

Les Cahiers de médiologie 10

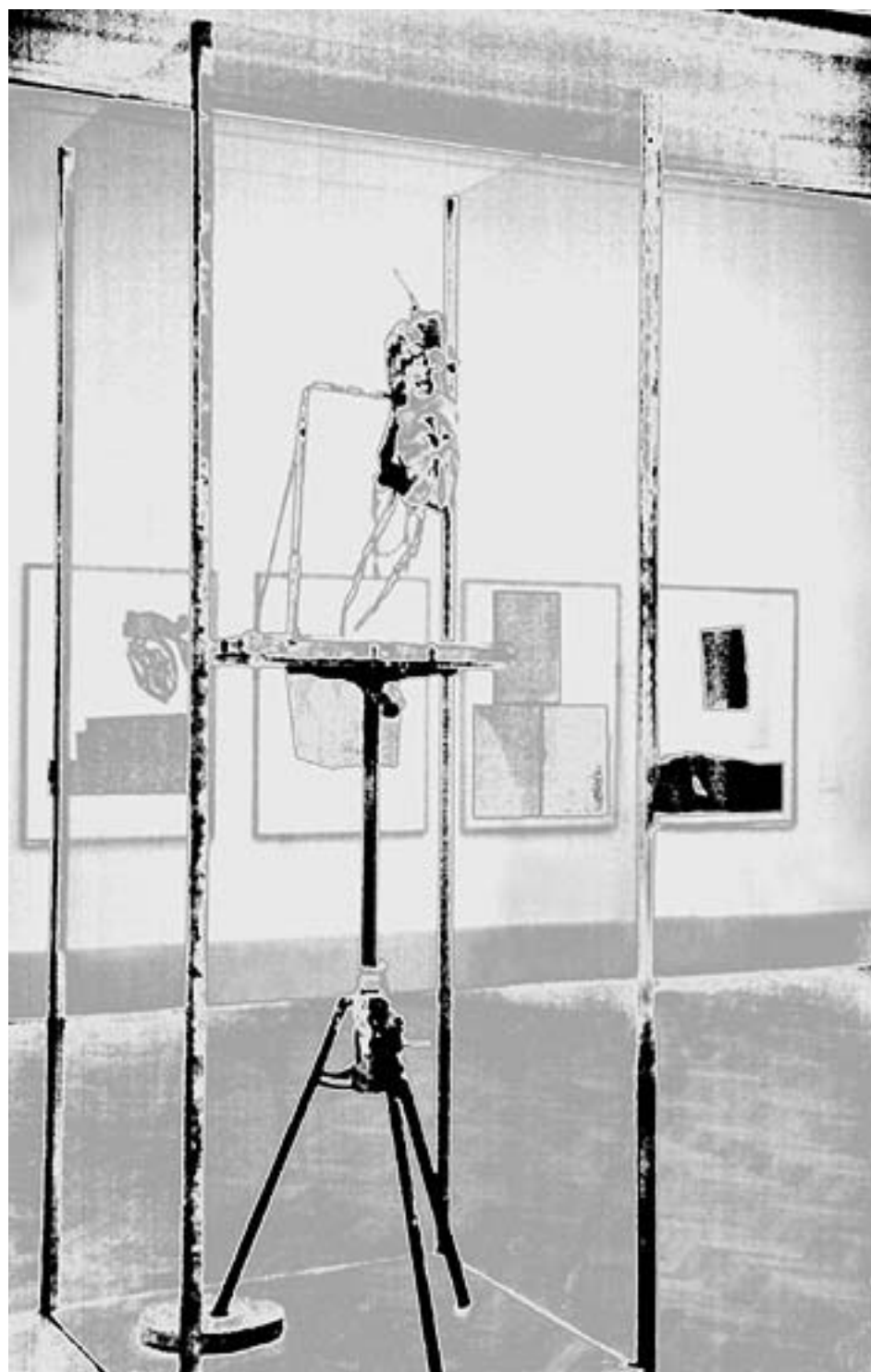
.....

