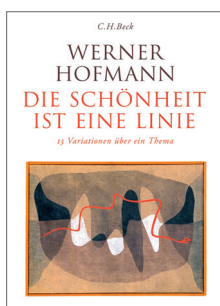


Werner Hofmann

Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema

Florence Rougerie



Munich : C.H. Beck,
2014, 223 pages

Comme l'affirme Klee, partout dans la nature comme en art, le point serait toujours déjà en mouvement¹ ; tout commencerait donc avec sa trace, la ligne, dont découlent tous les éléments de forme du langage pictural. De même, le titre du dernier ouvrage² de Werner Hofmann, historien d'art allemand dont la réputation n'est plus à faire³, semble-t-il affirmer que la ligne contiendrait l'essence de la beauté en art ; il ambitionne plutôt de dresser un vaste panorama de l'histoire de la « belle ligne » et de ses inflexions. Hofmann propose ici un parcours mi-thématique, mi-chronologique axé autour d'un motif unique, dans la veine de ses études exhaustives sur le paradis terrestre⁴, Nana⁵ ou encore le fantastique⁶. La forme de cet ouvrage s'inspire du modèle musical de la variation : chacun des treize chapitres, dont seuls quatre sont pourvus d'un titre de type assertif⁷, livre une lecture personnelle de l'évolution de la ligne serpentine selon l'époque ou le courant considéré. S'abstenant cependant d'explorer les signifiants mythologiques du serpent, il s'attache à étudier non seulement la belle ligne, mais encore le *Kunstwollen* correspondant, et à décrire dans une langue imagée et inventive les contours de la fascination qu'elle exerce dans les arts graphiques, la peinture, la sculpture, en passant par les arts décoratifs⁸, afin d'en dégager certains invariants : forme ouverte par excellence, la ligne serpentine se caractérise avant tout par sa polysémie. Citant l'Évangile selon St. Matthieu dans sa préface, Hofmann pointe d'emblée l'ambivalence du serpent qui le prédispose à incarner soit une menace, soit une figure tutélaire, aux vertus apotropaïques⁹. Honnie en son temps par Bernard de Clairvaux voyant dans cette « disgracieuse beauté » ou « belle disgrâce » une forme suspecte de sophisme, cette réversibilité intrinsèque du serpent se transpose en art par une dialectique entre mimesis et invention : cas unique dans l'histoire de l'art, la ligne serpentine permet indépendamment des valeurs qui lui sont attribuées d'articuler deux régimes de sens, l'un ancré dans le figuratif, l'autre dans l'abstrait. Hofmann désigne ce phénomène par le concept de « double focale ».

Omniprésente au fil des époques, la ligne serpentine échappe cependant à toute réduction à une simple nomenclature des styles, en raison des énergies élémentaires qu'elle véhicule et qui la prédisposent d'abord à un investissement magique de la réalité, avant de connaître une forme de sacralisation en l'espèce de la belle ligne.

Hofmann place en toute logique sa déambulation sous le patronage de Hogarth et de son *Analysis of Beauty* (1753) : celui-ci, emprisonnant l'événement formel que constitue la ligne serpentine dans un prisme de verre, serait en fait un classique qui s'ignore¹⁰, car en la figeant en une icône surmontant la *variety* qui constitue le vocabulaire de l'artiste, il cherche à arrêter ce qui fait son essence même, à savoir sa labilité. Elle est ensuite des siècles durant mise de côté, avant de réirriguer le geste d'affirmation et d'innovation de l'art moderne.

Dans cet ouvrage richement illustré qui évoque le projet de Warburg de constituer un atlas « Mnémosyne » des « formules de pathos » extraites de leur contexte d'émergence, Hofmann puise des exemples aussi bien dans l'art pariétal, os gravés de Montgaudier (18000 – 10000 av JC) ou fresques à plusieurs mains d'Altamira (13000 av JC), que dans le *Book of Kells*, dont il interroge le système des entrelacs complexes et codifiés, mais aussi dans l'art mycénien et ses frises en méandres crénelés et la poterie minoenne¹¹ qu'il trouve plus libres que l'art monumental de la Grèce ou de la Rome antique dans l'exploration des possibilités graphiques de la ligne. Le contenu symbolique du serpent se voit ensuite seulement réinvesti par l'art renaissant, comme le montre le *Péché originel* de Michel-Ange (1509-1510)¹², sans doute influencé en cela par le Laocoon qui formera le canon de l'esthétique classique¹³ et réalise la symbiose entre le multiple et l'un dans l'interpénétration des corps, incarnant ainsi la maxime d'Horace de la *discordia concors*. Par contraste, Hofmann éclaire la façon dont Dürer investit le potentiel offert par la ligne serpentine, tant dans ses écrits théoriques¹⁴ que dans ses réalisations graphiques¹⁵.

