

ÉCRITURES DE LA LUMIÈRE

*Tout mon travail n'a été que
de paraphraser la lumière.*

László Moholy-Nagy,
« Un artiste en résumé »

Figure emblématique du modernisme de l'entre-deux-guerres, László Moholy-Nagy n'est ni peintre, ni photographe, ni designer : tout à la fois théoricien et praticien, il s'est voulu un artiste total, occupant une position de carrefour entre des pratiques aussi diversifiées que la peinture, la photographie, le cinéma, la scénographie, le design, etc. Pariant, comme le rêvait l'utopie de l'époque, sur l'articulation des arts et défendant une œuvre synthétique qui soit aussi et simultanément une position d'existence, il s'est obstinément attaché aux « passages de l'image », sans jamais pour autant procéder à ce métissage des pratiques, à cette hybridation des genres qui caractérisera le post-modernisme.

Dans cette entreprise concertée d'un décloisonnement des œuvres et d'un dépassement du clivage art/non art, il serait donc illusoire et erroné de prétendre comprendre un *medium* sans un autre : de situer le photographe Moholy-Nagy sans aussi prendre en charge le peintre, le cinéaste, le designer.

C'est donc à penser l'œuvre photographique de Moholy-Nagy dans ses points de rencontre et de tension avec l'ensemble de l'œuvre que l'on s'est ici essayé.

Utopie du collectif.

« Rien que de l'optique, de la mécanique et la mise hors service de l'ancienne peinture statique » : le peintre Lyonel Feininger accueille en ces termes peu amènes la venue du Hongrois László Moholy-Nagy au Bauhaus de Weimar, en mars 1923.

C'est qu'en effet l'arrivée de Moholy-Nagy, sur la demande de Walter Gropius, sa nomination à la direction du cours préliminaire puis à l'atelier des métaux où il enseigna comme « maître de la forme », est hautement significative : elle correspond à la première crise interne du Bauhaus, et participe manifestement d'un changement de « ligne » culturelle et politique de la part de Gropius. S'il s'agissait bien de remplacer Johannes Itten à la tête du *Vorkurs*, les opinions étaient pour le moins partagées au sein même de l'institution¹. Parce qu'il avait été un des plus proches collaborateurs, avec Sandor Bortnyik, Bela Uits, Peter Matyas, de Lajos Kassák et du groupe hongrois « Ma », parce que dès 1919, à Berlin, il avait noué d'étroits contacts avec El Lissitzky et Kurt Schwitters, Moholy-Nagy apparaissait à beaucoup comme l'emblème d'un constructivisme « dur ». De fait, très vite, l'opposition semble s'être cristallisée autour d'Itten et de Moholy-Nagy : opposition dans le parti pris plastique, dans le rapport à l'individuel et au collectif, dans le lien avec le monde machinique et industriel, dans la méthode pédagogique enfin.

En cela conformes à l'esprit des premières années du Bauhaus, de 1919 à 1922, l'enseignement et l'œuvre d'Itten sont fortement marqués du sceau de l'expressionnisme, de *Der Sturm*, Moholy-Nagy, en revanche, soutenu par la viru-

1. Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980.

lente critique à laquelle Theo Van Doesburg a soumis l'idéalisme expressionniste, le dadaïsme allemand et le suprématisme de Kasimir Malevitch, entend mettre concrètement en place les conditions de possibilité d'un art nouveau qui ne devrait plus rien au vieil expressionnisme subjectiviste.

Mais le choix — d'abord proclamé, nuancé ensuite — du constructivisme contre l'expressionnisme entraîne un réexamen du rapport de l'individu singulier à la collectivité. Dans le premier texte que Moholy-Nagy publie au Bauhaus, « Die Neue Typographie »², la rupture avec l'individualisme prôné par Itten est clairement marquée. À la « prise de position spirituelle exacte-individuelle face au monde », celle d'Itten, Moholy-Nagy oppose une « nouvelle attitude spirituelle face au monde », qualifiée d'« exacte-collective ». Deux faits se conjuguent dans cette revendication communautaire. D'une part, la conviction soviétique que l'art individuel bourgeois est mort et que dans l'avenir l'art sera un art par et pour le prolétariat. D'autre part, l'héritage du groupe « Ma » et des positions idéologiques affichées par Kassák qui définit un « individu collectif », promesse d'un Homme Nouveau, et s'assortit d'une réflexion sur l'éducation morale et culturelle du prolétariat, d'un appel à une véritable éthique collective qui soit « éveil des forces de l'âme », et se fonde sur une triple révolution, — politique, sociale et culturelle. Kassák était antimilitariste et internationaliste; Moholy-Nagy restera convaincu jusqu'au bout, jusqu'au New Bauhaus de Chicago, que seul un nouvel humanisme, ancré dans l'idéal communautaire, pourra sauver l'homme. De Budapest à Chicago, en passant par Berlin, Weimar et Londres, Moholy-Nagy défendra vigoureusement un art pour tous, un art au service du corps social, un art qui soit aussi et enfin un mode de vie,

2. Pour plus d'informations, voir Claudine Humblet, *op. cit.*, chap. VII : « Moholy-Nagy », p. 212 et ss.

d'existence. Parce que Moholy-Nagy croit dans les vertus du collectif, sur le modèle russe, il s'enthousiasme à Berlin — plaque tournante du constructivisme international — pour l'esthétique de la grande ville, pour la nouvelle architecture — béton, acier et verre —, et croit déceler dans le déploiement industriel et technologique des années vingt les prémises d'une civilisation de la machine. En témoigne, comme l'indique Claudine Humblet³, un texte d'Ernö Kállai qui, en 1921, évalue l'œuvre plastique de Moholy-Nagy à l'aune de l'idéal constructiviste : Moholy-Nagy annoncerait « le monde de l'homme d'aujourd'hui qui a triomphé de la machine ». « La monumentalité », « l'ordre », la « joie extatique » à l'égard de la mégalopole et de la technique moderne seraient les déterminations essentielles d'une œuvre appelée à célébrer, non sans lyrisme, les Temps Nouveaux.

À l'inverse, on sait qu'Itten manifestait une grande réticence à l'égard de l'industrie, et que l'un des problèmes qui se posa au Bauhaus sous son enseignement fut le rapport du *Vorkurs* à la production des ateliers, — taille du bois et du métal. La tension entre Itten et Gropius se durcit précisément lorsque, sur la décision de ce dernier, le Bauhaus choisit de s'orienter vers la production de masse, c'est-à-dire d'accepter pleinement la règle du jeu industriel. Entre Itten, hostile à la production machinique, et Moholy-Nagy, adepte de ce qu'Herbert Molderings a justement qualifié d'« utopisme technologique », il ne pouvait y avoir qu'incompatibilité.

Incompatibilité — ou, à tout le moins, différence sensible — qui se manifeste enfin entre deux pédagogies distinctes : l'une, celle d'Itten⁴, essentiellement fondée sur la psychologie des formes et l'analyse structurale des œuvres des grands

3. Article d'Ernö Kállai commenté par C. Humblet, *op. cit.*, p. 218.

4. Sur la pédagogie de Johannes Itten, se reporter entre autres à Claudine Humblet, *op. cit.* ; *Bauhaus 1919-1969, catalogue*

maîtres anciens, l'autre, celle de Moholy-Nagy, ouverte à des domaines extra-picturaux, tels que la photographie ou le cinéma, et s'essayant à une approche scientifique de la « construction » des œuvres. Avant instauré le « Cours préliminaire sur la forme », Itten définit doublement l'œuvre d'art comme « quelque chose de purement matériel, accessible à l'intelligence » et comme « quelque chose de purement spirituel, accessible seulement à la sensibilité ». L'art, qui doit être l'art de « l'expression », élabore des « visions intérieures », qu'animent formes et couleurs. De ces formes fondamentales de la nature — cercle, carré, triangle —, l'élève d'Itten est amené à analyser les variations et combinaisons avant de s'adonner lui-même à « l'art de la composition » : étude des sept contrastes et des lignes élémentaires, à partir de modèles empruntés à l'histoire de l'art, Fouquet, Piero della Francesca, Cézanne, etc. À cette analyse des caractères formels de la peinture, s'ajoutent enfin celles des matières, puis de la couleur.

De l'enseignement de Moholy-Nagy, tenu au Bauhaus entre 1923 et 1928, *Von Material zu Architektur* donne le compte rendu : à l'enseignement encore traditionnel d'Itten se substitue l'exigence d'une communauté de travail ouverte sur le monde de la ville, de la machine, de la technique. Une grande attention portée au toucher et aux valeurs tactiles de l'œuvre, une analyse et une pratique de la peinture finalisées par le mouvement et la lumière, une étude de la sculpture conçue comme étape préliminaire à la plastique cinématique, caractérisent pour l'essentiel la pédagogie dispensée par Moholy-Nagy au Bauhaus. Comme l'a souligné Krisztina Passuth⁵, c'est l'atelier de métal, dont Moholy-Nagy avait

catalogue d'exposition, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2 avril-22 juin 1969 ; Magdalena Drosde, *Bauhaus 1919-1933*, Köln, Benedikt Taschen, 1990.

la charge, qui fut l'un des plus vivants et des plus efficaces au Bauhaus. C'est là, notamment, que Moholy-Nagy s'essaya à des luminaires destinés à l'usage quotidien, à vocation industrielle, préfiguration de ce que sera la grande « plastique cinétique » de Moholy-Nagy, le *Modulateur espace-lumière*, élaboré de 1922 à 1930.

Idéal communautaire, passion de la pédagogie, confiance sans cesse réaffirmée dans les possibilités d'une nouvelle culture industrielle, messianisme de l'Homme Nouveau : dès les années vingt, tout est en place. De Weimar à Chicago, les convictions de Moholy-Nagy ne varieront guère, — ou si peu. Et l'on ne peut qu'être frappé par la constance théorique, idéologique, des écrits et des projets.

Peinture, photographie, film.

Reste à comprendre ce qui a, peut-être, alimenté un tel optimisme de la pensée et de la volonté : le postulat, commun à Itten et à Moholy-Nagy, et dont un Joseph Beuys sera l'ultime héritier, selon lequel la « créativité » est l'essence même de l'humain, selon lequel il n'est point d'homme — quelles que soient son histoire, sa classe sociale, sa culture — qui n'ait en lui, telle une promesse, la possibilité de faire œuvre. Sur ce point Itten et Moholy-Nagy se rejoignent, tous deux porteurs d'une indéfectible confiance en l'homme.

Itten : « Construire l'homme dans sa totalité comme être créateur »⁶. Moholy-Nagy : « On ne répétera jamais assez que toute personne normalement constituée possède en elle la capacité biologique d'élaborer ce langage. Chacun est par nature créatif. Chacun a par nature reçu le don de recevoir

5. Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Paris, Flammarion, 1984.

