22

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART (AICA)
Congrès et 30e assemblée générale
27 août - 5 septembre 1978 / Suisse

Hermann Raum, section de la RDA
LE MUSEE EN TANT QUE COMMANDITAIRE

Le musée, longtemps loué comme temple sacré des Muses, souvent traité de cercueil monumental, voire de fosse commune de l'art, voué à l'anéantissement dans des manifestes d'artistes - enfin cent fois bombardé et réduit en cendres dans la réalité, est-il véritablement un mécène, produit-il une impulsion, qui stimule l'art en stimulant l'artiste? L'effet d'une politique d'achat comme encouragement, création ou confirmation des courants artistiques, ou parfois même mise au pas, ou encore falsification, des démarches artistiques est incontesté. Sciemment ou non, tant que le musée sélectionne et expose telles oeuvres au détriment de telles autres, il favorise cette production-là et néglige, voire supprime celle-ci, selon l'impact social ou la position de force de cet arrangement. Du fait de l'interdépendance croissante du musée avec d'autres formes de mécénat, avec des grands collectionneurs, avec des banques et des sociétés industrielles, avec le marché de l'art et l'Etat (à qui la promotion de l'art semble confiée pour les motifs les plus divers), cette fonction générale de promotion nécessite un examen plus précis et critique le cas échéant. Il s'agit ici de la promotion plus spécifique, considérée sous la forme d'une commande précise à un artiste. Comment le résultat d'une commande passée par le conservateur d'un musée se différencie-t-il d'une part de ce qu'il choisit à l'atelier, à l'occasion d'une

succession ou sur le marché de l'art, d'autre part de l'oeuvre de commande destinée à un autre champ d'application - possession privée, ornementation d'architecture, bâtiments publics, intérieurs représentatifs ?

Nous voudrions cerner la réponse en prenant trois exemples en considération.

En 1929, la municipalité de la ville de Halle voulut offrir à la ville de Magdebourg un tableau représentant une vue de la ville. De par l'étroite subordination du musée de la Moritzburg à la municipalité, et par l'intérêt porté par la direction de celle-ci à l'art, le directeur du musée, Aloïs Schardt, devint l'intermédiaire pour la commande et partenaire de l'artiste Lyonel Feininger. Il put être donné satisfaction à sa "libre impulsion" (Schardt) et à son enthousiasme spontané pour ce travail; en outre une série de tableaux en nombre non précisé purent être inclus dans la commande, soit "commander un portrait de la ville, bien que l'on sache qu'il ne s'agira pas d'un tableau à la ressemblance traditionnelle" (Schardt). Feininger obtint un vaste local dans une des tours de la Moritzburg percée de fenêtres dans pratiquement toutes les directions et il réalisa deux peintures en 1929, quatre en 1930 et six en 1931, de même que trente grands dessins; onze tableaux et vingt-neuf dessins devinrent propriété de la galerie Moritzburg. Les conditions et l'atmosphère de travail, le contact avec l'ami commanditaire et maître de maison du château, son enthousiasme au travail, toutes les sources s'accordent à reconnaître celà comme favorable et créatif, le peintre lui-même en premier.

L'orage fasciste qui s'est abattu sur les tableaux et à qui il a été sacrifié un nombre presque incalculable

d'oeuvres d'art de notre siècle, n'a pas non plus épargné cet important ensemble d'oeuvres de Feininger, pas plus que l'ensemble de la collection d'art moderne allemand de la galerie Moritzburg, alors déjà mondialement renommée, dispersée à tous les vents ou anéantie. Deux peintures devinrent possession privée aux Etats-Unis, deux à Munich, une dans chacun des musées de Cologne, Hambourg et Mannheim, une fut brûlée, deux autres, à notre connaissance, n'ont jamais refait surface et seules deux oeuvres, en 1948 et 1957 purent être ramenées à la collection d'origine.

