



# JOSEF ALBERS

AU CHÂTEAU DE PLIEUX

## Night Sound

Pour un jeune homme de vingt ou vingt-cinq ans, et qui s'intéressait à l'art contemporain, à New York, vers le tournant des années soixante et soixante-dix, il semblait qu'il n'y eût rien au monde de plus ardemment désirable — en matière d'art, en tout cas — qu'un *Hommage au Carré* d'Albers.

Je me souviens que je rêvais aussi, à cette époque, de l'un ou l'autre des *Unfurleds* de Morris Louis. Et bien sûr à des Rothko, des Rauschenberg, un De Kooning, un Twombly — beaucoup d'Américains comme on voit : les Etats-Unis étaient le centre du monde, croyait-on, ou du moins le centre de l'art. C'est là que tout arrivait, c'est là que demain s'inventait. Quant à ces rêveries désirantes elles relevaient exclusivement, il va sans dire, du pur fantasme — autant se demander où l'on accrocherait son Rembrandt, son Turner ou son Cézanne, si le Sort dans sa fantaisie...

On n'a plus tout à fait idée, peut-être, de ce qu'était la gloire d'Albers, en ces années-là — ou plus exactement (car sa gloire est intacte, elle) sa *notoriété*, et même sa *popularité*. Une caricature, parue dans le *New Yorker* en 1973, est reproduite dans le catalogue de la grande exposition Albers du Guggenheim Museum, en 1988. On y voit un couple quitter une soirée manhattanienne. L'homme a l'air un peu désabusé. Il dit à sa femme : « Cantates de Bach, *Barcelona chairs*, lithographies d'Albers, quiche : pourquoi les gens qu'on rencontre ressemblent-ils tellement à ceux qu'on connaît déjà ? »

Que ce soient sous forme de lithographies ou de peintures originales, selon les moyens des uns ou des autres, les *Hommages au Carré*, dans le " public cultivé ", fonctionnaient alors, il faut bien le reconnaître, comme des *clichés*, ou des tics de langage : signes de ralliement, lettres de créance, mots de passe. Ils corroboraient le statut d'intellectuels dans le vent ou d'amateurs éclairés, ils marquaient l'adhésion à la modernité *hard edge*, la répudiation de tout sentimentalisme provincial et la haine un peu snob du kitsch — qui bien entendu pouvait très bien devenir à son tour un peu kitsch, par un mouvement familier ; de même que le kitsch, on ne le sait que trop, pouvait très bien devenir un peu snob.

Rappeler cet état de fait, purement sociologique, c'est ne rien dire des *Hommages au Carré*, bien entendu. Eux se contentaient d'être là, dans leur tranquille évidence, leur excès d'évidence, leur emphatique défaut de vouloir dire. Ils ne disaient rien, ils n'exprimaient rien, ils ne racontaient aucune histoire. En ce sens ils *étaient* à peine, ou pour mieux dire ils n'étaient rien, ils *étaient* rien, ils *étaient* tout court. Moyennant quoi, et grâce à ce génie pour échapper à toute attribut, cette intransivité radicale, c'est superlativement, qu'ils *étaient*.

Dans les plus beaux musées d'Art moderne d'Amérique et d'Europe du Nord, traités comme des icônes sacrées, ils rayonnaient en silence. Forts de tous les refus qui se concentraient en eux — refus de l'anecdote, refus de l'histoire, refus de la représentation, refus même du cri —, ils étaient affirmation pure, profération du silence, jaculation colorée.

Le point, le cercle, la croix, le carré : tout art qui se manifeste hautement dans un dépouillement aussi tranché, dans une pareille simplicité, fût-elle trompeuse (elle l'est nécessairement), tout art de cette sorte n'a de sens, bien entendu, que dans l'histoire en lui du sens, sa propre histoire, la carte des chemins qui menèrent jusqu'à lui, la liste de tous ceux qu'il n'a pas voulu suivre — de sens *à nos yeux*, s'entend : car nous ne savons rien du regard de Dieu, ni de Son aveuglement éventuel ; et nous en sommes réduits, sur Son intellection, à des supputations enfantines.

Plieux n'est pas le lieu du Graal, et pas non plus le Metropolitan. Nous ne pouvons pas tout révéler, ni procéder à des rétrospections exhaustives (rappelons qu'Albers fut le premier artiste vivant, justement, à faire l'objet d'une grande rétrospective au Metropolitan Museum, en 1971). Une grande partie de l'oeuvre ne peut pas être déplacée, soit parce qu'elle est trop fragile (les compositions de verre des années vingt), soit parce qu'elle est trop lourde, au contraire, et qu'elle remplit quelques part, *in situ*, un rôle décoratif et fonctionnel (les grands panneaux muraux, les portails, les murs d'autel, etc.). Une autre partie de l'oeuvre est détruite, connue seulement par des photographies (tous les vitraux de la période allemande). Cependant l'enthousiaste générosité de la Fondation Albers, que nous ne remercierons jamais assez, à permis que soient réunis ici, en Lomagne, suffisamment de témoignages

d'un demi-siècle et plus d'activité artistique, dépensée sur deux continents, au coeur de deux civilisations, au cours de trois ou quatre périodes bien distinctes d'une histoire agitée (et proprement épouvantable, en son milieu), pour que soit perceptible, nous l'espérons, l'itinéraire général d'une pensée, qui n'est pas séparable d'une main.