6. Claudine Humblet, *op. cit.*, chap. V : « Johannes Itten », p. 146.

et d'assimiler les expériences sensorielles, chacun peut penser et ressentir»⁷.

C'est dans un tel contexte qu'en 1925 Moholy-Nagy publie son grand œuvre théorique : *Peinture, photographie, film*. Préparé au cours de l'été 1924, l'ouvrage est le huitième volume de la série des « Bauhausbücher »⁸ mise en place par Gropius et Moholy-Nagy. Moholy-Nagy y signe le texte et les photographies. Réfléchissant sur les trois pratiques artistiques de la modernité, il semble s'inscrire dans le lignage des esthétiques allemandes — celles de Kant, Lessing, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche — qui se sont appliquées à délimiter les champs respectifs des pratiques et à hiérarchiser les arts.

Mais ce lignage, il le détourne, et doublement : d'une part, parce qu'il n'est guère question de hiérarchiser ; d'autre part, parce que la trilogie proposée par Moholy-Nagy n'est ni historique, ni dialectique. Il ne s'agit pas de penser un

7. Moholy-Nagy. *La Vision dynamique*.

8. Les « Bauhausbücher » paraissent aux éditions Albert Langen, Munich, de 1925 à 1930. Outre *Malerei...*, Moholy-Nagy y publie en 1929 *Von Material zu Architektur* (Du matériel à l'architecture). Le premier volume de la série est un ouvrage de Walter Gropius, *Internationale Architektur* (Architecture internationale), qui se propose de « vulgariser » l'architecture moderne en Europe. Gropius publiera également dans cette collection, outre une description des nouveaux bâtiments de Dessau, *Bauhausbauten Dessau*, un volume qui commente et discute les récents travaux du Bauhaus, *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten* (Nouveaux Travaux des ateliers du Bauhaus). Il faut également citer dans cette collection : de Theo Van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (Principes de l'art moderne) ; de Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (Esquisses pédagogiques) ; de Wassily Kandinsky, *Von Punkt und Linie zu Fläche* (Point, ligne, surface) ; de Kasimir Malevitch, *Die gegenständlose Welt* (La Réalité non figurative) ; de Piet Mondrian, *Neue Gestaltung* (Forme nouvelle), *Neoplasticismus* (Neoplasticisme) et *Nieuwbeelding* (Nouvelle Architecture) ; d'Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus* (Le Théâtre au Bauhaus), etc.

processus linéaire qui, du *medium* le plus ancien — la peinture — s'acheminerait vers le plus moderne — le cinéma, mais il ne s'agit pas davantage de penser, sur le modèle de *l'Aufhebung* hégélien, un dépassement dialectique des *media*.

De façon plus complexe et plus nuancée, l'analyse critique de Moholy-Nagy porte sur les jeux de circulation et d'échanges entre pratiques artistiques. Le livre, du même coup, n'est pas indenne de ces hésitations et de ces équivoques (notamment quant au statut de la peinture) qui traversent l'ensemble du corpus théorique. Mais surtout, ce qui confère à *Peinture, photographie, film* sa cohérence, sa force et sa puissance d'innovation — alors même que beaucoup, en Allemagne, en URSS, à l'Est, analysent les nouveaux *media* — c'est que s'y élabore une esthétique de la lumière. La lumière, chez Moholy-Nagy, est le fil d'Ariane d'une œuvre qui s'est appliquée à la peinture, à la photographie et au cinéma, mais aussi à la scénographie et au design. Ainsi, tout art ne prend sens que dans la stricte mesure où il déploie, sur la modalité qui lui appartient en propre, la lumière. La lumière comme matrice de l'art, l'art comme art de la lumière.

Art de la lumière.

La lumière fonde dès 1922 l'œuvre plastique et théorique de Moholy-Nagy. Les œuvres exposées à la galerie *Der Sturm* jouent déjà sur la superposition de formes en transparence, tandis que, la même année, le manifeste « Dynamisch-konstruktives Kraftsystem »⁹, cosigné avec le Hongrois Alfred Kemeny, assigne un double but à la création plastique, la maîtrise des tensions de l'espace et l'appropriation de la lumière.

9. László Moholy-Nagy et Alfred Kemeny, « Dynamisch-konstruktives Kraftsystem », *Der Sturm*, décembre 1922.

Tout aussi significatives, la passion de Moholy-Nagy pour l'architecture de verre et l'interprétation de l'œuvre de Kasimir Malevitch. À l'époque, en effet, où Moholy-Nagy réfléchit sur les potentialités de la lumière, Paul Scheerbart et Adolf Behne projettent de faire de l'architecture de verre l'architecture du futur. Comme le proclame Adolf Behne : « L'architecture de verre propage la révolution spirituelle européenne, elle transforme l'animal vaniteux, prisonnier des habitudes, en un homme éveillé et conscient.¹⁰ » C'est dire que le verre favorise l'éveil, le regard lucide, c'est dire aussi qu'il promet une civilisation nouvelle, débarrassée des archaïsmes et des pesanteurs. Mies van der Rohe, Vladimir Tatline conceivent le projet d'une tour de verre, et Moholy-Nagy lui-même entre en relation avec la société « Chaîne de verre ».

Si l'architecture n'est cependant pas pour Moholy-Nagy l'art majeur auquel consacrer textes et projets, le verre — ou plus exactement les effets de transparence et de luminosité qu'il autorise — demeure bien fondateur et originaire. C'est en ce sens qu'il choisit d'interpréter l'œuvre picturale de Malevitch, et plus particulièrement le célèbre *Carre blanc sur fond blanc*, qu'il compare à un écran de projection susceptible de capter et de réfléchir les jeux de lumière.

Mais du même coup, c'est la peinture tout entière qui se voit réinterprétée, réévaluée, à l'aune de ce nouveau critère qu'est la lumière. « Un artiste en résumé » (1944)¹¹, texte pour une large part autobiographique, parle d'une « rencontre avec l'idée de transparence », et commente l'évolution picturale de Moholy-Nagy, d'une « peinture des transparences » à une peinture délivrée de toute contrainte repré-

10. Adolf Behne, « Art et révolution », *Ma*, n° 4, 1921.

11. Les références des articles de László Moholy-Nagy sont indiquées en fin de notes.

sentative et susceptible, selon une formule récurrente dans le corpus, de peindre non plus avec le « pigment », mais avec la « lumière ». C'est ce que confirmera ultérieurement *La Vision dynamique*, en affirmant : « Ainsi est-il possible de peindre avec la lumière aussi efficacement qu'avec huile et pigment ».

Mais si Moholy-Nagy envisage de remplacer la « peinture statique » — le tableau de chevalet — par des jeux lumineux et des projections de diapositives, c'est enfin et surtout à la photographie et au cinéma qu'il confie la tâche d'accomplir ce qu'ont déjà annoncé l'architecture de verre et la peinture de Malevitch. La photographie, parce qu'elle est « manipulation de la lumière », le cinéma, parce que son essence réside dans les « rapports de mouvements de projections lumineuses. »

Le socle biologique.

L'esthétique de Moholy-Nagy se donne donc un principe régulateur : la lumière. Mais cette esthétique ne serait rien sans cela même qui la sous-tend et la fonde : le socle biologique. Le point de départ de la majorité des textes de Moholy-Nagy est en effet une réflexion sur le sujet comme corps biologique, ou, comme y invitait à penser Spinoza, une méditation sur « ce que peut le corps ».

On mesure la portée polémique d'une définition du sujet qui, excluant *a priori* tout appel à l'âme ou à la pure conscience, écarte l'idéalisme métaphysique pour enraciner l'homme dans le donné brut de son corps, — organes, sens, perception. Certes, la définition que propose Moholy-Nagy du biologique n'est jamais aussi claire qu'on pourrait le soutenir. Dans un texte daté de 1938, « L'éducation et le Bauhaus », paru dans la revue anglaise *Focus*, Moholy-Nagy dit du mot biologique qu'il « concerne en général les lois de la vie qui garantissent un développement organique », et a

donc fonction régulatrice pour le corps. Dans un texte antérieur, « Nouvelles expériences cinématographiques » (1933), le biologique est pensé comme l'intrication de la sensation et de la connaissance. Ailleurs enfin, le biologique intervient pour permettre une définition plurivoque du sujet — somme du psychophysique, de l'intellect et de l'affect.

C'est sans doute dans *Peinture, photographie, film* que s'élabore de la façon la plus convaincante la réflexion autour du biologique. L'un des chapitres les plus essentiels, « Production, reproduction », constitue l'homme comme « synthèse de toutes ses fonctions » et met en place les principes d'une possible hiérarchisation. Étant donnée une époque, sera « parfait » l'homme dont les « appareils de fonction » qui le constituent (selon le lexique de Moholy-Nagy, « cellules », « organes plus complexes » et sens) seront « employés jusqu'aux limites de leurs capacités biologiques ». C'est supposer deux choses essentielles : d'une part, que l'homme est un animal perfectible, d'autre part, que l'Histoire peut se penser comme progrès cumulatif. Moholy-Nagy ajoute en effet aussitôt que l'un des traits caractéristiques de l'espèce humaine est que « ces appareils fonctionnels, après chaque perception, tendent vers de nouvelles impressions ». En d'autres termes, il y a production constante de nouvelles impressions, de nouvelles perceptions, de nouvelles relations. Élargissement perpétuel des facultés sensorielles, perceptives et, du même coup, créatives.

L'optimisme de Moholy-Nagy doit beaucoup aux théories du biologiste Raoul Francé¹², auteur, en 1920, de *Die Pflanze als Erfinder* (La Plante comme inventeur). Francé soutient l'hypothèse d'une finalité fonctionnelle du processus de croissance des formes dans la nature. Faisant lui aussi appel

12. Voir à ce sujet le rappel effectué par Claudine Humblot, *op. cit.*, chap. VII : « Moholy-Nagy », p. 224.

à la loi de la fonctionnalité optimale, Moholy-Nagy noue ainsi une loi biologique et une vision progressiste de l'Histoire. La voie semble ouverte à l'avènement d'un Homme Total.

Les choses, cependant, ne sont pas si simples, et il serait réducteur de ne voir en Moholy-Nagy que le naïf prophète des Temps Nouveaux, ou l'enthousiaste tenant d'un messianisme biologique, artistique et culturel.

Un constat lucide.