Le musée de Halle fut pour l'artiste un partenaire idéal dans l'élaboration de cette suite de peinture des vues de la ville, ne serait-ce déjà que par sa tradition. La Moritzburg en tant que premier musée allemand à s'être ouvert aux expressionistes, s'assura en 1924, après la stagnation complète due à la guerre et à l'inflation, les meilleures pièces de la célèbre collection Fischer, marchand d'art à Francfort-sur-le-Main; son département d'art moderne est ainsi devenu le plus important d'Allemagne, et cela grâce à une politique d'acquisition clairvoyante. De même Feininger, pour lequel Schardt, directeur du musée depuis 1926, avait organisé une exposition en 1928, était représenté par d'importantes oeuvres. L'on peut se représenter cette ambiance stimulante et productive, assurée par les rapports de force politiques de la ville. La politique artistique libérale de la direction municipale eût été impensable sans le soutien des très puissants partis ouvriers de la métropole industrielle, avant tout du KPD, ainsi que l'avait démontré l'achat de la collection Fischer. Les "Völkischen" (racistes), cette espèce culturelle particulière des fascistes allemands, ne purent

encore intervenir ici, mais la droite conservatrice ne donna naturellement pas son accord.

Schardt a écrit maintes fois à propos des tableaux de Halle faits par Feininger. Il y confirme ce qu'il n'était pas difficile de conclure de l'oeuvre peint jusque-là: la commande concerna la préoccupation centrale de l'artiste, lui permettant ainsi de l'élaborer en long et en large. L'extension spontanée d'un tableau à une suite de tableaux n'en est qu'un des symptômes. Il ne s'agit pas seulement de l'expérience extrême de Feininger dans la maîtrise formelle de motifs urbains et architecturaux, ou du développement de son style si particulier dans ces sujets. Concevant l'espace et les corps comme des formations cristallines, et remplissant avec elles le large éventail d'une sensibilité romantique du monde, en opposition à la dureté et à la clarté de la structure de l'image, il put immédiatement se glisser dans ce qui lui semblait essentiel dans la vue de la ville moyenâgeuse, si variée dans son organisation, si vivante et colorée. La ville s'ouvrit à ses conceptions formelles. Il put trouver confirmées ses conceptions formelles fondamentales dans les corps de bâtiments dominants et sa profonde inclination à une ambiance lyrique en arrière-plan, dans les rues tortueuses et sombres. Le commanditaire pourrait avoir voulu cette rencontre dans le but d'aider le postulat thématique et formel de base et à atteindre plus de maturité et d'ampleur - par une commande précise - sans aucune entrave à la liberté artistique.

Un tel accord peut mener à une autoconfirmation sans lendemain. Dans le cas des tableaux de Feininger à Halle, il en surgit quelque chose de neuf. C'est ce que montre déjà la comparaison entre la conception des surfaces, plus statique,

décorative, du tableau "la Tour d'Entrée II" de 1925 (à Karlsruhe), de même que la rigueur mathématique de plusieurs tableaux de ville et d'architecture des années précédentes, ainsi que la dynamique spatiale complexe de la première version du tableau "la Tour Rouge" (emplacement inconnu).

Avant même que la série de tableaux ne soit achevée, Schardt a analysé et interprété leur contiguïté avec des intentions d'où ressortent nettement une pédagogie de l'art et des éclaircissements esthétiques. Ces articles parus dans les annales de l'entretien des monuments, dans le périodique "Kreis von Halle", de même que dans d'autres publications, sont des essais instructifs sur la capacité de traduire des impressions de la nature en composants de tableaux, et amener à de nouvelles manières de voir et d'éprouver la réalité. Ce n'était nullement universel en ce temps-là, mais celà révèle cette évidence progressive et obligatoire du musée intermédiaire de l'art et commanditaire dans le sens d'une intense médiation artistique. A l'offre artistique ainsi accrue doivent répondre la création d'une nouvelle demande et le fonctionnement à un niveau plus élevé de la commande. Il n'est pas nécessaire ici de prendre en considération que Schardt a eu affaire au public traditionnel, bourgeois, donc délimité socialement, même si déjà inspiré par l'historique de la collection. Le commanditaire, qui s'est battu avec ardeur et sens pédagogique pour une forme de réalisme encore hautement inhabituelle, à l'époque en tout cas, suite à la méthode d'argumentation de Schardt - et de nos jours appelée conventionnelle, bien qu'actuelle - est le représentant des modernes: il est celui à qui tient à coeur une compréhension du public ne naissant pas dans un brouillard de spéculations philosophiques

mais dans le domaine touchant à l'oeuvre d'art, à la réalité visuelle, ainsi que dans la rigueur de la vision et la faculté de contrôler la transposition à l'image.