En raison de son excédent de sens d'un point de vue religieux¹⁶, le serpent se voit temporairement relégué à une fonction décorative avec les « démonstrations polyglottes » du Rococo réhabilitant le grotesque et l'ornement à la faveur de la découverte de la Domus Aurea de Néron : l'ensemble de la composition est alors « serpentinisée », colonisée par les spirales, palmettes, rocailles, volutes et autres avatars du serpent. Ainsi circonscrit, aucun risque qu'il ne s'empare de l'imagination du peintre ni que celui-ci y succombe, comme dans la mise en scène théâtrale de la *Tête de la Méduse* de Rubens (1617-1618) ou dans celle du Caravage (1597-1598), qui pour Hofmann thématisent non seulement la vie intérieure grouillante de l'artiste, mais aussi cette « double focale ».

Il établit ensuite la généalogie qui mène de la mythologie personnelle et du langage graphique de Blake, chez qui le serpent est omniprésent¹⁷, à Van Gogh, puis Daumier et Munch, qui vont dans le sens d'une radicalisation de la ligne¹⁸ et d'une libération de sa force expressive¹⁹ ; la force primitive du serpent se voit en revanche réduite dans l'adaptation formelle qu'en fait Franz Von Stuck au goût du public bourgeois, à une simple formule fétichisant l'acte de consommation. L'Art Nouveau poussant cette logique à l'extrême investit tous les interstices de sa bi-dimensionnalité, mais restreint de fait la ligne à un simple ornement.

Kandinsky est le premier à reconnaître que « la ligne est une chose » (*Ding*) et à la rendre à sa sonorité intérieure. Duchamp avec son art informel creuse ce sillon dans ses *ready-made*, qui sont autant de commentaires à la débauche de lignes ondulées

auto-référentielles, caractéristiques de l'Art Nouveau²⁰. L'auteur fait aussi la part belle au Surréalisme avec Hans Arp et Max Ernst, qui aspirent au retour à une forme d'authenticité et de primitivité de la ligne dont ils explorent la matérialité en renversant l'axiome précédent (« la chose est une ligne »). Il achève sa cartographie sur une réflexion sur l'art contemporain avec Arnulf Rainer, Anselm Kiefer ou John Cage.

Son propos se clôt cependant sur un regret ; revenant aux sources de son expérience de curateur, il cite l'exposition consacrée en 1965 à Friedrich Hundertwasser au *Wiener Museum*, pour laquelle il propose une anthologie de la spirale, forme dérivée de la ligne serpentine tout aussi ambivalente selon le sens dans lequel elle est lue²¹. Force est de constater qu'Hundertwasser qui souhaitait revenir aux forces vitales et originelles de la belle ligne pour la libérer de son enfermement dans l'espace du tableau, a échoué dans son utopie de réconcilier l'art et la vie, au regard de l'idolâtrie actuelle du tableau.

Certains passages de cet ouvrage, resté inachevé, sont d'une telle densité conceptuelle qu'ils semblent constituer le noyau d'une pensée qui pourrait être redéployée et enrichie à l'envi d'analyses de tableaux. Hofmann nourrit également son propos de nombreuses références littéraires, mais aussi de références à la langue comme outil conceptuel lorsqu'il parle de « polyglottisme » pour désigner l'aptitude de la ligne serpentine à se mouvoir entre les différents registres. Il réussit le tour de force de relever des microévolutions dans la morphogenèse des arts nobles et non nobles, dans ce qui est un inlassable questionnement, avant d'être une affirmation ou une typologie. Sa recherche met en œuvre cette sorte de « conscience reptilienne » (*Schlangen-Bewusstsein*) que la ligne incarne, faisant écho à cette quête perpétuelle de l'« immuable indianité de l'âme humaine impuissante » que décrit Aby Warburg²². Cet ouvrage se caractérise donc par une grande érudition des sources, par l'éclectisme des choix iconographiques, par une très grande liberté dans les rapprochements opérés, par un degré de conceptualisation peu commun et un sens de la formule parfois iconoclaste²³, qui ne peuvent que piquer le lecteur au vif de son intelligence et de sa curiosité et requièrent une lecture attentive pour en saisir tous les enjeux. Le chercheur y trouvera quant à lui une absolue liberté de ton et une démarche des plus inspirantes.