Voici de sages autoportraits de jeunesse, qui disent le bon élève appliqué. Voici des canards et des oies, pour rendre hommage à ceux d'ici. Voici un paysage de montagne, qui précise le climat artistique de départ, l'expressionnisme triomphant, bientôt quitté. Voici une coupe si pure qu'à Monsalvat les chevaliers pourraient se presser autour d'elle pour y voir remonter, une fois par an, le Sang qui leur redonnera le courage, et la force d'aller par le monde porter la bonne parole et redresser les torts. Si éloigné qu'il ait été de toute l'antiquaille haut-allemande et de ses dangereux mythes casqués, il y a malgré tout un aspect de *confrérie* dans le Bauhaus, association de preux mais aussi de *compagnons*, au sens artisanal du terme, avec ses novices et ses maîtres, comme dans *Les Maîtres Chanteurs*. Albers en gravira consciencieusement tous les échelons. Il est associé au groupe plus longtemps que n'importe quel autre de ses membres, plus longtemps que Gropius, plus longtemps que Mies van der Rohe, beaucoup plus longtemps que Kandinsky ou Klee. Ses photographies, entre autres mérites plus formels, témoignent de l'amitié qui règne entre les paladins, même en dehors de la forteresse assiégée. Elle se manifeste en Allemagne, elle se manifeste dans le Midi de la France, elle se manifeste en Italie, dans la lumière des lacs, où dévalent émerveillés ces nouveaux Siegfried, selon la meilleure tradition germanique.

Albers n'est pas un grand intellectuel de formation. Ce n'est pas non plus un grand mystique, qu'on sache. Dans une large mesure, et bien qu'il ait reçu une éducation artistique officielle, assez élémentaire, c'est un autodidacte, qui se révèle assez lentement, mais alors avec une détermination exemplaire. Il est né dans un milieu très modeste, au coeur d'une ingrate contrée industrielle de l'Allemagne wilhelminienne. Sa famille était catholique. Il épousa une jeune femme juive. Ce n'est pas à cause d'elle qu'il s'est exilé, en 1933 : son appartenance au mouvement d'avant-garde, et spécialement au Bauhaus, eût suffi à lui rendre la vie impossible, au sein du Troisième Reich. Avec elle, cepen-

dant, il ne pouvait pas ne pas partir. Et même si Anni Albers, rejeton d'une grande famille bourgeoise fortunée, très intégrée, peu religieuse, n'avait pas de liens très étroits, apparemment, avec la grande tradition hébraïque, il est peu concevable que le couple, vivant ensemble, en réfugiés, le drame le plus atroce du XX<sup>e</sup> siècle, n'ait pas ressenti en esprit une étroite relation d'identité avec le peuple sacrifié.

J'ai parlé ailleurs du rôle essentiel que joue, selon moi (et je ne suis pas le seul à en juger de la sorte, ni le premier), la tradition juive d'interdiction de la représentation du vivant dans la grand mouvement d'abstraction au XX<sup>e</sup> siècle <sup>(1)</sup>. J'ai cité Rothko, bien entendu, Barnett Newman, Robert Ryman, Frederic Mathys Thursz. Il serait tout à fait abusif de rattacher Albers à ce courant. Il serait tout à fait dommageable de ne pas l'en rapprocher un moment.

Albers était un homme très religieux. Il a beaucoup travaillé pour les églises, auxquelles il a donné vitraux et murs d'autel. Dans la dernière partie de sa vie, il était revenu au catholicisme de son enfance, ce catholicisme rhénan dont on ne saurait oublier qu'il a produit maître Eckart, Tauler, Suso et Ruysbrock l'Admirable. Et certes Albers aurait plus légitimement sa place, au musée d'art moderne chrétien du Vatican, que toutes les horreurs qui ont accumulées les papes récents.

Il n'est pas question de soutenir, évidemment, que le Carré c'est Dieu, non plus que Godot. Le Carré, en revanche, le Carré de Josef Albers, c'est *La Pesanteur et la Grâce*, pour parler comme Simone Weill. On dirait aussi bien la pesanteur et l'*apesanteur*, le poids de la terre et l'envol, l'appartenance au monde et l'essor spirituel. Décentré vers le bas, il est soumis aux lois de la gravitation, et reconnaît la contingence. Multiplié, il fait l'objet d'une progression géométrique dans toutes les directions, mais fortement ascendante. En sens inverse, il se présente comme un *abyme*, dans l'acception que revêt ce terme en héraldique, et dans la théorie du texte.

---

(1) *Discours de Flaran*, éditions P.O.L, 1997.