En effet, dès *Peinture, photographie, film*, mais plus encore dans les textes postérieurs publiés aux États-Unis, dans le cadre du travail effectué à Chicago, l'optimisme se nuance d'un constat lucide : l'homme, en son état actuel, est amputé de ses virtualités, séparé de lui-même, appauvri. Les raisons en sont multiples, et l'on voit Moholy-Nagy s'interroger sur les causes psychologiques, économiques et sociales d'un tel appauvrissement. S'appuyant sur la critique marxiste comme sur l'analyse freudienne, il diagnostique un double divorce, celui de l'homme d'avec lui-même et de l'homme d'avec le corps social et l'économie capitaliste.

S'il faut croire en une Histoire progressiste, il ne faut pas pour autant mésestimer les « effets de résistance », pour reprendre une notion élaborée par Freud, qui sont inhérents à l'homme lui-même. Comme le souligne *La Vision dynamique*, on ne saurait passer outre la profonde résistance de l'homme au nouveau, la force des préjugés, l'« opposition farouche au niveau affectif », — autant d'obstacles au déploiement de l'art et aux réformes sociales. Mais la peur de l'homme face au nouveau ne peut à elle seule expliquer le dramatique dénuement affectif, psychologique et sensoriel de l'humanité. D'autres facteurs, tout aussi puissants, entrent en ligne de compte : les facteurs sociaux et économiques.

Retraçant brièvement les étapes historiques qui ont succédé à la révolution industrielle, Moholy-Nagy met l'accent sur les « effets de décalage » : entre une économie qui se développe dorénavant à l'échelle mondiale et une psychologie de la vie qui en est restée à l'échelle locale; entre l'évolution rapide des données technologiques et les effets sociaux qui en résultent. Mal maîtrisée, mal intégrée, la révolution industrielle déploie ainsi ses effets néfastes dans le champ économique, politique, social et idéologique et Moholy-Nagy de stigmatiser l'accumulation des profits individuels, la puissance destructrice de la concurrence, une société dominée par l'idéal de la supériorité économique, l'hyper-spécialisation des fonctions et des tâches. À l'euphorie des années vingt, succède le sombre bilan de l'après-guerre : « Le chaos social et économique du monde ainsi que la détresse affective, spirituelle et intellectuelle de l'homme sont effroyables. »

Reformer l'humain.

Reste à comprendre, après un constat qui laisse peu de place à l'espoir, comment inverser la courbe de l'Histoire, comment réconcilier l'homme avec lui-même, mais aussi comment « arriver à une vie intégrée dans laquelle il fonctionnerait au maximum de ses capacités grâce à la synthèse de l'intellect et de l'affectif ».

La réponse de Moholy-Nagy s'effectue en trois temps : élaborer une charte des droits biologiques, défendre encore et toujours les vertus de la pédagogie, comprendre, enfin, ce qu'il en est de l'art.

C'est dans *La Vision dynamique* que Moholy-Nagy en appelle, pour compléter la déclaration des droits de l'homme issue de la Révolution française, à l'instauration d'une charte biologique des droits « affirmant le lien intime entre

les caractères profonds de l'homme, ses besoins intellectuels et affectifs, son bien-être mental et sa santé physique ». La charte biologique aurait ainsi pour effet de réconcilier ce qui a été séparé, dissocié.

Mais une telle charte resterait lettre morte si elle ne se donnait les moyens concrets de son programme : la pédagogie. Une pédagogie conçue — il faut insister sur ce point — moins comme enseignement que comme éducation morale de l'humain. À cet idéal pédagogique, Moholy-Nagy, de Weimar à Chicago, s'est toujours indéfectiblement montré fidèle.

Dans « Nouvelles expériences cinématographiques » (1933), la référence faite à Goethe permet de cerner les enjeux de la pédagogie. Le travail éducatif y est qualifié de « moral et sensitif ». Cette dimension morale et sensitive se voit développée dans « L'éducation et le Bauhaus » (1938), où Moholy-Nagy dresse le compte rendu détaillé des principes éducatifs du Bauhaus allemand et du New Bauhaus de Chicago. L'éducation y a pour tâche de coordonner les exigences du développement normal des « énergies humaines », et de jeter, dès l'école primaire, les bases d'une « vie équilibrée ». À l'archaïque concept d'« école », Moholy-Nagy substitue celui d'une « communauté de travail », qui rassemblerait en une seule entité collective les forces de chaque individu. L'éducation se voit finalisée par la « vie », et requiert l'apprentissage de l'existence réelle, c'est-à-dire la parfaite maîtrise des conditions de vie et de travail. « L'art dans l'industrie » (1947) reprend et amplifie ce programme. Il s'agit de développer les virtualités de chaque étudiant en instaurant une harmonie entre les capacités biologiques, les besoins de la société et l'état de l'industrie.

La récurrence des notions d'harmonie, d'équilibre et de maîtrise laisse ainsi entendre que la pédagogie donne les conditions de possibilité d'un épanouissement de l'homme

dont la finalité ultime n'est autre que la figure mythique de l'Homme Nouveau.

Du biologique à l'art.

Mais si l'éducation a bien pour mission de préparer la venue de cet Homme Nouveau, Total, elle n'en est que l'étape préliminaire, aussi nécessaire qu'insuffisante. L'actualisation de l'Homme Nouveau requiert l'art : un art auquel la pédagogie a frayé la voie, et qui s'enracine dans le biologique. C'est dire que, du biologique à l'art, la boucle est bouclée.

Le chapitre « Production, reproduction » dans *Peinture, photographie, film* est sans doute le plus éclairant à cet égard. Prenant de nouveau appui sur le socle biologique de l'homme, Moholy-Nagy définit très exactement l'art comme ce qui « tente de dégager de nouvelles relations entre les phénomènes fonctionnels optiques, acoustiques et autres, connus et inconnus, et de les réaliser au moyen de nos appareils fonctionnels en une progression enrichissante ». L'art est donc la mise en relation des « appareils fonctionnels » et des sensations et perceptions qui adviennent au sujet. Il est aussi l'intégration de l'inconnu au connu. D'où une possible évaluation des œuvres en fonction de leur capacité à intégrer l'inconnu : seront dites « reproductives » les œuvres qui se contentent de répéter des relations déjà connues, seront dites à l'inverse « productives » les œuvres qui produisent de nouvelles relations jusqu'alors inconnues.

Le clivage production/reproduction est décisif dans l'œuvre de Moholy-Nagy. Il traverse, on le verra, la peinture, la photographie, le cinéma. À chaque *medium*, Moholy-Nagy posera obstinément la même question : est-il productif ou reproductif ? Ou, plus exactement, qu'est-ce qui, à l'intérieur de chaque *medium*, est de l'ordre de la production ou de la reproduction ? La question s'avère principielle, et ouvre à

une évaluation des œuvres dont le critère — celui du nouveau — est celui-là même du modernisme.

Faire art, c'est donc, dans la dynamique d'un perpétuel dépassement, produire du nouveau, œuvrer pour le nouveau, assigner à la peinture, à la photographie et au cinéma, l'impératif moral et esthétique de l'inouï.

Tentation constructiviste.

Des trois *media* — peinture, photographie, film — auxquels Moholy-Nagy consacre la plupart de ses analyses, c'est la peinture qui, à n'en pas douter, reçoit le traitement théorique le plus équivoque, le plus ambigu. Nombreuses en effet sont les hésitations, les tensions, voire les contradictions, qui traversent le corpus.

Pour le dire brièvement, il y a chez Moholy-Nagy comme une tension non résolue entre ce qu'on appellera la position russe, qui proclame la mort du tableau de chevalet, et une position plus nuancée, qui dénonce la peinture figurative, narrative, anecdotique, pour mieux défendre les droits d'une peinture « pure », « absolue ». Quand Moholy-Nagy publie *Peinture, photographie, film*, il connaît les thèses d'Alexander Rodtchenko, ainsi que le *Manifeste réaliste* de Naum Gabo et Antoine Pevsner. Défendant le nouvel idéal de l'artiste ingénieur et renvoyant la peinture à l'archaïsme visuel d'une société sur le point de mourir, Rodtchenko renonce à peindre dès 1921, tandis que le *Manifeste réaliste* (1920) annonce la mort de la peinture, formule l'exigence d'un art lié à la production et entend substituer au volume statique et à la ligne le rythme cinétique et la profondeur spatiale.

Il y a bien chez Moholy-Nagy ce qu'on pourrait appeler une « tentation russe », de type constructiviste : en témoignent plusieurs textes théoriques, mais aussi, au plan plastique, les *Tableaux téléphonés*.

Ainsi dans « Problèmes du film moderne » (1928-1930), d'abord paru dans *Korunk* puis, en français, dans *Telehor*, Moholy-Nagy prend doublement appui sur le développement du cinéma et sur le suprématisme de Malevitch pour diagnostiquer le proche déclin de la peinture. Dans « Un artiste en résumé » (1944), arguant des possibilités de la photographie, du cinéma et des diverses techniques de projection, il avance l'hypothèse qu'un jour peut-être le tableau de chevet devra laisser la place à « l'expression visuelle entièrement mécanisée ». Cette expression visuelle mécanisée, on peut de fait en voir l'application chez Moholy-Nagy lui-même à travers l'expérience des *Tableaux téléphonés*, commentés à plusieurs reprises.

En 1922, Moholy-Nagy commande par téléphone cinq tableaux en porcelaine émaillée à une usine d'enseignes. Il a devant les yeux les échantillons de couleurs de l'usine et esquisse ses peintures sur du papier millimétré. À l'autre bout du fil, le fabricant, qui a devant lui une feuille identique, inscrit les formes dictées par Moholy-Nagy dans les cases correspondant à leur position. L'un des tableaux a été livré en trois tailles différentes, afin que Moholy-Nagy puisse étudier les différences de relations de couleurs résultant de l'agrandissement ou, au contraire, de la réduction.

L'enjeu d'une telle expérience semble clair : d'une part, rendre hommage à l'univers mécanique et technologique qui avait séduit Moholy-Nagy dès son arrivée à Berlin ; d'autre part, et en écho aux thèses ultérieures de Walter Benjamin, prouver qu'à l'âge industriel les divages art/non art, artisanat/production mécanisée, ne sont plus pertinents, et qu'il est temps de procéder à un véritable remaniement conceptuel. Enfin, en finir avec la notion archaïsante de la « génialité créatrice, mettre en question la désuète « touche personnelle », et donner à comprendre que les formes mathématiques harmonieuses, exécutées avec précision, présen-

tent seules ce parfait équilibre entre « l'intellect » et le « sentiment » qui est la finalité même de l'art.

Pour un art des Temps Nouveaux.

