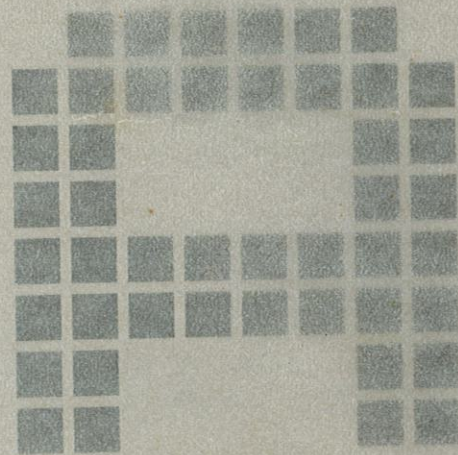
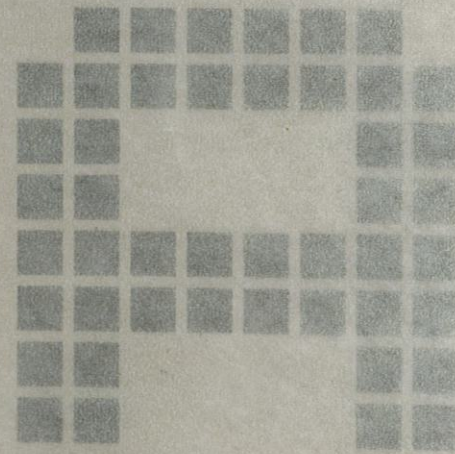
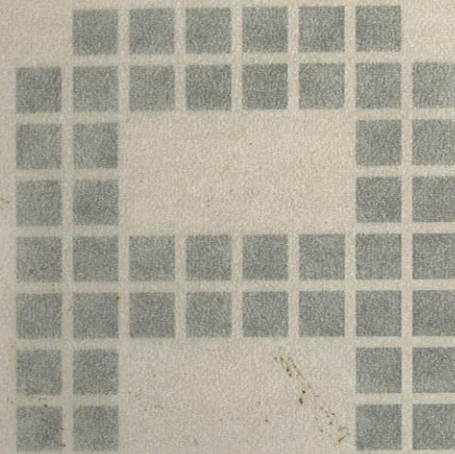


musée
central des arts décoratifs
des arts décoratifs



ISBN 2-901422-62-4 / PRIX : 60 FRANCS



MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

unique de cette commande»⁹. Albers lui répondit trois jours plus tard¹⁰. Dans sa lettre, elle tempéra ce qui avait dû être un vif sentiment de déception, car, à ce moment-là, à soixante-sept ans, elle était proche du terme de sa carrière de tisseuse, et cette commande était évidemment d'une très grande importance pour elle. Elle accepta la comparaison de *Six Prayers* avec son œuvre antérieure pour la synagogue, mais souligna des différences significatives. Dans les deux cas, elle avait utilisé six panneaux; mais pour Woonsocket, elle les avait rapprochés les uns des autres pour qu'ils soient lus comme un tout unifié, alors que pour *Six Prayers* elle les avait écartés, comme des stèles représentant les six millions de morts. Elle signala également que les tentures de la synagogue étaient d'une couleur dorée festive, appropriée à une cérémonie, en contraste avec le gris monochrome et l'argenté de *Six Prayers*. Elle mit également en évidence les différences techniques: pour les rideaux de l'arche, qu'elle avait tissés en l'espace de quelques semaines, elle avait utilisé une chaîne lâche en coton, tandis que pour *Six*

¹⁰ A. Albers, lettre à Sam Hunter, 26 mars 1966, archives de la Fondation Josef et Anni Albers.

Prayers, qui lui avait demandé plusieurs mois de travail, elle avait pris un lin résistant, à la fois pour la chaîne tissée serrée et pour une grande partie de la trame.

Finalement, le musée surmonta ses réticences et accepta *Six Prayers*. Dans un article de presse annonçant la présentation inaugurale de la pièce, Albers déclara qu'elle l'avait conçue intime plutôt que monumentale¹¹. Incitant à la méditation, cette œuvre diffuse un silence palpable, résultant de la pondération et de la sobriété caractéristiques d'Albers. Cependant, les panneaux ne font pas que représenter la prière; ils sont une prière, évoquant dans leur tissage même la perte et la douleur. Comme les textiles andins qu'Albers admirait tant, *Six Prayers* communique en dehors de tout langage reconnaissable. Ses «hiéroglyphes de fils», éclairés d'argent, possèdent une subtile intensité; par l'attirance qu'ils exercent sur nous, ils révèlent lentement leurs secrets.