Dans cet effort, Schardt a naturellement pris comme témoins de l' "exactitude" des tableaux peints les photographies employées par Feininger comme ressources annexes au déroulement de son travail, et les a définies comme des prises de vues qu'il a faites afin de démontrer l'immixtion de Feininger dans l'impression de la nature.

Feininger lui-même s'est ouvert, différemment il est vrai, sur ces ébauches à l'oeuvre dessiné et peint, dans les lettres à Julia: son biographe Hans Hess a même évalué l'influence des photographies sur le déroulement du travail et le résultat artistique de façon négative; cependant Schardt en tant que commanditaire a clairement perçu la fonction des photographies malgré leur prétendue supplémentarité et les a employées de façon polémique dans son argumentation. Le point sensible de l'interaction peinture-photographie fut l'amélioration pour le peintre de la représentation de l'image par l'influence de la réalité: la dénivellation des ruelles moyenâgeuses avec leurs façades richement modelées, avec des alignements abrupts et de brusques croisements s'ouvrant et dégageant la vue sur des corps de bâtiments que Schardt ne mit pas moins d'enthousiasme à décrire que Feininger à mettre en forme. Deux moments très importants de ces oeuvres significatives pour le développement de Feininger surgissent d'images et d'interprétations:

Le peintre, avec toute la liberté que lui a garanti le conservateur du musée, perçut la commande, au contraire d'un travail non commandité, comme une responsabilité envers

le spectateur dans le sens d'une densité de caractérisation plus grande et d'un gain d'expressivité de la réalité urbaine qui l'influençait. Non seulement il n'y a aucune indication d'un frein aux intentions créatrices du peintre de par la situation de commande et la réaction publique, ainsi que le soutenait Hess, bien plus, c'est le contraire qui est établi. Partant d'expériences purement optiques, tels les alignements spatiaux dynamiques, telles les concentrations d'édifices, ou encore les rapports changeants de la lumière et de la couleur etc..., Feininger saisit les traits essentiels de la ville de telle façon que, mis en avant par des interprétations pertinentes, ils peuvent être ressentis même par ceux, contemporains, dont la vision quotidienne a émoussé la sensation. Dans cette série de tableaux, le peintre établit son rapport aux objets réels autrement que dans la création élaborée sans contrat, davantage inspiré par le "genius loci", par la proximité physique de la vie de la cité, en même temps qu'intensivement, précisément et formellement inspiré. Ce que Hess critique, les références accrues à la nature, au réalisme renforcé, se révèle être, avec un point de vue correct, un enrichissement des moyens picturaux de Feininger, un pas au-delà de son genre habituel. L'exigence qui s'imposa à l'artiste conscient de sa responsabilité vis-à-vis de la commande l'aiguillonna artistiquement. Qu'il ait aspiré à une information photographique attentive dans la sélection d'un choix de motifs extrêmement valables, à la vérification constante de la caractérisation la plus efficace, et qu'il ait été tourmenté pour arriver à transcender la photographie dans la peinture-cela ne doit pas être vu comme un échec ou une faiblesse, bien au contraire. Que l'on considère les vues de Manhattan, exécutées

bien des années plus tard, en particulier Manhattan II, et l'enrichissement artistique dû au travail à Halle deviendra évident; il est vrai que leur richesse formelle ne sera plus jamais atteinte.

Le second de ces moments concerne la relation de ces oeuvres à leur époque. Non seulement l'emphase empreinte de didactisme de Schardt, sa terminologie et ses qualificatifs sont également imbus de l'esprit de l'expressionisme tardif: par exemple l'on y parle de "déroulement grandiose de l'image", de la "symphonie victorieuse de la lumière", de "vécu brut", "liaison de la lumière", etc..., l'on y accumule des adjectifs tels "menaçant, escarpé, fantômatique, raviné, fantastique, victorieux" - de même les influences qui passèrent de la peinture de Feininger au style cinématographique expressioniste tardif, à son émotivité, sa poésie et son caractère imagé sont évidents dans cette suite de tableaux. La commande naquit de l'effort de promouvoir un créateur artistique représentatif de "l'esprit du temps", de cette fusion de rationalisme Bauhaus et d'un romantisme expressif et lyrique, et par là cet esprit lui-même.