Lux
des Lumières aux lumières



90 F
12,20 €

Gallimard - ensib



BERNADETTE DUFRENE

Educere / seducere

Educere : conduire à la lumière, élever, croire en la raison ; *seducere* : conduire à l'écart, séduire, tromper, jouer sur les zones obscures de l'être. Quand nous pénétrons dans un espace public, musée, bibliothèque, exposition, la question de la lumière effleure rarement notre conscience. La manifestation *Cent ans d'art en Allemagne*¹ qui eut lieu à Berlin dans le cadre de la célébration du deuxième millénaire, et plus particulièrement une des expositions qui la composaient, *La violence de l'art*², offre l'occasion d'analyser les fonctions de la lumière dans différents contextes culturels. L'interprétation qui est faite de la lumière dans le premier musée à éclairage zénithal, l'Altes Museum de Berlin conçu par l'architecte Schinkel au début du XIXe siècle constitue-t-elle une manière de voir, si ce n'est pérenne, du moins toujours active ?

Joseph Beys,
Torso,
exposition
*Cent ans d'art
en Allemagne*,
Berlin, 1999-
2000.

D'après une
photographie de
Bernadette
Dufrene, D.R.

1. Cette manifestation s'est tenue de septembre 1999 à janvier 2000.
2. Outre *La violence de l'art*, étaient également présentées : *Principes du collage-montage* à la Hamburger Bahnhof et *Esprit et matière* à la Neue Nationalgalerie. (voir le catalogue *Das XX. Jahrhundert/ ein Jahrhundert kunst in Deutschland*, Nicolai, Berlin, 1999).

La tradition des Lumières dans le contexte allemand, l'*Aufklärung*, peut-elle encore être transmise ? Si l'Altes Museum est le temple de la *lumière naturelle*, le sous-titre de l'exposition temporaire introduit au sein de la clarté, parmi les Lumières, la part d'ombre, la part maudite, l'irrationalité.

La lumière zénithale ou la raison surplombante

Le choix qu'a effectué Peter-Klaus Schuster, le commissaire général du Altes Museum, est d'autant plus intéressant qu'il a exploité les qualités propres au bâtiment de Schinkel. Celui-ci, construit selon les conceptions des Lumières est tout entier sous le signe de l'éducation conjointe de l'esprit et de la sensibilité : pour l'architecte, en effet, « une œuvre n'est pas une œuvre d'art si elle n'est pas d'une façon ou d'une autre un monument ». Aussi l'architecture de l'Altes Museum s'inscrit-elle dans le mouvement du « retour à l'antique » et présente-t-elle un élément particulièrement remarquable : une rotonde qui, commémorant le Panthéon romain, fait du musée un Panthéon de l'art, d'autant qu'en son sein, « un cycle de peintures invite à la réflexion sur l'histoire de la culture humaine³ ». L'introduction de la lumière zénithale au moment de la construction de l'Altes Museum n'est pas indifférente : il ne s'agit pas d'une question purement technique, du souci de mettre en valeur les œuvres ; c'est, au contraire, avant tout, le désir de revendiquer un héritage tout en participant à la mise en place d'une culture où la connaissance est sacralisée ; c'est d'ailleurs au temple antique que les architectes des premiers musées en Angleterre et en Allemagne se réfèrent. La lumière zénithale va de pair avec la croyance en une raison surplombante qui, prenant la place de Dieu, est omnisciente : à l'époque des Lumières, c'est aux grands hommes et non à la divinité qu'on rend un culte. Si la coupole à ciel ouvert du Panthéon romain invitait l'homme à penser qu'il vit sous le regard des dieux, la lumière diffusée à partir de la verrière du dôme rappelle le règne de la raison immanente au moment où les connaissances et les techniques concernant l'utilisation de la lumière se développent (ce qui permet d'améliorer sensiblement le cadre urbain) et au moment où s'amorce la révolution industrielle. On peut trouver trace de cette liaison entre lumière naturelle et raison dans l'iconographie révolutionnaire où la lumière du soleil frappe de ses rayons la Déclaration des droits de l'homme.