Traduction d'Anne-Marie Minella.

¹¹ Article de presse, Le Musée Juif, New York, jan. 1967, archives de la Fondation Josef et Anni Albers.

LES «SIX PRAYERS»

RENAUD CAMUS

Autant le reconnaître tout de suite, pour se débarrasser de cet aveu désagréable: Anni Albers fut pour moi, longtemps, la femme de Josef Albers.

Oh! Je savais qu'elle était elle-même un artiste, et même un artiste «intéressant». Mais je savais aussi que l'art n'est pas fait pour être «intéressant».

Lorsqu'un critique ou un amateur d'art ne trouve à dire d'une œuvre que ceci, qu'elle est «intéressante», j'ai tendance à penser que l'œuvre en question n'entretient avec l'art que les rapports les plus lointains; ou bien que celui qui parle, et qui juge de la sorte, ne sait pas ce que c'est que l'art, n'en perçoit pas les effets, et ne l'éprouve pas pour ce qu'il est.

Le concept d'«intéressant», en art, a été inventé pour les personnes — elles sont légion, elles sont même l'immense majorité du public — qui ne ressentent rien devant l'art, et pour lesquelles il n'est qu'un mot, une convention de langage, un simple effet de discours. Il leur permet d'en parler tout de même. Et même d'en dire des choses «intéressantes», qui sait? Mais qui ne touchent pas à l'essentiel.

Qu'Anni Albers soit «intéressante», maintenant, ne serait-ce qu'à titre historique, ce n'est pas un instant contestable, et je n'en ai jamais douté.

Qu'on songe: dès l'époque du Bauhaus, alors qu'elle n'était encore qu'une étudiante, officiellement, c'est elle qui avait en charge, de fait, l'atelier de tissage, quand Gunta Stölzl était absente — Stölzl elle-même, à la vérité, ne faisant que remplacer la *Lehmeister* en titre, Helene Borner. Borner était une survivante de l'école d'arts et métiers de Henry van de Velde, qui avait occupé les locaux précédemment; et elle était tout à fait dépassée par l'esprit nouveau qui régnait en les lieux. La jeune Anni y était accordée à merveille.

Après l'émigration vers les États-Unis, en 1933, l'enseignement d'Anni Albers en Caroline du Nord, aux côtés de Josef, est essentiel dans la constitution comme en la substance de ce qui va devenir un mythe, le Black Mountain College, d'où procède une part si grande du modernisme américain.

Elle est la première artiste de son domaine, la tapisserie, ou le tissage, qui ait fait l'objet d'une exposition personnelle au Museum of Modern Art, à New York. Et cela en 1949: c'est-à-dire précisément au moment où cette institution inaugure son rôle d'épicentre, pour l'art contemporain occidental.

Les deux livres principaux d'Anni Albers, *On Designing* (1959), et *On Weaving* (1965), ont été immédiatement des ouvrages de référence. Ils le sont restés.

Bref, c'est à peine une hyperbole si l'un des préfaciers du catalogue peut écrire, au moment de la grande exposition rétrospective de 1985, au National Museum of American Art (le «Smithsonian»), à Washington, qu'Anni Albers avait été, pour des générations de tisseurs, une déesse.

Ce préfacier, Lloyd E. Herman, alors directeur de la Renwick Gallery (où étaient exposées les œuvres), ne faisait que reprendre et transposer, à vrai dire, un mot d'Anni Albers elle-même, mais à propos de Paul Klee: elle disait qu'il était son «dieu», aux temps qu'elle était étudiante, au Bauhaus.

Une pente bien naturelle du commentateur est de rapprocher l'art d'Anni Albers de celui de Josef, son mari. Et bien sûr ce n'est pas sans fondement. Les deux époux ont été très étroitement unis pendant plus d'un demi-siècle, jusqu'à ce que la mort les sépare. Et dans le champ lithographique, en particulier, nombre des travaux d'Anni invitent volontiers à la confrontation avec les *Hommages au Carré* — il n'est que d'évoquer la série *Domberger*.

