

Eva Streit

Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus

Ina Conzen (dir.)

Oskar Schlemmer. Visions of a New World

Maria Stavrinaki



Berlin : Gebr.
Mann Verlag,
2015,
336 pages



cat. exp., Staatsgalerie
Stuttgart Munich :
Hirmer Verlag, 2015,
300 pages

Les deux ouvrages commentés, publiés en 2015, forment un ensemble cohérent, tant il est vrai que les circonstances et les thématiques lient Johannes Itten et Oskar Schlemmer. A l'Académie de Stuttgart, ils furent tous deux élèves d'Adolf Hölzel, dont la méthode pédagogique a imprimé sur eux durablement sa marque. Prônant l'idéal d'un « art absolu, dont les moyens déploient leurs forces de la façon la plus pure¹ », Hölzel se donnait pour objectif l'enseignement de lois optiques présumées

universelles, capables de briser les automatismes visuels et de se déverser, toujours entières, dans la multitude des formes – celles des œuvres et celles des hommes. Car ces derniers étaient à la fois la matière première et la destination de l'enseignement selon la théorie formatrice rousseauiste réactivée par Hölzel comme par tant d'autres. Et de fait, ses deux élèves Itten et Schlemmer ont, chacun à sa façon, été imprégnés par ses leçons formatrices, au point de s'engager dans le processus circulaire de la transmission, en devenant maîtres à leur tour, et ce dans un contexte autrement plus urgent et plus conflictuel que celui des années précédant la Grande Guerre. Ce fut au Bauhaus, fondé en 1919 après la défaite de l'Allemagne et la violence de la révolution spartakiste, qu'Itten et Schlemmer se sont rencontrés pour poursuivre et développer la pédagogie de Hölzel, le premier dès sa fondation en 1919, et pour quatre ans, et le second de 1920 à 1929. La lecture de ces deux ouvrages nous invite donc à examiner l'un des projets utopiques de la République de Weimar, dans lequel l'art avait comme fonction assignée d'équilibrer la réalité conflictuelle en une harmonie fantasmatique.

L'étude rigoureuse d'Eva Streit présente d'abord l'activité pédagogique de Johannes Itten depuis ses débuts, lorsqu'il dispensa ses premiers cours à Vienne pendant la Première Guerre, jusqu'à son école privée à Berlin, en passant par le Bauhaus et quelques autres étapes plus brèves. C'est toutefois à l'« École Itten », fondée à Berlin en 1926 et fermée par les nationaux-socialistes, qu'elle consacre l'essentiel de son étude, fondée sur une recherche d'archives riche et minutieuse. Ce qui étonne après la lecture de cet ouvrage est la continuité impeccable de l'activité pédagogique d'Itten, qui ne fera que s'ajuster ponctuellement et quasi insensiblement au changement de conditions historiques au fil des ans, sans jamais remettre en cause toutefois les principes de son enseignement et de sa vie. Il est vrai que l'enseignement n'est pas conçu par Itten comme une méthode spécialisée, fondée sur la division des aptitudes et du temps, mais comme un mode de vie à part entière. Streit insiste ainsi sur l'holisme de sa conception, considérant que l'enseignement doit extraire des profondeurs de l'intériorité ce que l'individu a de plus propre et de plus créatif, dans la confiance universaliste que la spécificité individuelle sera parfaitement compatible avec l'harmonie collective. De la même façon, le dualisme de ses convictions mystiques, dissociant corps et esprit, afin de mieux assurer leur union ultime, inspirées par le cercle sectaire de Mazdaznan, qui avaient suscité naguère un véritable culte au sein du Bauhaus, n'était pas moins voué à se sublimer en unité. L'on sait que ce programme avait marqué au fer le premier Bauhaus, dont Itten fut le maître le plus important dans sa qualité de chargé du *Vorkurs*, le cours qui devait apprendre aux élèves les « fondamentaux » de la création. Amplement étudiée par d'autres historiens, cette période d'Itten ne retient pas particulièrement l'attention de Streit, qui rappelle toutefois les axes principaux de ce cours occupant le centre même du schéma circulaire qui représentait visuellement, et éloquemment, le programme du premier Bauhaus, avant son tournant technologique célébré en 1923. Travail sur les formes géométriques, les lignes, les contrastes, le caractère tactile des matériaux, extraction des fondamentaux des toiles des maîtres anciens, le tout combiné à des exercices corporels, qui devaient faciliter l'apprentissage en le conduisant du cerveau et de la main au corps entier : voilà quelques principes qu'Itten n'oubliera pas lorsqu'il fondera sa propre école, après avoir été obligé de quitter le Bauhaus en raison d'incompatibilité pédagogique.