Ce choix par Peter-Klaus Schuster et son équipe d'un bâtiment empreint de l'idéal humaniste rend d'autant plus intéressante la proposition de présenter dans la rotonde, au sol, au centre de la salle, entourée des marbres,

3. Werner Szambien, *Schinkel*, Paris, Hazan 1989, p. 46.

l'œuvre de Beuys *Arrêt de tramway* (1976). Au cœur de cette « tribune » de l'Altes Museum, elle occupe une place privilégiée : celle de la raison humaine *versus* de l'idéal humaniste.

Natif de Clèves, Beuys, enfant, attendait le tramway près d'une colonne élevée par Guillaume de Nassau (1647-1670) : faite de fûts de couleuvrines, les canons de l'époque, elle était autrefois surmontée d'un Cupidon, classique et louable triomphe de Vénus sur Mars, de la paix sur la guerre. À l'époque de Beuys, le Cupidon avait disparu. En 1976, l'artiste allemand moula le monument restauré et en fit, au côté d'un rail de tramway, un bronze, mi-mémorial personnel, *mi-monument pour le futur*, selon ses propres termes. À la place du Cupidon, et dans la bouche de la colonne aux canons abattue sur le sol, il plaça une tête tragique, le portrait du baron Anacharsis Cloots (1755-1794), aristocrate gagné aux idées de la Révolution française et qui, pourtant, fut guillotiné au temps de la Terreur sur l'ordre de Robespierre. Sous la lumière de la verrière, le bronze sombre introduit l'obscur versant des Lumières, la violence de la Raison et le ravage de la guerre qui revint en 1939 au moment même où le jeune Beuys découvrait à l'École des Beaux-Arts les utopies artistiques du début du XXe siècle.

Si l'œuvre de Beuys peut être considérée comme un moyen d'interroger la tradition humaniste, le fait d'avoir conservé au sein de l'exposition les fresques lumineuses des Nazaréen – qui sont au Altes Museum pendant la reconstruction de la vieille Nationalgalerie –, rend la présence de cet idéal encore plus prégnante en rappelant le rêve d'un art pur, promesse d'élévation morale, que cette confrérie d'artistes allemands contemporains de Schinkel forma à Rome. Intégrées au parcours, elles produisent une césure temporelle par rapport au temps diachronique de l'exposition, comme tout le bâtiment, et inscrivent l'art dans un dialogue avec l'Antiquité.

***Educere* : le cheminement vers la lumière**

Toute exposition qui a une ambition historique, *a fortiori* civique ou politique, peut être considérée comme une entreprise éducative, comme un cheminement vers la lumière tant sur le plan physique que sur le plan idéologique. Faire une exposition historique, ce n'est pas seulement présenter des expôts, c'est surtout faire le récit d'une histoire qui se constitue au fil du parcours pour le visiteur.

La dimension éducativen'est-elle pas inhabituelle : que l'on se remémore

le parcours du MoMA dans les années 1960 : les débuts de l'art moderne – européens – étaient évoqués dans des salles non éclairées alors que l'art américain d'après-guerre (Pollock, Rothko, Stella) bénéficiait de la lumière naturelle. Lumière et trame éducative, récit d'une conquête sur les forces de l'ombre, vont de pair. Semblablement, le parcours du Musée de la Résistance à Grenoble, où l'utilisation de l'ombre et de la lumière a aussi une fonction dramaturgique, se clôt sur une salle fortement éclairée qui donne le sens.

Quand cette histoire embrasse non seulement ce qui apparaît à la fin du deuxième millénaire comme le destin tragique du monde, mais aussi les transformations radicales de l'art, l'établissement d'une perspective diachronique demande plusieurs trames narratives. Mais dans l'ordonnement voulu par les organisateurs, *educere* constitue un *leitmotiv* aussi bien dans la première trame – qui mène sur le plan chronologique de la pénombre à la lumière –, que dans la seconde – qui va de l'éducation à l'éclaircissement. La mise en œuvre de cette pédagogie, au sens étymologique d'accompagnement, passe à la fois par les éclairages et les relations entre les œuvres. Or le projet humaniste de Schinkel travaille le parcours de l'exposition : le legs de l'*Aufklärung* s'y actualise comme si les murs du musée informaient la transmission, conservaient le projet de formation de l'homme, l'idéal de la *Bildung* au cœur de la conception de la culture.