Le rapprochement avec Klee, néanmoins, est sans doute à peine moins fécond.

D'un dieu, au Bauhaus, Klee avait tous les caractères, à commencer par l'absence. Il était très distant et même inapprochable. Bien qu'il fût le responsable artistique de l'atelier de tissage, en théorie, il y paraissait peu. Et Anni Albers ne gardait le souvenir, des années plus tard, que d'un seul cours donné par lui. En revanche elle se rappelait avoir participé d'assez près à la curieuse célébration de son cinquantième anniversaire, en 1929.

Plusieurs des étudiants, à Dessau, s'étaient mis en tête que les cadeaux, pour l'anniversaire d'un homme aussi détaché du monde, ne pouvaient tomber que du ciel. Ils lui seraient portés par un ange, puisqu'il les aimait tant. Non seulement Anni Albers réalisa les cheveux de l'ange, à l'aide de copeaux de cuivre, mais elle obtint de monter dans le petit avion de location qui devait le transporter dans les airs: personne aussi bien qu'elle (tel fut son argument pour monter à bord) ne saurait reconnaître, du ciel, la maison du maître — est-ce que Josef et elle n'habitaient pas juste à côté?

Les divers cadeaux furent un peu cabossés dans la chute de l'ange. Et Josef Albers, qui n'avait été mis au courant de rien, fut un peu surpris d'apprendre, le soir, que parmi les idiots qui s'étaient livrés à cet exercice périlleux il y

avait son épouse. Elle, ce qui la frappa surtout dans l'épisode, ce fut l'expérience d'une nouvelle dimension, pour le regard. Comme l'écrit Nicholas Fox Weber: «Elle avait vécu sur un seul plan optique, et maintenant elle voyait le monde d'un tout autre point de vue.»

Faut-il ranger aussi dans le champ de l'anecdote le caractère particulier de l'œuvre qui valut à Anni Albers, en 1930 — après sept ans d'études! — son diplôme officiel du Bauhaus? Il s'agissait d'un tissu capable d'absorber les sons. Elle l'avait mis au point pour un auditorium de Bernau, lui-même construit sur les plans d'Hannes Meyer, le successeur de Gropius à la direction de l'école.

Ce tissu capable d'absorber les sons, j'y repensais devant les *Six Prayers*, l'œuvre d'Anni Albers à laquelle je dois, personnellement, une totale transformation du regard et de l'appréhension, face à l'artiste. Je tiens ces six panneaux pour sa création la plus haute, et ils m'ont fait envisager de façon totalement différente l'ensemble de son travail. Je tiens aussi les *Six Prayers* pour l'une des plus belles, une des plus intelligentes, une des plus pudiques certainement, et l'une des plus intenses réponses de l'art, tous médiums confondus, à la question éternellement récurrente d'Adorno sur ce qui peut encore être produit, en fait de «poésie», après Auchwitz.

Bien entendu la réponse est *rien*. Mais nous avons la chance, en français, que *rien*, de même que *personne*, soit un des mots les plus ambigus de la langue, un de ceux qui se creusent le mieux sur son contraire. À lui seul, dans une phrase, il n'est pas entièrement négatif. *Rien* c'est *aucune parole*, en l'occurrence, ce n'est aucune image, ce n'est nulle musique et pourtant ce n'est pas le néant. Et c'est une œuvre sublime, sur les murs.

Peu de temps après son arrivée au Bauhaus en 1923, Anni Albers avait lu le livre fameux de Wilhelm Worringer, *Abstraction et Empathie*, publié en 1908. Elle en ressentit toute sa vie l'influence. Toujours, elle considéra l'abstraction comme un antidote aux incertitudes de l'existence. Produire une œuvre abstraite c'était créer des sites de méditation et de repos dans le tumulte du monde: une réponse possible à l'angoisse, une des seules réactions concevables à l'horreur.

Il est intéressant qu'elle ait déclaré, à propos de son propre enseignement, qu'il consistait sur-

tout à apprendre, aux étudiants, à «voir quelque chose en rien».