Textes théoriques et *Tableaux téléphonés* semblent bien participer d'une même mise en accusation de la peinture manuelle, et d'une même volonté de promouvoir un art adéquat à la civilisation industrielle des Temps Nouveaux. On sait par ailleurs que si 1926 marque l'apogée de la production picturale de Moholy-Nagy, celle-ci décline après 1927 pour faire progressivement place aux expériences scéniques, photographiques, filmiques et cinétiques¹³.

Il n'en demeure pas moins que Moholy-Nagy ne renonce pas abruptement à la peinture comme Rodtchenko, et que de nombreux textes viennent nuancer l'apparent radicalisme des déclarations antipicturales.

« Discussion sur le problème du contenu et de la forme nouvelle » (1922) ne dit pas que c'est de la peinture comme telle qu'il faut se débarrasser, mais de la peinture figurative héritée du passé. Bien plus, Moholy-Nagy élabore le programme de l'avenir : repenser le *medium*, en définir les éléments constitutifs, couleur, forme, matière et espace. L'introduction à la conférence « Peinture et photographie » qu'il tient à Cologne en 1931, déconstruit l'opposition par trop convenue entre une photographie qui serait la simple reproduction mécanique de la réalité et une peinture qui se réduirait à « l'expression d'une émotion intérieure ». Il ne s'agit donc pas de substituer à une peinture « subjective » une photographie « mécanique », mais de comprendre que toutes deux participent d'un même problème, celui de la « structuration optique ».

13. Kristina Passuth, *op. cit.*, chap. : « L'agonie du tableau de chevalet », p. 54.

La lettre adressée en 1934 à Frantisek Kalivoda et parue dans la revue *Telehor* en 1936 explique, plus fermement encore, qu'il serait historiquement prématuré d'abandonner le tableau de chevalet, et conclut : « Voilà la raison pour laquelle — en dehors de mes expériences avec la lumière — je continue à peindre des tableaux. » Mais c'est sans doute dans *Peinture, photographie, film* que Moholy-Nagy défend le plus ouvertement la position qui lui appartient en propre : concilier les différents *media*, accepter leur coexistence, non sans avoir au préalable cerné les territoires de chacun.

C'est ainsi que se met en place une dialectique des pratiques artistiques ou, plus exactement, une interaction des arts visuels, un jeu ouvert de circulation et d'échanges entre peinture, photographie et cinéma. Se définissant doublement comme peintre et comme photographe, Moholy-Nagy peut écrire : « J'ai moi-même enrichi mon activité de peintre grâce à mes travaux photographiques, cependant qu'à l'inverse, les problèmes que je m'étais posés en peinture stimulèrent mes expériences photographiques ».

Position conciliatrice qui sera reprise en 1927 dans la « Discussion autour de l'article d'Ernő Kállai : "Peinture et photographie" », parue dans la revue *i10*, où Moholy-Nagy, refusant l'alternative « peinture ou film », énonce qu'il ne s'agit pas de choisir entre les *media*, mais de s'emparer de la création optique par tous les moyens mis aujourd'hui à la disposition de l'artiste, qu'il s'agisse de peinture, de photographie ou de « jeux lumineux de couleurs ».

La couleur en peinture.

Reste à comprendre ce qu'il en est de la peinture. Moderniste au sens que Clement Greenberg donnera à ce terme, Moholy-Nagy a la conviction qu'on ne peut s'approprier un *medium* sans en avoir compris les lois et déterminé les élé-

ments constitutifs. Le rapide rappel historique auquel il se livre dans plusieurs textes lui permet de constater que, depuis l'invention de la perspective, la peinture a systématiquement valorisé la représentativité au détriment de la couleur. Or, conformément à une analyse partagée par de nombreux artistes et théoriciens des années vingt, il voit dans l'apparition de la photographie — pratique représentative, référentielle par excellence — l'occasion pour la peinture de se délivrer des impératifs de la représentation. Dès lors, frayée par les impressionnistes auxquels Moholy-Nagy rend hommage, la voie est ouverte à la peinture non figurative, « pure » ou « absolue ».

Dans *Peinture, photographie, film*, une première ligne de partage se met en place, modulée toutefois dans la suite du texte : photographie et cinéma auraient pour tâche la représentation, tandis que l'essence de la peinture serait la « surface » et la « couleur ».

On peut à bon droit s'étonner, avec Krisztina Passuth, du primat ainsi accordé à la couleur — définie comme seul et unique objet de la peinture — par un peintre qui a d'abord privilégié la ligne et la structure formée par le réseau des lignes, et s'est ensuite ouvertement orienté vers une esthétique de la transparence et de la lumière¹⁴.

Mais d'une part, s'il est vrai que la peinture de Moholy-Nagy n'utilise pas la même gamme chromatique que celle d'un Wassily Kandinsky, la couleur n'est cependant pas absente de toiles telles que *Architecture de verre III* (1921-1922), *Composition CVIII* (1922), *Composition A 19* (1927), etc.

D'autre part, dans « Un artiste en résumé » (1944), Moholy-Nagy qualifie de « révélation » la découverte des

14. Krisztina Passuth, *op. cit.*, chap. : « Premier livre : *Peinture, photographie, film* », p. 49.

chevaux bleus des expressionnistes, et définit la couleur comme une « force potentiellement capable d'articuler l'espace, et chargée d'émotions ».

Enfin et surtout, Moholy-Nagy écrit dans un contexte largement dominé par les œuvres et l'enseignement de Johannes Itten, Paul Klee et Wassily Kandinsky. Or le point commun à ces trois maîtres du Bauhaus semble bien résider dans l'affirmation du potentiel éminemment créatif de la couleur.

Maître au Bauhaus d'octobre 1919 à mars 1923, enseignant du cours préliminaire à partir d'octobre 1920, grand lecteur de la *Farblehre* (Théorie des couleurs) de Goethe, Itten¹⁵ interroge doublement la couleur quant à sa valeur optique et à sa portée symbolique. Goethe en effet, en soulignant le caractère symbolique du contraste ombre/lumière, ouvrirait la voie à une réflexion sur l'expressivité de la couleur tout autant que sur son potentiel symbolique. Remaniant la distinction goethéenne entre effets « symbolique », « allégorique » et « mystique » de la couleur, Itten modifie la valeur expressive d'une couleur selon l'action physique ou spirituelle qui lui est impartie. Selon la différenciation établie entre le physique et le spirituel, une couleur froide comme le bleu exprime le spirituel, tandis que les couleurs chaudes sont supposées traduire l'action physique. Appliquée à l'analyse des « grands maîtres », l'étude de la couleur permettrait ainsi à Itten de voir dans le bleu des *Annunciations* latines l'expression visuelle la plus pure du transcendant. Dès lors, à chaque couleur pouvait être associée une dimension morale et spirituelle : le jaune clair symbolisant la « sagesse », par opposition au jaune trouble, signe de « doute » ; le rouge pur traduisant la « puissance », le violet l'« amour

spirituel », le vert la « compassion », l'« espoir », etc. La correspondance de la couleur et de l'univers spirituel se voulait ainsi assurée et fondée.

L'analyse de l'expressivité et du potentiel symbolique de la couleur est également caractéristique de l'enseignement de Kandinsky, maître au Bauhaus de juin 1922 à avril 1923. Outre la direction de l'atelier de peinture murale, Kandinsky y assure un cours de « théorie des couleurs » qui s'inscrit dans le cadre d'une théorie élargie des formes. Prenant pour double point de départ les trois couleurs primaires (rouge, jaune, bleu) et les trois formes élémentaires (cercle, triangle, carré), Kandinsky entend découvrir l'essence de la couleur et la relation fondamentale qui articule une forme et une couleur. Déjà *Du spirituel dans l'art*¹⁶, et notamment le chapitre sur le langage des formes et des couleurs, définissait la peinture pure, non figurative, établissait un nouveau code pictural et en appelait au monde du spirituel. Dans les exercices proposés aux étudiants du Bauhaus de Weimar puis de Dessau, il s'agissait, dans la même ligne théorique, d'attribuer à chaque forme et à chaque couleur son effet propre : le jaune s'avérant la couleur « typiquement terrestre », le bleu la couleur « typiquement céleste », le violet ayant « quelque chose de maladif, d'éteint, de triste », etc. Une mystique de la couleur s'élaborait ainsi, suscitant de mystérieuses correspondances entre couleurs et sons, et faisant résonner dans « l'âme » d'ineffables « vibrations ».

Si Klee, maître au Bauhaus de janvier 1921 à mars 1931, a lui aussi la « révélation » de la couleur et assure un cours de théorie des couleurs, s'il peut écrire dans son *Journal* : « La couleur et moi ne faisons plus qu'un, je suis peintre », il semble toutefois que sa démarche théorique et pédagogique

15. Pour plus d'informations sur la théorie de la couleur chez Johannes Itten, voir Claudine Humblot, *op. cit.*

16. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989.

fasse une part plus large à la rationalisation. C'est ce que laisse à penser le témoignage de Marianne Heymann¹⁷ concernant l'analyse faite par Klee d'une de ses aquarelles, *Myrtille* (1921-1922). Au geste pictural intuitif s'opposait la décomposition analytique de l'œuvre, Klee insistant sur la production de l'aquarelle à partir d'un couple de couleurs issu du cercle chromatique — le jaune et le violet — plus que sur la valeur « spirituelle » ou « mystique » de l'œuvre.

S'interrogeant lui aussi sur les potentialités de la couleur dans *Peinture, photographie, film*, Moholy-Nagy rend hommage à Kandinsky et à Klee — ce qui ne laisse pas d'étonner. Quoi de commun en effet entre le constructivisme technique de Moholy-Nagy et les « sonorités intérieures » chères à Kandinsky ? Entre matérialisme et spiritualité ?

Espace, temps et mouvement.

C'est qu'en fait Moholy-Nagy campe délibérément sur un autre terrain que Kandinsky et Klee : certes, la référence aux deux maîtres est présente, mais elle évacue mysticisme et symbolique de la couleur pour ne retenir que la mise en mouvement des surfaces de couleur. Bien loin de s'engager avec Klee, Kandinsky (et Itten) dans la périlleuse voie d'un spiritualisme de la couleur, bien loin aussi de consentir aux considérations sur « la sonorité intérieure » ou « les vibrations de l'âme » — que récuse par avance son biographe — Moholy-Nagy cherche comment une image statique, le tableau peint, peut devenir cinétique. On comprend dès lors aussi pourquoi Moholy-Nagy préfère aux théories symboliques et spiritualistes de la couleur une réflexion historique et critique sur « l'orgue de couleurs ». C'est que l'enjeu est ailleurs.

17. Témoignage rapporté par Magdalena Drosde, *op. cit.*

Comme le rappelle à juste titre Frank Popper¹⁸, on assiste dans les années vingt à la convergence de plusieurs expériences qui, toutes, tendent vers un nouvel art de la lumière, et articulent espace, temps et mouvement : les orgues de couleurs, la photographie et le cinéma expérimentaux, les projections théâtrales.