Itten n'aura qu'à enlever sa tenue monastique d'adepte de Mazdaznan, adopter le costume moderne de ses contemporains et laisser pousser ses cheveux sur son crâne auparavant tout lisse pour endosser son rôle de directeur d'école d'une ville cosmopolite. Il a bien su s'ancrer dans le milieu berlinois, au point d'acquérir son propre édifice moderniste pour loger l'école. Comme auparavant, il se chargera lui-même des *Ganzheitslehre* (les leçons de totalité), divisés en *Grundlehre* (fondements), *Formkurs* (cours sur la forme) et *Farbenlehre* (théorie de la couleur). On le constate donc à nouveau : la « totalité » est selon lui atteignable pourvu qu'on assimile les fondamentaux de la forme et de la couleur. D'autres professeurs seront chargés d'architecture, de photographie – Otto Umbehr, dit Umbo, remplacé plus tard par Lucia Moholy –, de graphisme, ou de danse et d'exercices corporels (toujours fidèles aux

techniques de Mazdaznan). Comme au Bauhaus, la totalité est donc ici aussi celle des arts et des media, avant de devenir celle de la réalité et des hommes. Enfin, comme Itten continuera à croire en l'unité de l'art et de l'artisanat, il résoudra les problèmes pratiques rencontrés par le Bauhaus, qui n'était pas parvenu à greffer son inventivité sur la production réelle, en faisant travailler les élèves dans des ateliers externes ayant leur propre activité productrice. Streit reproduit une foule de documents visuels, pour une grande part des exercices destinés aux étudiants, mais aussi des œuvres achevées, souvent exposées lors des accrochages de l'École ou personnels. L'on peut relever dans ces documents une dualité intrigante : si certains exercices sont parfaitement atemporels, ne permettant pas de distinguer ce qui se faisait dans l'école d'Itten à Berlin de ce qui se faisait au Bauhaus au lendemain de la guerre, d'autres sont complètement imprégnées des tendances historiques de leur temps. De sorte que l'habitus empathique et tactile d'Itten y apparaît souvent contredit par des exercices d'élèves « contaminés » par les compositions plates et sans air de la *Neue Sachlichkeit*. C'est, de façon générale, la réticence qu'on peut exprimer au sujet de l'étude de Streit, qui, malgré sa rigueur, sa précision et sa richesse, reste repliée sur la pédagogie d'Itten, sans ouvrir aucune autre perspective. Réservant par ailleurs les quelques pages finales, sous forme d'annexe, à un exercice comparatif entre l'École d'Itten et le Bauhaus ou avec quelques activités de l'avant-garde en général, elle accentue par son caractère externe et forcé plutôt qu'elle ne l'estompe le sentiment d'étroitesse qu'on peut ressentir à la lecture de l'ouvrage. C'est tout au long de l'étude qu'on aurait préféré voir Itten confronté à la réalité de son temps car cela aurait permis de comprendre que, malgré ses élans mystiques et totalisants, il n'a pas réussi à l'affronter. De même, on aurait voulu en savoir un peu plus sur les circonstances de fermeture de l'école par les Nazis et sur l'existence d'Itten pendant ces années de pierre. Dans la mesure où la pédagogie d'Itten n'a aucun sens sans le rapport d'antithèse qu'elle entretient avec la réalité dans tous ses aspects – politique, économique, intellectuel, etc. –, il n'est pas adéquat de la traiter comme un tout « positif », positif non pas au sens de la « valeur » ou de la vertu, qu'il ne nous appartient pas de reconnaître ou d'infirmer, mais au sens de la plénitude, de la présence, de la totalité autarcique, qu'aucune tension dialectique ne viendrait inquiéter.

C'est bien ce souci d'ancrer Oskar Schlemmer dans la réalité de son temps la plus ambivalente et même franchement terrible qui caractérise au contraire le catalogue de l'exposition *Oskar Schlemmer. Visions of a New World* dirigé par Ina Conzen. Il est évident que cette dernière s'est proposée de visiter à nouveaux frais un artiste sur lequel il y a déjà une abondante bibliographie et auquel le musée de Stuttgart, qui arbitre les archives de Schlemmer et les costumes qu'il avait confectionnés pour quelques-unes de ses danses les plus fameuses, a consacré un nombre important d'expositions. Le catalogue associe par ailleurs des jeunes historiennes et historiens à d'autres, qui, comme Karin von Maur, sont familiers depuis longtemps à ceux qui fréquentent les avant-gardes historiques en Allemagne. Avec sa rigueur habituelle, von Maur considère une série des spectacles de danse montés par Schlemmer au Bauhaus. Le chapitre « Oskar Schlemmer as Choreographer and Stage Designer » est

ainsi une étude synthétique qui peut introduire efficacement à l'œuvre de cet artiste dont le travail scénique n'a pas seulement été l'une des marques les plus significatives du Bauhaus, mais en a aussi fait l'un des chorégraphes les plus influents du siècle dernier. Pas moins nostalgique qu'Itten, pas moins pressé par la recherche d'une unité, Schlemmer a essayé toutefois de créer celle-ci à partir des nouvelles données de son temps, notamment la machine et la division du travail et du temps qu'elle imposait. Les costumes et les gestes de ses danseurs ont ainsi absorbé l'expérience mécanique, mais en la formulant de façon harmonieuse, comme s'ils avaient réussi à estomper les dissonances et les conflits. Sur cet espace d'exception qu'était la scène du Bauhaus, à la fois retraite et laboratoire utopique, Schlemmer mettait en scène les rapports réconciliés entre les corps des danseurs ou entre le corps et l'espace. Très proche en cela de Walter Gropius, Schlemmer ne reniait pas complètement le présent conflictuel, comme le faisait Itten pendant ces mêmes années, mais le sublimait, l'élevait, le transfigurait pour ainsi dire en un mirage apollinien.