On sait assez peu de choses de ses rapports avec la grande tradition juive. De naissance, elle appartenait à une famille juive assez peu religieuse, semble-t-il, et parfaitement «assimilée», comme on dit. Néanmoins il est difficile de faire tout à fait abstraction, quand on considère l'histoire de l'art abstrait au XX^e siècle, de l'interdit thoraïque sur la représentation du vivant; et cela d'autant plus, évidemment, lorsqu'il s'agit des *Six Prayers*, une commande du Jewish Museum de Brooklyn, en mémoire des victimes de l'holocauste.

L'horreur absolue et l'impossibilité de parler qu'elle entraîne, de chanter, de figurer, de dire, amène tout art à se renier lui-même, à se dépouiller de ses signes, à chercher dans sa négation son essence, et son être au sein du non-être. Il ne faut pas négliger, non plus, ce titre de *Prières*, qui implique de tout temps une absence à soi-même, dans le mouvement oraculaire; une sortie de la quotidienneté de soi; une façon de chercher au langage une issue, en le creusant toujours plus avant.

Anni Albers n'était pas insensible, loin de là, au gouffre qui se love au cœur même de parler, qui vide la phrase de son contenu et qui nous transporte à mille lieues de l'énonciation pure. Cette conscience avait été nettement accrue, dans son cas, par le changement de culture et de langue, à l'entrée de l'âge mûr. Elle parlait mieux l'anglais que Josef, et lui servait de professeur, à leur arrivée aux États-Unis. Mais c'était un professeur dont les leçons ne devaient pas être prises au pied de la lettre. Ainsi, si les époux marchaient dans la campagne, et s'ils voyaient un panneau portant la mention *pasture*, Anni expliquait à Josef que ce mot signifiait, d'évidence, le contraire exact de *future*.

C'est une anecdote qu'il faut garder en mémoire quand on considère le très beau *pictorial weaving* du Metropolitan, précisément intitulé *Pasture*. Le vert y domine, on y verrait presque des moutons, et l'on ne serait pas éloigné de songer, lointainement, à quelque imagerie médiévale ou naïve, montrant des pentes fleuries dans un printemps d'éternité. En même temps, et comme toujours chez Anni Albers, on ne peut pas ne pas penser à des écritures aussi vieilles que le temps, mésopotamiennes ou cunéiformes; à des calligraphies secrètes, au sens à nos yeux dérobé; à des balbutiements augustes de la loi et de la parole des prophètes.

vateur en chef du musée d'Art contemporain de Chicago, in *The Woven and Graphic Art of Anni Albers*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1985.

¹ «To Albers 'this kind of seeing in nothing something' is very instructive and it is this 'playful productivity that gradually leads to good design an art'. Cité dans *Anni Albers: A Modern Weaver as Artist*, texte de Mary Ann Jacob, conser-

Au demeurant il n'est plus temps, trois mille ans après Pénélope, de faire le rapprochement, qui pourtant n'est pas évitable, entre le texte et les textiles. Il n'est de sens que *tissé*. Il est tout entier dans le jeu de l'apparence et de la disparition, de la présence et de l'absence, du visible et de l'invisible, de l'avant et de l'arrière, de la mise en rapport, du nœud.

Klee enseignait qu'il fallait — Anni se souvenait de l'expression — *emmener la ligne en promenade*. Mais pas nécessairement dans les verts pâturages. On part pour ceci ou cela, de toute façon, et Dieu sait où l'on va se retrouver: dans quel asile, quel paradis, quelle solitude ou abomination. Le sens moderne est textile, tissé, noué, plein d'embranchements et de croisements, de superpositions et d'échanges, de pertes et de résurgences. Il ne peut plus s'accommoder du récit traditionnel, tendu du début vers une fin. Tout au long de son cours il est soumis au chemin de traverse, au double entendre, au jeu de mots, à la saute, à l'abîme, à la coursière et au renversement. «*And my answer has always been*, écrit Anni Albers elle-même: *you can go anywhere from anywhere.*» Vous pouvez aller partout de partout.

Face à l'atrocité inimaginable et pourtant trop réelle, à l'épouvante de l'histoire, au *past-ure* — cette torture du passé, du passé toujours trop récent et à jamais présent —, le sens se renie, s'abdique, et passe à tout instant au revers de lui-même.