Ce sont là, dira-t-on, bien des sens pour un simple carré, et même pour *plusieurs* carrés, fussent-ils irrégulièrement emboîtés. Et bien sûr on aura raison. Le carré est aussi l'absence de sens, et c'est en cela qu'il est Godot, et c'est cela qu'il est Dieu — ou *l'absence* de Dieu, si l'on veut bien considérer que la forme la plus répandue de la présence de Dieu, Sa substance même, pour ainsi dire, c'est l'absence.

Le carré décourage le sens, et le discours. Tel le Tétragramme de l'Exode, il est Ce-qui-ne-saurait-être-nommé — sinon *Carré*, ou *Tétragramme*, c'est-à-dire du seul nom, des quatre lettres, quatre côtés, de son absence de nom, de son absence de forme. Il est Ce-dont-il-n'y-a-rien-à-dire, au moins dans nos langues de Babel ; ce dont on ne saurait dire, plutôt, que des bêtises (je n'y manque pas). Le carré albersien est silence, dépouillement du vieil homme, ascèse, renonciation à la parole, refus de toute explication.

Ce silence est bien sûr éminemment coloré. La couleur est son langage, même. Mais la couleur, malgré son rayonnement formidable, n'a pas d'être propre : c'est ce que nous enseigne cette peinture. Pour paraphraser Pessoa, *elle est ce rien qui est tout*. Elle n'existe, elle n'est elle-même, qu'en relation avec les autres couleurs, qui l'entourent ; de même que la forme n'est forme, en notre regard, que du défaut des autres formes, de la place qu'elles lui laissent, d'une impression venue d'ailleurs, on dirait aussi bien une illusion. La définition est en creux, la chose a pour essence (et pour incandescence, en l'occurrence) ce qu'elle n'est pas. A la théologie négative répond ici une ontologie contradictoire, une taxinomie par voisinage, une création par les confins, les durs confins (*hard edge*). Tout l'oeuvre américaine d'Albers est marquée par l'étude obsessionnelle de ces interactions — qui font que rien n'a d'existence, ou d'effet, que du commencement de son absence.

*Night sound*, tel est le sous-titre de l'un des plus beaux des *Hommages*, l'un des plus radicaux à la fois et l'un des plus profonds, l'un des plus lyriques aussi, à force de lyrisme refusé, de toute part comprimé, mis sous pression et prêt à éclater : bruit dans la nuit, rumeur nocturne, bruit de la nuit, la nuit comme bruit. Le premier terme est en contradiction légère avec le second, l'étouffe un peu, l'efface pour mieux l'exalter. On songe à ces pièces de piano du vieux

Federico Mompou regroupées sous le titre plus contradictoire encore et presque aporétique de *Musica callada*, musique silencieuse. Toute peinture est une parole tue (et peut-être *tuée*). Celle d'Albers est quintessentielle, en ce sens. Elle est un doigt sur la bouche.

Ce qui ne l'empêche nullement d'être un témoignage : *Je sais. J'ai vu. Nul n'en convienne !* (Saint-John Perse, *Exil*)

Le dessin du *New Yorker* qu'on évoquait plus haut retenait des *Hommages au Carré*, très légitimement, leur caractère de pur signe social — signe d'appartenance, en l'occurrence, chez ceux qui l'affichaient, à tel milieu culturel estimé désirable, et désiré ; et cela en toute indépendance, dans bien des cas, du caractère pictural propre de ces oeuvres. Mais ce sens trivial, purement sociologique, de l'expression *signe pur*, pourrait bien en cacher un autre, autrement plus hautain.

Qu'on nous permette de faire référence ici à un autre *cartoon*, celui-ci reproduit par Barthes, en 1975, dans son petit *Roland Barthes par Roland Barthes*, aux "Ecrivains de toujours", la défunte collection du Seuil. Américain comme le premier, et grosso modo son contemporain, ce dessin-là était initialement paru dans le *International Herald Tribune* des 12 et 13 octobre 1974. Barthes le gratifie d'une légende cocasse : *Histoire de la sémiologie*. On y distingue un petit bonhomme d'allure nettement paléolithique, dûment vêtu de peau de bête, et qui va son chemin en équilibre sur une unique roue de pierre. Le long de sa route il dépasse un premier panneau de signalisation, qui l'avertit : *Sign ahead* (attention: il va y avoir un signe). Le petit bonhomme continue sa course et tombe effectivement sur un deuxième panneau, celui qui était annoncé, et qui proclame sobrement : *Sign*. Un signe est un signe est un signe. Le Carré pourrait dire, comme le cercle ou la croix, et comme le Crucifié : « Je suis Celui qui Est »

*Présence réelle*, comme dit Steiner. Le jeune homme qui s'exstasiait sur un *Hommage au Carré* jaune, isolé tel une image sacrée sur une cimaise du musée d'Art moderne, à New York, n'imaginait pas que vingt-cinq ans plus tard il aurait l'occasion d'en rassembler quinze ou vingt entre ses propres murs, au profond de la Gascogne champêtre. *Very much* en passant, bien sûr. Mais y a-t-il d'autre possession ?

Renaud Camus