Les détenteurs fascistes du pouvoir confisquèrent dans leur campagne d'anéantissement de l'art 348 oeuvres de Feininger. Schardt de même que Feininger fut chassé d'Allemagne lui aussi, après des années déprimantes, remplies de tentatives malheureuses de ménager en dépit du fascisme un espace libre aux mains de l'art.

Pleinement dans l'esprit de l'époque, une toute autre époque, surgit la commande du même musée au peintre Willi Sitte. Des feuillets devaient être créés pour le musée, qui auraient exprimé d'une nouvelle manière, semblable à celle

décrite dans le poème de Brecht sur les noueurs de tapis de Koujan-Boulak, la signification de Lénine dans notre vie d'aujourd'hui. En 1969, l'année du centenaire du révolutionnaire, a paru le cycle des grands dessins "dans l'esprit de Lénine", maintes fois exposé depuis dans le pays et à l'étranger, dernièrement au Kunstverein de Hambourg. Le commanditaire là aussi s'attacha d'un côté aux travaux, expériences et désirs de l'artiste, de l'autre il formula certaines exigences. Rendre perceptible l'influence d'un grand moteur de l'histoire dans la vie quotidienne de notre pays et ce, dans la forme traditionnelle de l'image, fut une tâche astreignante même pour un peintre aussi expérimenté que Sitte. Il avait à l'époque achevé sa peinture sociale assez complexe "Leuna 1969" célèbre depuis : le cycle de dessins est marqué par le caractère de cette oeuvre centrale et elle le prolonge. Apprendre en est le thème central, ses peines et ses joies, et ce thème est exposé à travers la vitalité agitée et caractéristique de Sitte, sa dynamique empreinte de plaisir et sa représentation des personnages ainsi que des mouvements qui rompent la surface. Ce travail de commande se démarque à peine des oeuvres réalisées en même temps à son propre compte, cependant il approfondit et varie leurs tendances de base. Une commande passée cinq ans plus tard par un musée au jeune artiste de Halle en question se révélera par ailleurs riche en prolongations. Le musée du château de Querfurt chargea Uwe Pfeifer à la fin 1974, de dessiner un certain nombre de châteaux moyenâgeux. Pfeifer devint connu de plusieurs centaines de citoyens de la RDA avec ses dessins chargés d'une sérieuse réflexion lors de la VIIIe exposition d'art. Des trois nommés ici, il est l'artiste le moins célèbre: son exemple

n'est pourtant pas moins riche en renseignements sur la possibilité du musée d'avoir une influence sur le développement aussi bien de la compréhension des spectateurs face à l'image, que de la faculté créatrice de l'artiste travaillant à la commande.

Le choix du musée se porta sur Pfeifer, car la nudité crue du dessin, par laquelle il représentait la vie dans une cité résidentielle moderne, sa vision disséquant sans égards, sceptiquement, les influences et les relations de l'environnement dans l'habitat empreint de technicité, forme un contraste saisissant avec ce que l'on attend de la représentation des châteaux médiévaux.

Le commanditaire accentua ce contraste dans le sujet et le style, car il tenait à rompre avec les conceptions historicisantes habituelles auxquelles tiennent les visiteurs, mais souvent aussi les spécialistes des châteaux, c'est-à-dire la fixation sur un mode de représentation dans lequel les châteaux et les ruines deviennent des lieux de fuite du contemporain lassé de la technologie.