On le sait, le premier orgue de couleurs date du XVIII^e siècle. Inventé par Louis-Bertrand Castel, père jésuite et mathématicien, l'orgue était conçu de manière telle que les touches actionnaient les languettes pour faire vibrer les cordes, mais faisaient aussi apparaître des bandes colorées transparentes. Le principe était de « rendre visible le son », de « faire les yeux confidents de tous les plaisirs que la musique peut donner aux oreilles ». Un système de correspondances se mettait ainsi en place, commenté par les *Lettres* du père Castel : « La lumière modifiée fait les couleurs, le son modifié fait les tons, les couleurs mêlées font la peinture, les tons mêlés forment la musique »¹⁹. Davantage encore : l'entreprise ne se voulait pas celle d'un artisan, mais d'un philosophe. Et le père Castel de défendre son invention en ces termes : « Ce clavecin est, j'ose le dire, une grande école pour les peintres, qui pourront y trouver tous les secrets des combinaisons des couleurs [...], une musique muette »²⁰.

C'est à la fin du XIX^e siècle, note Moholy-Nagy, que l'expérimentation trouve un nouvel essor, notamment autour d'Alexandre Wallace Rimington, auteur de *Colour Music, the Art of Mobile Colour* (1911), et d'Alexander Scria-

18. Frank Popper, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1967.

19. Louis-Bertrand Castel, *Lettres*, 1725. Cité par Frank Popper, *op. cit.*, chap. 7 : « Mouvements lumineux », p. 150.

20. Louis-Bertrand Castel, *ibidem*, p. 151.

bine qui, présentant à Moscou son *Poème de feu ou Prométhée* (1910), introduit dans sa partition le «clavier à lumière» pour accompagner de nuances de couleurs les différentes modulations de son poème symphonique. Chaque mode correspondait ainsi à une teinte et chaque modulation à une nuance de teinte. Les changements du mode majeur en mode mineur se traduisaient donc par des contrastes chromatiques et visuels. La dernière œuvre de Scriabine, restée inachevée, *Le Mystère*, devait enfin fonder la correspondance des sens et des arts en mobilisant les éléments musicaux, chorégraphiques, dramatiques, mais aussi des éclairages chromatiques et des parfums. Projet d'un art universel, total, qui devait beaucoup à l'opéra wagnérien et à l'esthétique de Nietzsche, et dont on analysera le remaniement chez Moholy-Nagy.

Musique, couleur et dramaturgie s'associent donc, en ce début de siècle, pour promouvoir un art susceptible de s'adresser à l'Homme Total. Mais si Moholy-Nagy connaît et commente de telles expériences, c'est au «Clavilux» de Thomas Wilfred, et plus encore au film abstrait et aux «jeux de lumière» qu'il fait référence.

Viking Eggeling est sans nul doute l'un des premiers cinéastes à révéler et isoler le mouvement comme principe générateur et élément essentiel de l'expression plastique, sans qu'appel soit fait à un quelconque scénario ou trame narrative. Une réflexion analogue anime la peinture (sous forme de tableaux-rouleaux) et le cinéma (sous forme de films abstraits) de Hans Richter, pour qui le rythme est «sensación primordial e et capitale de toute expresión cinematográfica». Vouloir élaborer une «analyse spirituelle du problème de l'espace et du temps», Richter commente ainsi ses films significativement intitulés *Rythme 21* et *Rythme 23*: «En supposant la forme rectangulaire de l'écran comme donnée, en tant qu'élément-forme, je pouvais me

concentrer sur l'orchestration du temps (comme auparavant sur celle de la forme) et du temps seul. Les mêmes principes de dynamique d'une parenté dans le contraste me servaient ici. Ils me conduisirent à une nouvelle sensation : le rythme, sensation primordiale et capitale de toute expression cinématographique. Il faudrait rompre enfin avec ce stupide préjugé que les problèmes, dans l'art de notre temps, ne pourraient être résolus qu'avec de la peinture à l'huile et du bronze.²¹»

Écrire avec la lumière.

Le cinéma expérimental pensé comme alternative à la peinture traditionnelle fait écho à la préoccupation majeure de Moholy-Nagy : l'écriture de la lumière comme alternative au pigment.

Écrire avec la lumière, c'est aussi ce que préfigurent les expériences faites au Bauhaus de Weimar, au cours de l'été 1922, par Joseph Hartwig, Kurt Schwerdtfeger et Ludwig Hirschfeld-Mack. Hasard d'abord, maîtrise ensuite : lors d'un essai de jeu d'ombres prévu à l'occasion d'une fête et du nécessaire remplacement d'une lampe d'acétylène, un doublement d'ombres se produisit fortuitement sur du papier transparent. Les lampes d'acétylène étant de couleurs différentes, une ombre «froide» et une ombre «chaude» pouvaient être simultanément perçues. Hartwig, Schwerdtfeger et Hirschfeld-Mack convertirent immédiatement ce qui n'était que hasard en expérimentation concertée.

Ils multiplièrent les sources de lumière et placèrent devant elles des verres colorés, créant ainsi un nouveau moyen d'expression plastique, les *Reflektorischen Farben-*

21. Hans Richter, catalogue *Hans Richter*, galerie Denise René, Paris, mars 1960.

lichtspiele (Jeux de lumière colorée réfléchie), qui furent présentés au Bauhaus en mai et septembre 1924. Ces jeux de lumière colorée réfléchie tenaient à la fois de la représentation théâtrale et du cinéma, et s'accompagnaient chez Hirschfeld-Mack d'une musique jouée au piano. La *Lichtsonatine* (Sonatine lumineuse) et la *Farbensonate* (Sonate de couleurs) de Hirschfeld-Mack poursuivaient ainsi le développement simultané des formes visuelles, de la lumière et du son.

La voie était ouverte à l'expérimentation de nouvelles correspondances son/lumière/espace/temps : faisant écho au manifeste « Dynamisch-konstruktives Kraftsystem », co-signé en 1922 par Alfred Kemény et Moholy-Nagy, qui substituait au principe statique de l'art classique le principe dynamique de la vie universelle, les « jeux de lumière » devaient amener Moholy-Nagy à réorienter son enquête.

Après examen du *medium pictural*, il s'agissait bien de déplacer la problématique : de penser un *continuum* lumière-espace-temps, d'interroger les *media* de la modernité (photographie et cinéma), de repenser le mouvement comme principe créateur en l'élargissant à l'art tout entier, enfin de constituer l'emblème plastique de cette recherche, le *Modulateur espace-lumière*.

Le medium photographique.

Si le discours tenu par Moholy-Nagy sur la peinture témoigne de quelques ambiguïtés théoriques — de conceptions aussi — en revanche les concepts élaborés autour de la photographie sont remarquablement stables, et varient peu, de *Peinture, photographie, film* aux textes de la période américaine.

Contrairement à une idée reçue, ce n'est pas Moholy-Nagy qui a enseigné la photographie au Bauhaus, mais Wal-

ter Peterhans²². Il n'en demeure pas moins que c'est dans le cadre du Bauhaus que Moholy-Nagy a mené ses expériences photographiques, qu'il a « inventé » le photogramme et a rédigé *Peinture, photographie, film*. À la différence d'un Kasimir Malevitch, pour qui la photographie et le cinéma doivent être mis au service du peintre, Moholy-Nagy partage avec Alexander Rodtchenko la conviction que la photographie est un *medium* autonome, dont il faut mettre les lois et les potentialités à jour. L'ensemble des textes consacrés à la photographie s'engage ainsi, selon une démarche éminemment moderniste²³, dans une recherche de l'essence du *medium*.

C'était du même coup déclarer la guerre à ce qui fut dans une large mesure, et jusqu'à la fin des années trente, la photographie officielle, soutenue par les salons, les associations et la presse pour amateurs : le pictorialisme, ce mixte de photographie et de peinture qui, pour vouloir conférer à la photographie le statut d'art, mobilise pinceaux, brosses et grattoirs, défend la retouche manuelle et l'esthétique du flou, et propose les icônes précieuses et nostalgiques d'un XIX^e siècle qui n'en finit pas de s'achever.

Le jugement porté par Moholy-Nagy sur le pictorialisme est sans appel. Dans « Nouvelles méthodes en photographie » (1928), il considère comme « obsolètes [...] ces différentes formulations brouillées par des principes picturaux ». Le

22. Comme le souligne Peter Hahn (*Photographie Bauhaus 1919-1933*, Paris, Carré, 1990), c'est après la nomination de Walter Peterhans en 1929, soit dix ans après la création du Bauhaus, que la photographie entre réellement dans le cursus de l'école. Pour plus de renseignements concernant cet enseignement de Peterhans, se reporter à l'article de Jeanine Fiedler, « Walter Peterhans; une approche « tabulaire », *ibidem*.

23. Au sens où Clement Greenberg a pu parler de « modernisme » et d'art « moderne ».

brouillage dont il est ici fait état désigne une confusion des essences, celle de la peinture comme celle de la photographie. Reste donc à déterminer ce qu'il en est du *medium* photographique.

La réponse de Moholy-Nagy s'élabore en deux temps : il s'agit d'abord de comprendre que toute photographie, comme l'indique son étymologie, est une écriture de la lumière, — et l'on voit ainsi Moholy-Nagy préférer à une définition immédiatement référentialiste de la photographie une détermination par la seule lumière. Il s'agit ensuite d'appliquer à la photographie le clivage qui vaut pour toute pratique artistique, « production/reproduction », et qui, ici comme ailleurs, permet de tracer une ligne de partage entre deux types distincts d'images. Car s'il existe une photographie objective dont la vocation est de restituer le rendu exact des choses, sur le modèle de la *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité) il doit aussi exister une autre photographie, radicalement innovante, créatrice ou, pour le dire selon le lexique propre à Moholy-Nagy, « productive ».

Le détour par le son.

Mais pour envisager une telle photographie, un détour est nécessaire : le détour par la question du son. Moholy-Nagy, on le sait, s'est montré vivement intéressé par l'optophonétique de Raoul Hausmann, et s'est à plusieurs reprises interrogé sur les potentialités du son, de la musique, du gramophone. Dans « Une nouvelle création dans la musique. Les possibilités du gramophone » (1923), Moholy-Nagy se rapprochant des idées défendues par Piet Mondrian, propose de transformer le gramophone, c'est-à-dire d'en faire un instrument « productif ». Le programme sonore ainsi constitué requiert la mise en place d'un « alphabet gravé », tracé par le créateur sur les sillons du disque et susceptible de

produire des sons proprement inouïs, des sons qui n'auraient jamais existé. Projet ultérieurement repris dans « Nouvelles expériences cinématographiques » (1933), et appliqué cette fois au cinéma parlant. L'alphabet gravé, né de la pure imagination du créateur, puis transposé acoustiquement, permet de « rénover la musique » et d'élaborer des sons jusqu'alors inconnus. Il ouvre la voie à ce que Moholy-Nagy appelle « la machine à composer optophonétique » qui, imprimant sous la dictée, fonctionnerait comme l'appareil du film parlant.