Le bas-relief de Lehmbrock *Weg zur Schönheit. En chemin vers la beauté* (1905) est emblématique de cette tradition : ouvrant le parcours après le prélude de la première salle, placé au dos de la sérigraphie de Beuys, il est par ailleurs comme le signal d'une voie à suivre, celle de l'art.

La mise en forme expographique délaisse le récit linéaire au profit du drame. Non seulement la première salle concentre le noyau du sens de l'exposition, mais les jeux de lumière suggèrent les intentions du commissaire et de son équipe. Le propos est clair : ce qu'on voit, d'un angle décalé, c'est la sérigraphie de Beuys marchant : placée au centre de la cimaise centrale, et bénéficiant d'un éclairage particulier dans une salle plongée dans la pénombre.

La sérigraphie dont le slogan est « *la revolution siamo noi* » domine la salle comme sa reproduction en affiche domine la ville. Le visiteur ne peut qu'être sensible à la superposition du discours de l'artiste et de celui de l'organisateur et associe plus ou moins consciemment l'artiste et la voie à suivre. D'autant que ce portrait de Beuys se trouve en regard de l'*Atelier de l'artiste* peint par Kiefer, et qu'une ligne oblique le place dans le prolongement d'une œuvre de dimensions minuscules, mais que l'exposition sacralise dans une vitrine qui constitue elle aussi un point de lumière : l'édition originale

de l'*Almanach du Blaue Reiter* de Kandinsky et Marc. La mise en exposition oppose l'image positive de l'artiste en cavalier de l'esprit à l'image contestée au portrait par Lanziger de Hitler en chevalier teutonique portant le drapeau à croix gammée (*Der Bannerträger*, 1937, dont la présence a été jugée « scandaleuse » par le critique de *Kunstforum*⁴. De part et d'autre de Beuys, le thème de la croix présent dans les œuvres de Klee (*Rayé de la liste*, 1933) et d'Arnulf Rainer (*Standschritt*, photographies d'homme gesticulant retouchées à grands traits de pinceau, 1972), suggèrent la violence positive de l'art – messie de lumière –, quand le portrait compassé et complaisant d'Hitler rappelle la violence négative d'un art officiel entretenu par un dictateur qui échoua à devenir artiste⁵.

Le jeu de lumières fait partie intégrante de l'interprétation des œuvres : les salles claires de la première partie du parcours abritent un cheminement lumineux de l'art en Allemagne au XXe siècle ; même si, selon les auteurs du catalogue⁶, il existait dès la génération symboliste nordique une double postulation vers la Force et vers la Beauté, l'impression qui domine est celle de la clarté dans son sens à la fois matériel et intellectuel. Certes, c'est un génie païen qui dirige le guerrier (Kolbe) mais l'homme sage conduit le jeune homme vers la beauté (Lehmbrück). Créer l'homme nouveau grâce à l'art, tel fut, sur la lancée du néo-plasticisme de Mondrian

et du constructivisme russe, l'objectif du Bauhaus, école à former les « éclaireurs » du monde futur : bâtisseurs, *designers*, créateurs des formes propres à changer le quotidien. En témoigne le *Modulator Lumière-Espace* (*Lichtrequisit*, 1924-1929) de Moholy-Nagy, lanterne magique de la modernité produisant avec ses centaines d'ampoules électriques un ballet de lumières et d'ombres portées, destiné à servir de matériau à un film qui devait en être l'amplification cinématique.