Dans les années 866 à 899 furent dressées les listes de l'abbaye de Hersfeld (l'original se trouve aujourd'hui à la bibliothèque universitaire de Marbourg) dans lesquelles sont répertoriés les villages et les châteaux, dont la dîme temporelle revenait au monastère de Hersfeld par donation de Charlemagne. Ce sont les portraits des châteaux de ce recensement de Hersfeld qu'Uwe Pfeifer devait relever, y compris ce que plusieurs siècles avaient modifié ou détruit. S'agissant lors de la représentation de châteaux principalement de leur fonction dans le paysage, de leurs coulisses romantiques imposantes, il devait se produire ici une rupture de fait

d'avec cette masse importante de notre héritage culturel, une nouvelle interprétation à travers notre situation actuelle.

Pfeifer perçut, ainsi qu'il l'écrivit, cette requête à ce travail presque comme un coup de poing. Il ne serait jamais venu à ce thème de lui-même, tellement il est pris par la représentation de son milieu de vie direct. Le commanditaire réussit à le convaincre en lui définissant le contenu et par le voeu que cela devienne une interprétation subjective du thème au moyen du graphisme le plus personnel. La dialectique fructueuse entre le but fixé à propos du contenu et la liberté artistique, a produit une contribution hautement autonome, polémique, à notre relation avec cet héritage.

Les modèles de Pfeifer tels qu'ils se présentent à nous aujourd'hui ne se raccrochent plus à quelque chose d'uniforme. La fortification très bien conservée de Querfurt contraste avec des ruines telles Schraplau et certains ensembles baroques tardifs. Pfeifer en unifia la disparité par le mobile de base de toute son oeuvre: une communication contemporaine, technique, médium puissant par lequel la réalité maintes fois rompue, nous parvient. Entre les témoignages des siècles écoulés et entre l'expérience de nos sens, aussi bien que l'élaboration par notre esprit, se branchent les appareils... Point trace de sacs de montagne ni de batons de voyageur, de relevés naïvement primitifs des impressions ou des messages historiques. Les réflexions contenues se rapportent de façon imagée aux réflecteurs optiques, elles sont des reflets dans un double sens. Aussi Pfeifer réflète-t-il la forme perçue du château, mais conditionnée par le temps, comme contenu évènementiel marqué par "l'esprit du temps", qui lie ici des questions fondamentales du rapport socialiste envers la tradition

et plus généralement des modes de vie empreints de technologie: il fait cela non sans accent polémique, sérieux ou ironique. Finalement, cette manière de voir est aussi bien celle d'un romantique qui aspire dans chacune de ses vues de cités à rendre un environnement naturel, agréable à l'homme, que celle du contemporain Pfeifer, qui ne peut échapper même au véhicule moderne qui le mène aux villes de la nostalgie romantique et qui lui permet de les appréhender visuellement.

Visiblement dans ce cas c'est encore l'artiste approprié qui a été choisi grâce à la grande compétence du commanditaire: celà révélé une fois de plus par le public. Naturellement, il faut absolument tenir compte de ce que nous avons affaire chez nous à un public réellement nouveau, dont la compréhension et même le nombre se sont accrus, ce qu'ont montré les discussions passionnées autour des oeuvres de Uwe Pfeifer à la VIIIe exposition d'art de la RDA. Avant tout, la conscience de l'histoire, mot vedette typique de la culture en RDA indique que la demande d'un tel cycle trouve une réception vivante et peut mener à un dialogue dans lequel la fonction du musée dans notre société est clairement formulée. L'accueil offert jusqu'à présent laisse apparaître que la tendance largement répandue à ne voir dans les édifices soignés et réanimés par l'Etat à grand renfort de peine que la grisaille du passé, était remise en question par l'intérêt porté aux dessins de Pfeifer et rejetée par cette prise de conscience: nous devons prendre possession de ces trésors comme de contemporains actuels et actifs, appelant connaissance et usage - nous devons aussi les intégrer à une vie enrichie de même que nous pouvons nous rendre compte de façon critique de notre interaction avec l'environnement, par trop aisée, passive,

car l'environnement est unilatéralement influencé par la technique - tout en évitant, tournés vers le passé, de dénoncer et de nier la technique comme étant un mal.

Ainsi s'articulent les reflexions du dessinateur dans le sens d'un consensus social, non moins cependant que dans le sens d'une représentation de ce musée en tant que commanditaire, préoccupé par l'utilisation multiforme de l'héritage culturel.