Utopie, sans nul doute. Mais l'utopie est ici théoriquement féconde qui, par le détour du son, permet à Moholy-Nagy de donner une illustration concrète du concept de « production ». Produire, et non plus seulement reproduire, c'est porter au jour le radicalement nouveau, l'inouï, ce dont on ne saurait avoir de représentation préalable. Mais qu'en est-il de l'inouï, appliqué à la photographie ? Et la photographie n'est-elle pas intrinsèquement vouée, par sa nature même, à la reproduction ?

Ce serait passer outre une image tout à la fois éminemment photographique et absolument nouvelle, — du moins dans les années vingt : le photogramme, image obtenue sans appareil photographique, en plaçant des objets transparents ou opaques sur du papier sensible exposé à la lumière. Le photogramme, pure graphie de lumière, semble ainsi offrir la preuve la plus tangible des potentialités « productives » de la photographie.

La technologie, le regard.

Les choses cependant ne sont pas si simples. Et si, du Bauhaus à Chicago, l'enthousiasme pour le photogramme demeure indéfectible, Moholy-Nagy n'est pas le naïf tenant d'une vision nouvelle, d'un regard vierge. Pour le dire briè-

vement, il y a chez Moholy-Nagy comme une oscillation constante entre l'utopisme technologique et la conscience lucide des pesanteurs de l'Histoire. De cette tension, on proposera deux aspects.

D'une part, dès son arrivée à Berlin, Moholy-Nagy s'avoue fasciné par la grande ville, par la civilisation industrielle qu'elle présuppose et par le mode de vie qu'elle réclame. En ce sens, Moholy-Nagy partage avec de nombreux photographes des années vingt l'idée que l'appareil photographique fonctionne comme une prothèse de l'œil biologique, un organe supplémentaire. Plusieurs textes, anticipant sur les thèses développées par Walter Benjamin²⁴, voient également dans la sérénité l'une des caractéristiques essentielles de la pratique photographique et, à l'« aura » de l'œuvre unique, du tableau non reproductible, opposent volontiers la multiplicité *ad infinitum* des clichés photographiques.

Dans « Photographie, forme objective de notre temps » (1936), Moholy-Nagy affirme, sans nostalgie aucune, que la photographie culmine « tout naturellement » dans la série et que, la série ne faisant plus « tableau », aucun des canons de l'esthétique picturale ne peut s'appliquer à elle. De même, dans *La Vision dynamique*, il rappelle que la série constitue « l'aboutissement logique de la photographie ». Faisant ainsi l'éloge du sériel contre l'unique, Moholy-Nagy semble bien célébrer une civilisation où, selon l'une de ses thèses maintes fois répétées, « les analphabètes de demain seront ceux qui ne sauront utiliser ni l'appareil photographique ni le stylo. »

Mais d'autre part et à l'inverse, se met en place l'hypothèse d'une histoire du regard — histoire lente, non immédiatement cumulative — dans laquelle opéreraient d'indis-

24. Notamment dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*.

cutables effets de résistance. De cela Moholy-Nagy se montre parfaitement conscient, et s'il demeure vrai que la coupure induite par la photographie dans le régime des images s'avère sans précédent, force est de reconnaître que la leçon n'en a pas encore été tirée. De *Peinture, photographie, film* à *La Vision dynamique*, Moholy-Nagy ne cesse de répéter qu'à l'exception de quelques fécondes innovations, comme le photogramme, on en est resté à 1830. C'est-à-dire qu'on cantonne la photographie à sa seule fonction « reproductrice », alors qu'il faudrait enfin prendre acte de sa capacité « productive ». La révolution technologique a eu lieu : celle du regard tarde encore...

Entre *Peinture, photographie, film* (1925) et « Art et photographie » (1945), le constat de Moholy-Nagy n'a guère varié. En 1925, Moholy-Nagy reconnaît que, depuis l'invention de la photographie, rien de fondamentalement nouveau n'a été découvert dans le principe et la technique du procédé, et qu'il y va du statut du « nouveau », toujours entravé par l'« ancien ». En 1945, *mutatis mutandis*, il constate, désenchanté, que « depuis son invention il y a un siècle, la photographie est essentiellement vue comme un moyen mécanique d'enregistrement et qui donc ne peut être de l'art ».

Comment donc parvenir à penser une photographie « productive » ? Les premiers textes — les plus éclairants sur ce point — en suggèrent trois exemples : le photogramme, la photoplastique, la photographie qui ouvre des voies nouvelles.

Le photogramme.

Le photogramme, compris comme essence du *medium* et degré zéro de la pratique photographique, se voit investi d'une double fonction : il atteste que la « production » photographique est possible et fournit la base d'une pédagogie de la photographie. Comme l'affirme *Peinture, photographie,*

film, il donne la « clé » de la photographie; comme le rappelle « La photographie ou la mise en forme de la lumière » (1928), il permet de comprendre que ce n'est pas l'appareil qui constitue l'outil le plus important du procédé photographique mais la « couche sensible ». Mais si le photogramme trouve un tel écho chez Moholy-Nagy, c'est que, bien plus efficacement que la peinture, il répond aux exigences de cette esthétique de la lumière que doit élaborer la modernité.

Fixant directement sur la couche sensible blancs purs, noirs profonds et dégradés infinis de gris, le photogramme produit un effet « sublimé, rayonnant, presque immatériel », source d'une « émotion optique » que Moholy-Nagy veut susciter chez tous et qu'il distingue du trouble amené par le rayogramme surréaliste. On le sait, Moholy-Nagy expérimente le photogramme au moment où, en France, Man Ray s'en proclame l'inventeur. Moholy-Nagy ou Man Ray, il importe peu de savoir qui, le premier, a « inventé » le photogramme. Plus pertinente semble en revanche la question du critère de différenciation entre un photogramme de type « constructiviste », celui de Moholy-Nagy, et un photogramme de type « surréaliste », celui de Man Ray. Dans « La réclame photoplastique » (1926), Moholy-Nagy distingue une double différence : dans le choix des objets, dans l'enjeu de la démarche.

Tandis que Moholy-Nagy utilise des objets indifférents, Man Ray privilégie des objets artificiels aux contours clairement définis (verres, clous, clés, tamis, cristaux, etc.). Tandis que Man Ray s'attache à « sonder le caractère énigmatique, étrangement inquiétant et exceptionnel du quotidien », à « conférer une aura à l'habituel », pour Moholy-Nagy, l'essentiel est ailleurs : dans la maîtrise des intensités lumineuses, dans le « miracle optique du noir et blanc » qui doit naître du « seul rayonnement immatériel de la lumière, sans qu'il soit fait appel à des sens cachés ». C'est dire que le pho-

togramme de Moholy-Nagy ne requiert aucune herménéutique, ne signifie rien d'autre que lui-même. C'est dire aussi qu'il refuse les effets superfétatoires, que Moholy-Nagy qualifie avec ironie de « cosmico-astronomiques » tout comme l'évocation, l'analogie et l'association, tous principes communs à l'esthétique surréaliste.

La photoplastique.

Mais le photogramme n'épuise pas à lui seul le domaine de la photographie « productive » : un second exemple est proposé par Moholy-Nagy, celui de la photoplastique, combinaison de photomontage et de dessin. « La photographie ou la mise en forme de la lumière » (1928) permet de comprendre son rapport avec le photomontage dadaïste. Aux fragments photographiques collés par les dadaïstes pour « scandaliser », « faire une démonstration » ou « créer un poème optique » au sens trop souvent opaque, s'oppose la photoplastique comme une « espèce de confusion organisée », pourvue d'un centre organisateur de l'image et d'un sens clairement défini. Au photomontage souvent éclaté, fragmentaire, hermétique, s'oppose donc la photoplastique claire, ordonnée et rigoureuse. Plus encore, alors que le photomontage encourt sans cesse le risque de l'ésotérisme, la photoplastique, proche en cela du photogramme, véritable « gymnastique de l'œil et du cerveau », a une action pédagogique et éducative.

Que Moholy-Nagy veuille ainsi se démarquer des expériences dadaïstes ne saurait surprendre. Plus étonnante en revanche est l'absence de référence au photomontage constructiviste soviétique, celui de Gustav Kloutsis, El Lissitzky, Alexander Rodtchenko, Sergueï Senkine, Vladimir et Guéorgui Stenberg, etc. Il ne fait aucun doute que Moholy-Nagy connaissait ces travaux, que leur exceptionnelle vita-

lité plastique ne pouvait le laisser indifférent, et qu'enfin un intérêt commun pour la typographie — dont témoignent *Peinture, photographie, film* et « La typographie contemporaine : buts, pratique, critique » (1925) — aurait pu le conduire à concevoir, sur le modèle russe, une intrication de la lettre et de la photoplastique.

La photographie créative.

Reste à envisager un troisième aspect de la photographie « productive » : ce que Moholy-Nagy a choisi d'appeler la photographie créative avec appareil, et qui est notamment analysée dans « Nouvelles méthodes en photographie » (1928). Il s'agit de photographies pures, non recomposées, non montées. D'une part, celles qui jouent sur la connivence essentielle de l'image photographique et de la matière (le rendu exact des structures, textures et factures), d'autre part, celles qui expérimentent des angles de vue inhabituels, susceptibles de déstabiliser les habitudes perceptives et de susciter chez le spectateur un « effet de choc » (les obliques, plongées, contre-plongées, déformations, etc). Enfin, celles qui mobilisent les innovations technologiques (nouveaux systèmes de lentilles, miroirs convexes et concaves, etc.).

Dans un même lignage théorique, « Art et photographie » (1945) montrera comment une telle photographie a radicalement bouleversé le romantisme propre au genre du paysage, et déconstruit le portrait hérité de l'esthétique du XIX^e siècle en donnant à voir, avec une extrême précision, pores et rides; comment une photographie devenue l'une des sources visuelles majeures de l'époque moderne a inventé la vue aérienne et restitué « la surface finement ciselée d'un morceau de bois, la trame d'un tissu en gros plan ».