La séquence temporelle de la lumière faste s'interrompt à mi-parcours de l'exposition : c'est l'ombre qui accompagne l'évocation de « l'esthétique de la puissance » selon l'expression d'Andrea Bärnreuther. Si un soleil s'éle-



Wilhelm Lehmbruck, *Weg zur Schönheit*, exposition *Cent ans d'art en Allemagne*, Berlin, 1999-2000. D'après une photographie de Bernadette Dufrêne, D.R.

4. Amine Haase, « Die Gewalt der Ausstellungsmacher (La violence du faiseur d'exposition) », dans *Kunstforum*, Bd 148, déc. 1999-janvier 2000, pp. 302-306

5. Voir l'analyse de Pontus Hulten « Trois grands peintres : Hitler, Churchill, Eisenhower », *The hasty papers, One shot Review*, 1960, réédition Millennium edition of the legendary 1960 one shot review, Host Publication, Austin, 1999.

6. Voir Angelika Wesenberg, « Wege zu Kraft und Schönheit (Chemins vers la Force et la Beauté) », dans le catalogue de l'exposition *Das XX. Jahrhundert...*, pp. 46-60.

vait derrière le temple grec dans le relief de Lehmbrück, si un coup d'œil à la lumière verticale, d'un soleil à l'aplomb, au midi, était possible quand on rejoignait à l'étage la rotonde, on plonge ensuite dans la nuit de l'époque nazie où les faisceaux lumineux éclairaient les seuls héros, les surhommes tandis que l'ombre dissimulait la masse. Le jeu de lumières crée le drame et sert également à la sortie progressive de cette descente aux Enfers : au-delà de la clarté sans conviction des pièces consacrées à l'Abstraction de l'après-guerre en RFA ou au réalisme social de la RDA, c'est vraiment et paradoxalement avec le *Torse* de Beuys que l'éclaircie se produit : image de l'homme mutilé, reste quasi calciné, mais élevé de nouveau sur la selle du sculpteur, en écho final à la peinture par Kiefer de l'atelier conçu comme un soleil, qui figurait dans la première salle. Le *Torse* énonce la possibilité d'une aube nouvelle après la nuit grâce à la violence positive de l'art.

L'utilisation d'une lumière intense en fin de parcours – l'installation de Gerhard Merz où les néons diffusent leur lumière dans toute la salle – permet de structurer le récit expographique. Avant sa sortie dans l'escalier de Schinkel, où il est rendu à l'action, le visiteur a le sentiment d'une renaissance : il retrouve le message de l'art apollinien débarrassé du kitsch et de la propagande, dans une *tabula rasa* active.

La dernière salle est entièrement nimbée d'une lumière blanche que l'intensité des néons rend irrésistible au point que l'inscription gravée par Gerhard Merz sur une plaque de marbre noir peut passer inaperçue ; or cette inscription est loin d'être indifférente. Empruntée à l'*Épître aux Romains* de Saint Paul, elle donne le sens de cet espace-lumière : « La nuit est bientôt finie. Le jour est arrivé. Laissons là les œuvres de ténèbres et revêtons les armes de lumière ».

Quand le visiteur se retrouve dans l'escalier de Schinkel, la tentation est grande de refaire le parcours à l'envers et de lire cette pièce de manière téléologique ; non que ce soit nécessairement la volonté de l'artiste mais elle a une fonction allégorique pour les organisateurs : le visiteur soumis aux tensions de l'histoire est immergé dans l'évidence matérielle et dans celle, métaphorique, de la raison. Il a été éduqué, tiré vers la lumière. Réconcilié avec l'histoire, il peut participer à la célébration de l'an 2000.

Le parcours que propose l'exposition n'est alors pas sans évoquer la visite aux Enfers d'Ulysse ou d'Enée au cours de laquelle les héros s'initient auprès de leurs aïeux morts au sens de l'histoire, avant de remonter à la lumière. Au récit épique s'est substitué à la fin du XXe siècle le récit spectaculaire de la mise en exposition. Mais si l'ambition éducative est commune à ces deux sortes de récit, le second n'obéit pas à la seule logique symbo-

lique : indiciel, il trouve sens par la matérialité de la lumière.

