drôlatique, irrévérencieuse, fine. Ses mécanismes ne visaient sans doute pas autre chose qu'un réveil critique sous le masque de l'humour. Le rire des machines au fonctionnement absurde de Picabia n'était pas le rire de l'enfer de la Foire dada de Berlin, mais une leçon de fraîcheur. Picabia n'était pas loin de réaliser le programme surréaliste identifié par le philosophe Ferdinand Alquié: susciter "l'amorce d'un contact, entre tous éblouissant, de l'homme avec le monde des choses."⁷⁴ Louis Aragon, dans *Le paysan de Paris*, (1926) estimait précisément que l'homme avait abandonné sa "faculté de penser au profit des machines"⁷⁵, et qu'il s'en était trouvé réifié. Cet assujettissement permettait néanmoins de rencontrer les conditions d'un réveil critique, une sortie hors du sommeil de la raison, l'expérience de l'image dialectique et l'expérience dialectique de l'image: capable de faire fondre la dureté des concepts, l'image, dans son impact dialectique, n'existe et n'agit qu'à éclairer les conditions d'un réveil critique de l'intérieur même du sommeil ou de l'inertie de la raison. Déchirer le tissu anthropologique de la raison technico-constructiviste, c'est se trouver au coeur d'une "matière mentale" baignant "les plages de l'inconnu". Surréalisme. C'est forcer des "serrures qui ferment mal sur l'infini."⁷⁶ Surréalisme, *dernier instantané* (al)chimique de *l'intelligence européenne*, estimait Walter Benjamin. Ce qu'Aragon appelait d'un mot remarquable "le stupéfiant image" (...) "qui vous force à réviser tout l'univers"⁷⁷, Benjamin le nommait "l'espace des images à 100%", espace de "l'illumination profane"⁷⁸... La même leçon se retire de la lecture du texte de Tristan Tzara, *Grains et Issues*, l'auteur de *L'homme approximatif*, quelques années auparavant. Tzara estime que pour sortir de la tyrannie du sens grâce au merveilleux et à la dérive langagière, il faut passer par "l'impermanence des formes du monde" et découvrir en elles et par elles la voie de réalisation des "désirs d'intégralité" de l'homme.⁷⁹

⁷¹ *Ibid.*, p.190-191

⁷² *Ibid.*, p.195

⁷³ *Ibid.*, p.200

⁷⁴ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955, p.144

⁷⁵ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Livre de poche, 1966, p.148

⁷⁶ *Ibid.* p.20 et 19

⁷⁷ *Ibid.* p.83

⁷⁸ Walter Benjamin, "Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne", in *Mythe et Violence*. Paris, Denoël, 1971, p. 312 et 314

⁷⁹ Tristan Tzara, *Grains et issues*, "note II: la réduction des monstrueux antagonismes entre l'individu et la société moderne", Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p.174

Benjamin encore crée un véritable écho à Tzara lorsqu'il écrit que "partout où une conduite produit d'elle-même et est elle-même l'image (...) là s'ouvre cet espace d'images que nous cherchons, ce monde d'une actualité omnilatérale et intégrale qui ne laisse place à aucun 'abri sûr' (...)"⁸⁰ Intégralité et impermanence se soutiennent et s'appellent mutuellement pour faire de l'esthétique une éthique qui refuse de se faire de l'homme une image abstraite et fonctionnelle, et qui plonge plutôt dans le monde pour en dessiner le corps émacié, pauvre ou merveilleux, l'image en réduction, cela même dont Benjamin identifiait la nécessité historique pour tout analyste du monde, dans la préface épistémocritique de son *Trauerspiel*.

Stéphane Huchet

⁸⁰-Walter Benjamin, "Le surréalisme. Art. cit.", p.313