Photogramme, photoplastique, photographie créative avec appareil donnent ainsi à comprendre la « production »

photographique. Mais que l'on ait mis à jour les lois du *medium* ne saurait signifier pour autant qu'il faille penser la photographie en autarcie : encore faut-il analyser quels rapports la photographie entretient avec les autres *media*, et quelles applications elle peut trouver dans le champ non-artistique. Double tâche théorique à laquelle s'emploie Moholy-Nagy.

Interactivité des media.

L'interactivité des *media* s'affirme avec le plus de vigueur dans un article essentiel, daté de 1943, « Espace-temps et photographie ». Inscrit dans le contexte propre à la période américaine de Moholy-Nagy, celui d'une lutte menée contre la spécialisation abusive des talents et des fonctions, ce texte établit clairement la nécessité de l'« intégration » de tout *medium* dans l'existence quotidienne, et s'interroge sur la réception des images. Une photographie non reliée à d'autres *media*, pratiquée pour elle-même, participerait de cette parcelisation de l'information et de l'existence dont les États-Unis ont fait la néfaste expérience.

Mais relier la photographie aux autres *media* artistiques n'a de sens, pour Moholy-Nagy, que si l'on s'interroge sur ses possibles applications aux champs extra-artistiques. En d'autres termes, c'est la pertinence du civage art/non-art qui est ici remise en question. Dès les années vingt en effet, Moholy-Nagy prend acte des bouleversements qui ont affecté les systèmes de communications, et reconnaît notamment l'apparition d'un champ amené à se déployer avec l'ampleur que l'on sait : le champ publicitaire, ou, comme on l'appelle après-guerre, la « réclame ». Il n'y a en ce sens chez Moholy-Nagy aucun puritanisme de l'art, aucun repli sur les citadelles préservées de la création, et pas non plus, du moins dans les années vingt, de discours

critique dénonçant les effets pervers de l'idéologie.

Si la confrontation avec la réalité de la société et de l'économie américaines amènera Moholy-Nagy à moduler un enthousiasme quelque peu naïf, « La réclame photographique » (1926) célèbre ouvertement la publicité et se donne pour modèle l'Amérique, fantasmée comme terre vierge, libre de toute tradition parce que sans Histoire, et en cela prédestinée à féconder l'Homme Nouveau. À ce mirage de l'Amérique tous ou presque — et parmi les plus lucides — ont succombé, que l'on songe au caricaturiste Georg Grosz, ou au photomonteur révolutionnaire Helmut Herzfelde, plus connu sous le patronyme américanisé de John Heartfield... Ainsi voit-on Moholy-Nagy conseiller l'application de la photoplastique au langage publicitaire et du photogramme au domaine éditorial, dépassant le clivage traditionnellement institué entre photographie pure et photographie appliquée, art et non-art.

Or, si un tel clivage est caduque, c'est parce que la modernité rend nécessaire le changement des évaluations morales et des schèmes perceptifs archaïques, usés. Pour Moholy-Nagy, il appartient précisément à la photographie, plus qu'à tout autre *medium*, de réajuster le regard sur l'objet, la grande ville, l'espace. Avec la photographie se consomme le deuil de l'aura : c'en est fini de la nostalgie, de la déploratoire *Peinture, photographie, film* évoque de façon significative l'« hygiène de l'optique » et la « salubrité de la vision » ; et *La Vision dynamique* insistera sur la « transformation psychologique de notre regard ».

Nouvelle appréhension de l'espace.

Reste à comprendre, *in fine*, ce que transforme radicalement la photographie : l'appréhension de l'espace, comme invite à le penser la totalité du corpus et plus précisément

encore « Espace-temps et photographie » (1943). Après avoir dessiné à grands traits l'histoire du concept d'espace et celle de ses applications culturelles et pratiques (habitat, jeu, danse, combat, manifestations de la vie collective) depuis l'ancienne Égypte et la Grèce, Moholy-Nagy peut définir la photographie comme outil théorique et plastique pour penser et représenter l'espace. Symptomatique à cet égard, la mutation du regard induite par la prise de vue en dirigeable ou en avion, mais plus significative encore, l'imbrication désormais essentielle qu'elle suppose entre espace, temps et mouvement.

De l'image statique, Moholy-Nagy en arrive ainsi une nouvelle fois à la question cinématique. Peinture et photographie convergent, chacune à leur manière, vers une même problématique, celle de l'espace-temps. C'est-à-dire d'un espace à l'intérieur duquel de nouveaux paramètres doivent être pris en compte, comme la vitesse, une vitesse devenue elle-même objet d'analyse visuelle et motif d'inspiration picturale, puis photographique.

Mais s'il est vrai que toute pratique artistique doit être, comme y encourage Moholy-Nagy, intégrée dans l'existence concrète et quotidienne, une tâche est proposée au créateur : mener des expériences sur l'articulation espace/temps — notamment en matière d'architecture —, mais aussi tenter de visualiser l'interaction espace/temps.

Cette visualisation, la photographie y a préparé, en expérimentant photomontages et surimpressions ; mais c'est au cinéma qu'il appartient d'en donner la plus convaincante application. La force du cinéma réside en effet dans sa capacité à créer l'impression d'une réalité spatio-temporelle cohérente, alors même que cette réalité n'a pu exister que sous une forme d'abord dispersée et fragmentée, puis unifiée par le montage.

À une analyse du *medium* photographique peut ainsi

succéder une réflexion critique sur les potentialités « productives » du cinéma.

Pour un nouveau cinéma.

Que le cinéma propose la visualisation la plus achevée de l'interaction espace-temps, c'est ce que réaffirme *Peinture, photographie, film* et « Nouvelles expériences cinématographiques » (1933). Le premier texte, en définissant très exactement le film comme production de « tensions » lumière/espace/temps, et en analysant l'effet produit sur le spectateur, non point méditation devant l'image statique mais véritable participation aux événements optiques. Le second texte, en insistant sur la dimension « psychologique » du cinéma, susceptible plus que les autres *media* d'accomplir un travail de l'œil, à la fois moral et sensitif. Mais surtout, « Nouvelles expériences cinématographiques » consacrent la supériorité du cinéma sur la peinture et sur la photographie statique quant à l'appréhension de l'espace : le cinéma seul pourrait fonder cette « culture spatiale » qui est l'un des enjeux majeurs de la recherche de Moholy-Nagy.

Ainsi donc devrait être le cinéma. Mais qu'en est-il dans les faits ? À l'idéal esquissé se substitue l'amer constat de ce qui est. Évaluant les œuvres filmiques qui lui sont contemporaines et mobilisant une nouvelle fois l'opposition « production/reproduction », Moholy-Nagy dresse un état des lieux qui ressemble fort à son précédent bilan photographique : comme la photographie, le cinéma a été jusqu' alors essentiellement « reproductif ». Ici aussi, pesanteurs et résistances entravent le possible déploiement d'un cinéma « productif ». « Problèmes du film moderne » (1928-1930) dénonce un premier obstacle, la persistance de conceptions dérivées du tableau traditionnel de studio. En d'autres termes, le film demeure tributaire du modèle pictural. Faute de penser

l'essence du cinéma qui est la lumière et non le pigment, on ne fait pas vraiment du cinéma, mais de la peinture de cheval mécanique. Second obstacle, analysé dans *Peinture, photographie, film*, le primat de la narration. On s'obstine à penser que le cinéma doit comporter une histoire, s'organiser autour d'une trame narrative, et l'on oublie ces éléments essentiels que sont les tensions de la forme, les rapports du clair et de l'obscur, le mouvement et le rythme.

C'est dire qu'en cinéma comme en photographie, il y a un effet-retard de la perception sur les avancées technologiques. C'est dire aussi que pour réédifier cette perception, il faut faire sauter le double obstacle épistémologique de la forme-tableau et de la narration. Alors et alors seulement un nouveau cinéma deviendra possible, dont Moholy-Nagy met à jour les trois déterminations essentielles : lumière, mouvement et montage.

Lumière : dans « Problèmes du film moderne », Moholy-Nagy suggère de transformer les arrière-plans scéniques en purs supports lumineux. Non plus décors, mais sources de lumières et d'ombres. Revenant sur les acquis de *Peinture, photographie, film*, il ajoute que la clef du film est le photogramme.

Mouvement et montage : pour en finir avec le cinéma traditionnel, Moholy-Nagy ouvre deux voies. L'une, celle du montage, rend hommage aux films soviétiques de Sergueï Eisenstein et de Dziga Vertov ; l'autre, celle du « polycinéma », veut substituer à la projection statique de photogrammes en mouvement des projections mobiles dans l'espace. De telles projections pourraient avoir lieu dans un centre expérimental (dont Moholy-Nagy espère la prochaine ouverture), équipé en appareils et surfaces de projection. Un exemple concret en est proposé dans *Peinture, photographie, film*. À la place de la surface de projection habituellement utilisée, qui, carrée ou rectangulaire, connote le tableau de chevalet,

il faudrait innover en choisissant une surface faite de sphères sur lesquelles seraient simultanément projetés plusieurs films. Le *Napoléon* d'Abel Gance fournit l'indication de ce que pourrait être un cinéma expérimental, enfin délivré de l'écrasante référence picturale.

Mais si Abel Gance fraye une des voies possibles à un cinéma « productif », c'est à Viking Eggeling et à Hans Richter que Moholy-Nagy rend l'hommage le plus convaincu. Au cinéma narratif, discursif d'Abel Gance, Moholy-Nagy préfère manifestement le « film sonore abstrait ».

Utopie d'un film qui aurait dépourillé toute anecdote, toute narration pour élaborer un pur jeu formel. Encore faut-il ne pas se méprendre sur les enjeux d'un tel cinéma. Le jeu des formes et des couleurs n'a rien de gratuit et ne vient nullement au secours d'un quelconque « art pour l'art ». Très concrètement, un tel cinéma doit avoir pour tâche l'éducation et l'affinement des organes perceptifs, déjà fortement sollicités par la grande ville et le développement de la technique. En d'autres termes, ce que la civilisation urbaine et industrielle de l'entre-deux-guerres a déjà bouleversé, il appartient dorénavant au cinéma de le mettre en forme, de le structurer. On ne peut donc comprendre l'exigence d'un cinéma « productif » chez Moholy-Nagy qu'à condition de l'ancrer dans un biogénisme principal, c'est-à-dire, on s'en souvient, dans l'hypothèse que l'homme est d'abord un corps organique, perfectible à l'infini. Or ce que peut apporter le cinéma à l'homme biologique, c'est précisément l'enrichissement des ses fonctions optiques et acoustiques.

À ce cinéma « productif », Moholy-Nagy a voulu lui-même s'essayer. Outre des films de reportage, souvent tournés pour répondre à une commande, comme *Marseille vieux port* (1929), *Tziganes* (1932) ou *La Vie des crabes* (1935), il a longtemps travaillé à *Dynamique de la grande ville*, et a achevé en 1931 *Jeu de lumière noir-blanc-gris*.