***Seducere* ou les pièges de l'ombre et de la lumière**

La tranquille *Ile des morts* de Boecklin avec sa partition ombre/lumière pourrait suggérer une autre part de l'art et de l'homme peut-être encore plus prégnante que l'image de la seule lumière : celle du mystère. Le récit expographique ne se résume pas ici à une partition rationnelle de l'ombre et de la lumière. Il existe toute une thématique de l'Apocalypse et de la nuit représentée notamment par *Potsdamer Platz* de Ernst Ludwig Kirchner (1914) *Metropolis* de George Grosz (1916/17), *La Nuit* de Max Beckmann (1918-1919).

Mais, au-delà de la nature même des expôts, si une des fins du récit est bien d'éclairer le spectateur, l'exposition comme forme de spectacle peut tout autant l'égarer et ce faisant, le séduire. Dans le propos d'une exposition historique, la séduction – qui consiste en une captation fondée sur l'abolition de la distance critique – peut engendrer une confusion des valeurs. La mise en scène peut piéger les sensations, frapper le sensible. Or l'exposition d'art, à l'heure des nouvelles technologies qui sollicitent aussi bien la vue que l'ouïe, tend à devenir cet opéra fabuleux et inquiétant où l'utilisation des éclairages, de la musique et des bruitages joue un grand rôle. « L'essence de la technique n'est rien de technique », disait Heidegger... La séduction de la technique ne viendrait-elle pas de ce qu'elle se fait oublier pour mieux frapper notre imagination et nous conduire au-delà de la raison, dans le domaine du fantasme ?

Parodiant la devise des fascistes en matière d'art, on pourrait dire : « *Fiat lux! Pereat mundus!* ». Telle est l'impression que suggère la salle centrale consacrée à la période nazie, où sont projetés, dans l'obscurité, des films de l'époque : à gauche, un film sur les sculptures de Breker ; au centre, parfaitement synchronisé avec celui-ci, le film de Leni Riefenstahl, *Fête du Peuple. Fête de la beauté* ; à droite, les actualités du Reich, qui rappellent le contexte de cette exaltation d'une beauté classique et montrent une guerre dangereusement esthétisée – tant par la qualité de la réalisation que par le voisinage des deux autres films.

Au niveau des yeux du spectateur, sous les actualités du IIIe Reich, les affiches de propagande d'Herbert Bayer, notamment *Le Führer parle! Des millions de citoyens l'écoutent*. L'utilisation de la lumière et la référence à l'antiquité grecque ont alors une fonction bien différente. Loin d'ancrer la

culture allemande dans la tradition de l'*Aufklärung*, elles l'insèrent dans une tradition païenne à laquelle peuvent être rattachés des expôts de différentes natures : le *Prométhée* sculpté par Arno Breker en 1937, le tableau d'Adolf Ziegler, *Les quatre éléments* (1936), exposé dans la maison du Führer à Munich, les architectures imaginaires de Wilhelm Kreis, *Totenburgen* (1943), les photographies des « cathédrales de lumière » de Speer à Nuremberg qui ont inspiré à Warhol *Zeitgeist-Serie*. Si, comme le montre Andrea Bärnreuther, les artistes ont bien perçu la dimension spectaculaire des manifestations nazies, les organisateurs de l'exposition n'ont pas non plus échappé (sous l'influence des expôts ?) à la tentation de jouer avec la confusion de l'ombre et de la lumière. Physiquement, puisque ce sont les expôts qui constituent la principale source de lumière dans la salle plongée dans l'obscurité. Intellectuellement, car, comme le montre la station prolongée des visiteurs, le montage fascine. Dans son effort pour suggérer cet espace-temps, l'exposition redouble et renforce le spectacle offert par les expôts. La réflexion critique s'estompe au profit du spectacle, c'est-à-dire du mouvement et des jeux de lumière. Sacrifier à la sensation au lieu de favoriser l'inspiration – à la fois le plaisir esthétique et la réflexion critique – peut apparaître comme un piège des expositions techniquement parfaites destinées à ce qu'il est convenu d'appeler le « grand public ».