Tout art, de la même façon, sensible encore une fois, serait-ce inconsciemment, à la remarque d'Adorno, éprouve la tentation de se quitter, sans toutefois se résoudre à n'être plus du tout.

La poésie renonce le discours, l'enseignement, le commentaire, la phrase. Elle paraît n'aspirer plus, comme chez Celan, qu'à la profération suspendue, au miroitement d'un laps sur le vide, voire au silence.

La figuration s'abstrait d'elle-même, et l'abstraction, se jugeant encore trop, paraît dire: *je dirais même moins*.

Les arts plastiques envient la musique, et se disent qu'ils seraient plus à l'aise, pour signifier certaines choses, ou seulement pour les évoquer, s'ils n'étaient que chant ou que cri, *éléghéa*, appel de notes, harmonie des sphères, sourde lamentation des peuples, concert des anges. C'est ici qu'on repense à Klee, le plus musical, en tous les sens du mot, des peintres du vingtième siècle — à Klee et à sa grande leçon d'absence. Au Bauhaus il ne parlait guère, il ne paraissait que rarement en cours, il semblait n'être jamais là. «On aurait dit qu'il portait sur ses épaules le poids du monde» raconte Anni Albers. Elle avait

fait l'achat d'une de ses aquarelles.

Mais si le poids du monde est sa douleur exactement, même la musique serait trop dire, pourrait blesser, constituer un abus ou une obscénité. La prière aspire au chant, sans doute, et la tapisserie au cri, le textile au texte aboli, refusé, étouffé. Les six panneaux font irrésistiblement penser à la musique, à Bach (Anni Albers avait une passion pour les *Variations Goldberg*) et plus encore à Webern. Mais c'est à une musique qui n'est pas, qui ne peut pas être, qui ne veut pas être. L'instrument est là, il n'en sort aucun bruit. La bouche est ouverte pour le cri mais nous n'entendons rien. Ainsi hurle l'enfant dans *Le Martyre de saint Matthieu*, du Caravage. Ainsi hennit et souffle le cheval, dans *Guernica*. Si hurlement il y a il ne sera qu'en nous. Les *Six Prières* ne disent rien. Ou bien, si elles disent quelque chose, ce n'est pas dans une langue humaine. Leur écriture n'est pas de ce monde (*other-worldly*: tel était le mot d'Anni Albers, pour Klee).

On croirait voir les entrailles de ces gros postes de radio anciens, abandonnés. Par là pourrait passer du sens, de la parole, de la musique. Mais nous n'entendons plus rien. Ce que nous entendons, c'est le rien. Art: *seeing in nothing something* — et réciproquement, peut-être.

La musique du XX^e siècle a éprouvé plus que tout autre la tentation du silence. Autant qu'à la *Musica callada*, la «musique silencieuse», de Federico Mompou — l'œuvre d'une vie, sans doute, mais un peu décevante, à la longue —, on pense au splendide quatuor de Nono, les *Fragmente-Stille (Fragments-Silence)*, à *Diotima*, intimement inspirés de Hölderlin (les exécutants doivent se réciter en silence les poèmes, tandis qu'ils jouent!). C'est là une des musiques les plus proches des *Six Prières* (elle leur est à peu près contemporaine, d'ailleurs). Elle est de celles que les *Six Prières* paraissent avoir absorbées et contenir tout entières, exauçant en abîme, et au-delà, leur vœu paradoxal de silence. L'invention de 1930, qui valut à l'étudiante son diplôme, trouve ici son accomplissement grandiose, métaphysiquement ironique comme il convient: ce n'est plus un tissu qui avalerait les sons, mais de grandes tapisseries qui conservent entre leurs fils les musiques en suspens, présentes-absentes.

En ce sens toute œuvre est *pasture*: un lieu où gît le passé, et reposent les morts. Paix mes brebis, paissent mes agneaux. Le texte et le textile sont les bergers de l'Être, comme dit l'autre — plus *autre* que jamais, en ces parages, soit: mais Celan ni Steiner, pour ne nommer qu'eux, n'ont laissé de faire appel à lui. Et quant à l'Être: plutôt ce qu'il ose en rester. Mais quand même.