¹ « Seul le point mort en soi est intemporel. Dans l'univers aussi, le mouvement est donné comme préalable à tout. » Paul Klee, *Kunst-Lehre*, édité par Günther Regel, Leipzig : Reclam, 1987 (1995) p. 63.

² Hofmann étant décédé le 13 mars 2013, cet ouvrage est paru à titre posthume.

³ Successivement fondateur du Mumok de Vienne et directeur de la Kunsthalle de Hambourg, professeur invité à Berkeley et Cambridge, Massachussets, il s'est vu décerner de nombreux prix, dont récemment le prix Aby Warburg.

⁴ Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, Munich : Prestel, 1974.

⁵ Werner Hofmann, *Nana. Mythos und Wirklichkeit*, Cologne : DuMont, 1987.

⁶ Werner Hofmann, *Phantasiestücke : Über das Phantastische in der Kunst*, Munich : Hirmer, 2010.

⁷ Par exemple pour les chapitres 7 « La ligne est une chose », 8 « La ligne de l'amour » et 10 « La belle ligne devient convulsive ».

⁸ Avec la chaise Thonet par exemple.

⁹ Voir le serpent d'airain (brandi dans l'Ancien Testament par Moïse 4, 21) qui contrairement au Veau d'or n'est pas une idole, un artefact précieux, mais bien une image symbolique de la grandeur et de la bonté de Dieu.

¹⁰ Plus loin, il analyse la réception de Hogarth (traduit en allemand dès 1754, en 1805 en français), chez Goethe qui célèbre d'abord cette « ligne de l'amour », l'alternance entre diastole et systole incarnant le flux et le reflux du désir, avant de se distancier de ces « ondulistes » et de leur serpentinerie (*Schlängerei*) malade. S'inscrivant dans la plus pure tradition de la réconciliation des contraires de Hegel à Schelling, il poursuit néanmoins la quête d'un symbole unique traduisant le double accord dans les phénomènes de la nature.

¹¹ Avec par exemple cette divinité de Cnossos aux seins nus brandissant des serpents.

¹² Les corps de deux serpents étreignant l'arbre de la connaissance forment une étonnante colonne s'épanouissant d'un côté en une figure féminine et tentatrice, et se prolongeant de l'autre en un arc formé par le glaive de l'ange montrant la sortie du paradis terrestre à Adam et Eve.

¹³ Voir Elisabeth Décultot, Jacques Le Rider, François Queyrel (éd.), « Le Laocoon, histoire et réception », dans *Revue germanique internationale*, vol. 19, Paris : PUF, 2003.

¹⁴ Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen*, Nuremberg, 1525.

¹⁵ Voir le Livre de Prières de Maximilien I^{er} (1515) qui combine trois degrés de réalité, calligraphique, figuratif et ornemental, avec des arabesques.

¹⁶ Du fait de son ambivalence native, il existe une collusion particulière du serpent avec la représentation de la femme, tour à tour tentatrice et tentée, à moins que ce ne soit les deux, que ce soit chez Lorenzetti, Klimt ou même Picasso.

¹⁷ Voir la page de garde de *Europe a Prophecy* (1794) ou l'illustration de la *Divine comédie* de Dante (1827).

¹⁸ Voir le catalogue de l'exposition *Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*, Munster : Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2008.

¹⁹ Les nuages du *Cri* (1895) semblent contenir pour lui « les énergies de gigantesques serpents cosmiques » p. 100.

²⁰ Cette « curvomanie » est également raillée par Max Ernst dans son dessin satirique *La commande ou l'âne des Indépendants* (1912).

²¹ Symbole de vie lorsqu'elle est centrifuge, symbole de mort quand elle est centripète.

²² Aby. M Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, éd. établie par Dieter Wuttke, Baden-Baden : Koerner, 1992, p. 473.

²³ Comme lorsqu'il nomme Arp un « mystique comique et roublard » ou Dürer « a man for all seasons ».