La mise en relation des expôts, parce qu'elle constitue une forme implicite de guidage, peut aussi constituer un piège et être à la source d'une confusion. La fascination qu'exerce cette salle centrale amène à s'interroger rétrospectivement sur des liaisons dangereuses. Baselitz a traité de « gigantesque crapulerie »⁷ la juxtaposition opérée par les auteurs de l'exposition d'œuvres des actionnistes viennois (dont certaines filmées), de Francis Bacon, d'Anselm Kiefer et de lui-même, sous le label explicite d'« art dégénéré du XXe siècle » – renversant l'expression péjorative pour en faire un titre noble, comme les « cubistes » ou les « fauves » avaient autrefois retourné à leur profit les critiques faites à leur art. Ces œuvres étaient présentées aux côtés du reliquaire quasi obligé aujourd'hui dans une exposition allemande consacrée à l'art du XXe siècle depuis la première Documenta de 1955 : la maquette photographique de l'exposition nazie dite de *L'art dégénéré* à Munich en 1937. Sans doute s'agissait-il pour les organisateurs de donner une forme à l'ombre, de dire qu'ils aimaient cet art que d'autres avaient dit « dégénéré ». Mais le risque était de pérenniser l'appellation et avec elle la suspicion : d'où la réaction outrée de Baselitz et le reproche fait aux organisateurs par *Kunstforum* d'avoir chaussé les « lunettes de la vio-

7. « Riesige Schurkerei », dans Amine Haase, art. cit. *supra* p. 304.

lence » comme seul filtre de la réalité. Jusqu'où une trouble complaisance pouvait conserver, sans la nécessaire distance critique, la forme même fantomatique d'une catégorie « dégénérée » sous couvert d'en défendre les valeurs ? Et ne pouvait-on craindre qu'à diluer le poison nazi de l'appellation infamante, on n'encourût le reproche d'en banaliser l'usage ?

Mais, s'il y a une séduction qui se confond avec l'égarément que favorisent les jeux d'ombre et de lumière utilisés par les metteurs en scène, en revanche, il peut y avoir une séduction qui tient à l'adéquation parfaite du fond et de la forme, à l'exploitation des propriétés physiques et symboliques de la lumière : « *how to do things with words* » mais aussi « *how to do things with light* ». L'utilisation de la lumière alors, loin de fournir un spectacle immédiat, cristallise à la fois des sensations, des sentiments et des pensées. Autant l'ouverture et la clôture de l'exposition du Centre Georges Pompidou, *Le temps vite!*, par des marbres sombre et blanc de Luciano Fabro (*La Luna* et *Il Sole*, 1997) avaient un caractère illustratif, autant la pièce de Gerhard Merz clôt *La violence de l'art* en ouvrant la question de la fonction de l'exposition dans la cité.

Educere : récit et spectacle, toute exposition se partage entre ces deux pôles. Certes la tradition des Lumières, qui a associé lumière naturelle et raison, formation de l'individu et du citoyen, est assez prégnante dans la culture occidentale pour fournir au récit expographique un moyen commode de désigner la voie à suivre – voie souvent indissociablement artistique et politique. Cependant, comme le montre *Cent ans d'art en Allemagne*, la lumière est aussi associée à l'ombre dans le spectacle, où elle exerce un pouvoir de suggestion tour à tour violent, quand elle annihile la possibilité d'une distance critique, ou cathartique, quand elle est à la fois medium et message. Même si le propos des organisateurs se veut clair, les implicites de son utilisation introduisent au sein de la rationalité une confusion qui, d'un point de vue idéologique et politique, est potentiellement dangereuse, ou, pour le moins, imprudente...

Bernadette Dufrene, chercheur au Centre d'études et de recherche sur les expositions et les musées (CEREM), enseigne les Sciences de l'information et de la communication à l'Université Grenoble II-Pierre Mendès France.