C'est cette pratique qu'examine Ina Conzen en parcourant le travail de Schlemmer, dès ses débuts à l'Académie de Stuttgart et jusqu'à la fin, qui a coïncidé avec sa réclusion et son isolement durant les années du national-socialisme. Elle observe Schlemmer à travers tous les médias qu'il a investis – peinture de chevalet ou peinture murale, sculpture et, surtout, danse –, ainsi que dans son enseignement au Bauhaus, le tout minutieusement historicisé par son imbrication au contexte large de l'époque. On suit ainsi Schlemmer à partir de la Guerre, des mouvements de réforme divers et de l'obsession à l'égard de la gymnastique et des sports jusqu'au national-socialisme, dont l'artiste a essayé plus d'une fois de gagner les faveurs. Voici donc une page importante de la nouvelle histoire qui est en train d'être écrite sur les rapports entre deux agents de l'histoire que nous étions habitués à considérer comme deux blocs bien distincts : d'un côté, l'avant-garde émancipatrice, internationaliste et universaliste, subversive et progressive et, de l'autre, le totalitarisme. Sans succomber à une lecture iconoclaste, qui puiserait sa légitimité dans la destruction enivrée des anciennes idoles, Conzen ne cherche pas à rabaisser et à faire descendre Schlemmer de son piédestal. Elle ne fait que lire posément les archives, longtemps censurées par la famille de Schlemmer et enfin ouvertes dans leur intégralité. Elle se contente de regarder les œuvres des dernières années : *Les cycles de saisons* (1938-1940), ou le dessin pour une mosaïque du *Deutsches Museum* (1934), autant de tentatives malheureuses pour participer à la politique artistique du nouveau régime qui glacent autrement que la froideur détachée des figures impersonnelles qui se croisent dans l'escalier du Bauhaus de Dessau. Si dans ses danses du Bauhaus la référence apollinienne n'était pas encore réifiée dans des symboles et des formes antiques, mais s'insinuait au sein d'un lexique à la fois atemporel et contemporain, avec l'accession de Hitler au pouvoir, Schlemmer commence à puiser ses formes dans le réservoir des symboles nazis : bras levés en série, femmes formant une ronde, leurs robes pliées comme des sculptures antiques, corps immaculés de soldats et des chevaux.

Cette étude nous aide à comprendre la malléabilité extrême des quêtes obsessionnelles de synthèse : quand ce qui importe par-dessus tout est de donner enfin à

la vie éclatée et désenchantée une forme rassurante, le risque est d'être perméable aux différentes modalités de cette forme, y compris parfois les plus terrifiantes. Ainsi Schlemmer affirmait-il à un responsable national-socialiste qu'il avait répondu dès le début de sa pratique d'artiste à ce que Goebbels exigeait en 1933, à savoir la création d'un art « héroïque, d'un romantisme d'acier, non sentimental, communautaire et créateur de types nouveaux »².

C'est ce Schlemmer plus troublant, plus ambivalent que celui habituellement présenté par les historiens qui ont tissé le récit héroïque du modernisme, que nous découvrons dans les pages du catalogue *Visions of a New World*, même si les autres textes sont plus prudents que celui de Conzen. Nous y découvrons aussi un Schlemmer très conforme à l'esprit du « retour à l'ordre » et au classicisme consensuel dans ses travaux muraux pour le *Folkwang Museum* (voir l'article de Friederike Zimmermann « Oskar Schlemmer as Wall Designer », p. 157-189) ; un Schlemmer sensible aux débats hygiénistes, aux mouvements de réforme et de la culture du corps (Birgit Sonna, « The New Man – Utopia and Ideology », p. 247-255). Le catalogue se termine sur une étude de la pratique d'écriture de l'artiste, qui a investi non pas des formes littéraires, alors qu'il était un lecteur avide de littérature, mais les formes privées des lettres et des journaux (Wolf Eiermann, « Arteries of World Literature – Schlemmer reads. Schlemmer writes », p. 257-265). Cette tension entre le privé et le public, entre les utopies totales et la réclusion dans l'intériorité n'a jamais cessé de travailler le Bauhaus et l'Allemagne dans son ensemble. Et Schlemmer était conscient du fait qu'il les incarnait toutes – en espérant leur résolution dialectique – dans sa propre personne.

¹ Cité par Eva Streit, *Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus*, Berlin : Gebr. Mann Verlag, 2015, p. 20.

² Cité par Ina Conzen, « Oskar Schlemmer – Visions of a New World », dans *Oskar Schlemmer – Visions of a New World*, Ina Conzen (dir.), Staatsgalerie Stuttgart, Munich : Hirmer Verlag, 2015, p. 15-37, ici p. 33.