Dynamique de la grande ville, dont le projet clôt *Peinture, photographie, film*, quoique jamais réalisé, devait vraisemblablement être « le » grand film de Moholy-Nagy. Refusant d'« instruire », de « moraliser » ou de « raconter » une histoire, le seul et unique enjeu du film était la production d'un effet purement visuel. Conformément aux exigences novatrices de Moholy-Nagy, l'articulation des éléments visuels n'obéissait ni à un scénario préexistant, ni à une logique discursive : le sens adviendrait du seul regroupement des événements spatio-temporels. « Beaucoup de mouvement, allant jusqu'à la brutalité », commente Moholy-Nagy. Il s'agissait d'inventer un équivalent visuel, mobile et sonore, de l'expérience bouleversante faite par chaque homme, chaque jour, dans la grande ville. Projet d'un art qui dise la vie, qui soit aussi, de part en part, expérience vivante.

Le scénario, publié deux fois, en 1924 puis en 1925, ne trouva jamais son aboutissement, et il serait erroné de voir dans *Paysages berlinois*, tourné en 1926, la réalisation enfin accomplie de *Dynamique de la grande ville*. Film de reportage à vocation documentaire et sociale, *Paysages berlinois* ne saurait être regardé comme l'emblème du cinéma « productif ». En revanche, on peut estimer que *Jeu de lumière noir-blanc-gris*, comme l'indique explicitement un titre qui évacue toute histoire, s'approche au plus près de l'idéal poursuivi par Moholy-Nagy, et cela pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'il met en scène une esthétique de la lumière dont la photographie a constitué l'indispensable préliminaire; ensuite, parce qu'il visualise cette articulation espace-temps qui devient progressivement la question majeure de Moholy-Nagy; enfin, parce qu'en un jeu de redoublement, il donne à voir une œuvre qui est elle-même un condensé d'espace-temps : le grand œuvre de Moholy-Nagy, *le Modulateur espace-lumière*.

Modulateur espace-lumière.

La plastique cinétique, constituée à partir des formes élémentaires, doit pouvoir exprimer volume, rapports de mouvement et de lumière. Comme le rappelle Claudine Humblet²⁵, son stade préparatoire était la « plastique en suspension », qui manifeste une volonté de libération vis-à-vis de l'équilibre statique par la réduction de points d'appui. Moholy-Nagy tentait ainsi de s'affranchir de la loi de la pesanteur, au profit d'une recherche portant sur les effets optiques obtenus par jeux concertés d'ombres et de lumières. Les antécédents russes d'une telle démarche sont connus : les projets utopiques, ceux de Vladimir Tatline, notamment (*Monument à la III^e Internationale*) et de Naum Gabo (*Projet d'une station de radio*); mais surtout la *Sculpture cinétique : Vague debout*, de Gabo.

C'est en 1930, soit après huit années d'expérimentations et deux ans après son départ du Bauhaus, que Moholy-Nagy peut enfin réaliser le *Modulateur espace-lumière*, ensemble mécanique constitué d'une structure électrique, de miroirs et de lampes. Comme le décrit très exactement un article paru en 1930 dans *Die Form*, l'appareil se compose d'une boîte cubique de 1,20 m de côté, avec une ouverture circulaire sur l'avant. Autour de l'ouverture, sur la face interne de la boîte, on a placé des ampoules jaunes, vertes, bleues, rouges et blanches. À l'intérieur de la boîte, parallèlement à la face antérieure, se trouve une autre paroi, également percée d'une ouverture circulaire entourée d'ampoules de couleur. Les ampoules s'allument à tour de rôle selon un plan pré-établi et éclairent un mécanisme à mouvement continu, composé de matières transparentes, translucides ou opaques,

25. Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, chap. VII : « Moholy-Nagy », *op. cit.*

mais afin que l'on obtienne des ombres, de préférence linéaires, sur le fond de la boîte. Le socle du mécanisme est un plateau circulaire qui tourne autour de son axe, sur lequel est fixé un cadre en trois parties. Des plaques de matière synthétique et des grilles de métal servent de parois. Les trois secteurs du cadre sont chargés chacun d'une phase du mouvement, et l'exécutent lorsqu'une roue, qui tourne sur un cadran, apparaît devant l'ouverture circulaire²⁶.

Ce *Modulateur*, qui a servi dans les années soixante de référence à l'art optique, cinétique et aux arts de l'environnement, fut présenté pour la première fois à Paris, en 1930, à l'occasion de l'exposition de la société des artistes décorateurs qui se tenait au Grand Palais. Ont collaboré à cette œuvre : Stephan Sebök, jeune architecte hongrois attaché au bureau d'architecture de Walter Gropius, Otto Ball, technicien responsable du montage, et la section théâtre des usines électriques AEG de Berlin, chargées de l'exécution et du financement. À la demande d'Alexander Dornier, du musée de Hanovre, le *Modulateur espace-lumière* devait définitivement appartenir à ce musée, au centre du *Raum der Gegenwart* (Espace du temps présent) et à côté du *Abs-traktes Kabinett* (Cabinet abstrait) d'El Lissitzky. L'Histoire

26. Trois jeux de mouvements s'articulent dans le *Modulateur espace-lumière*. Jeu de mouvements du premier secteur : trois barres oscillent; des objets divers ont été montés sur les trois barres, tammis, barres horizontales et treillages. Jeu de mouvements du deuxième secteur : sur trois plans consécutifs se trouve une grande plaque d'aluminium fixe. Devant elle, une plaque plus petite en laiton chromé et poli, perforée, se déplace de bas en haut et de haut en bas. Entre les deux plaques, une bille parcourt l'espace sur une espèce de piste. Jeu de mouvements du troisième secteur : une spirale de verre s'enroule sur une barre de verre. Elle décrit un mouvement conique opposé à la grande plaque. La pointe de la spirale touche un support qui consiste en une plaque de verre inclinée.

en décida autrement, puisqu'après un détour par l'Angleterre et la Hollande, l'œuvre arriva aux États-Unis, où elle est aujourd'hui exposée²⁷.

Esthétiser la vie.

Après l'exploration préliminaire des possibilités de chaque *medium*, Moholy-Nagy en est arrivé à l'œuvre lumino-cinétique totale, guidé par ce qui fut le grand projet de toute une génération d'artistes d'Allemagne et d'Europe de l'Est, l'œuvre d'art totale.

Or cette exigence d'une œuvre d'art totale, — ou, pour le dire en d'autres termes, d'un art qui serait aussi et immédiatement vie — qui domine l'entre-deux-guerres, trouve ses prémises dans la pensée romantique, chez Wagner et dans plusieurs textes de la philosophie nietzschéenne²⁸.

Chez Wagner, le discours esthétique opposait radicalement « l'art pour l'art » et l'art « organique », qui seul féconde

27. Pour une plus ample information, se reporter au catalogue *László Moholy-Nagy*, CCI, Centre Georges Pompidou, Paris, 1976. On y rappelle en outre que, grâce au concours de Sybil Moholy-Nagy, furent mises en œuvre deux répliques de la machine exécutées au MIT de Cambridge en 1970-71, d'après les plans et les documents originaux. Une des répliques fut présentée à la Howard Wise Gallery de New York; la seconde, à la Biennale de Venise en 1971 et achetée par le Stedelijk van Abbeuseum d'Eindhoven. La réplique américaine fut également ramenée en Europe en 1972-73 et se trouve au Bauhaus-Archiv de Berlin.

28. Avec la fondation de Bayreuth, l'exigence d'une œuvre totale, qui intégrerait dans le « drame » musique, dramaturgie et mythologie germanique, était déjà présente chez Wagner. Il s'agissait d'unifier par le rituel théâtral l'ensemble du peuple allemand, comme la tragédie attique avait su réunir le peuple grec. L'enjeu n'était pas seulement esthétique mais aussi — comme l'a d'ailleurs montré la récupération ultérieure de Wagner par le nazisme — politique. Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, L'Aube, La Tour d'Aigues, 1991.

la vie. Il s'agissait ainsi de comprendre la vie elle-même comme art, et d'esthétiser le peuple, l'État. Or, il est significatif de constater, *mutatis mutandis*, qu'une même opposition articule le corpus théorique de Moholy-Nagy, relayée par l'idéal, esthétique et politique, du groupe « Ma » et par le programme du Bauhaus.

L'activisme du groupe hongrois « Ma » est en effet le premier modèle de Moholy-Nagy. Pour Lajos Kassák, il n'est point de révolution artistique qui n'entraîne une révolution politique et sociale. Transformer l'œuvre d'art, c'est déjà transformer le monde afin de promouvoir la figure de l'Homme Nouveau. À l'utopie d'une société où la misère du prolétariat n'existerait plus, s'ajoutent l'antimilitarisme et l'internationalisme professés par Kassák. Se constitue ainsi l'idéal d'un « art synthétique », mis au service du corps social et susceptible d'instaurer un nouveau mode de vie : « Selon une terminologie plus noble, l'art le plus moderne est un véritable mode de vie »²⁹. De cette conception de l'art comme mode de vie, Moholy-Nagy va se faire le fidèle héritier.

Et ce, d'autant plus que, dans l'Allemagne où il arrive après son départ de Hongrie, l'aspiration des consciences à une nouvelle culture unitaire est manifeste³⁰. D'une part en effet, on assiste au déploiement d'un constructivisme international dont la plaque tournante est Berlin; d'autre part, le premier Bauhaus se propose de réorganiser la vie autour de l'art.

Pour Theo Van Doesburg, El Lissitzky et Hans Richter, réunis autour de la « Erklärung der Internationalen Fraktion der Konstruktivistischen » (Déclaration de la fraction inter-

29. Cité par Kristina Passuth, *Moholy-Nagy op. cit.*, p. 15.

30. Ce point est largement développé par Claudine Humblot, *Le Bauhaus, op. cit.*, chap. VI : « De Stijl et le Bauhaus », et chap. VIII : « De la nostalgie de l'œuvre d'art unitaire à l'œuvre totale ».

nationale des constructivistes), la fonction de l'art est de se constituer comme « méthode d'organisation de la vie générale »³¹. Selon Van Doesburg, il s'agissait d'instaurer un « style collectif », basé sur le double rejet de l'individualisme et de l'art pour l'art. Conformément à la dynamique propre à l'entre-deux-guerres, les arts appliqués devaient jouer un rôle essentiel dans l'unification des arts — peinture et architecture notamment — et dans l'élaboration d'une culture nouvelle où le tableau de chevalet aurait perdu sens et fonction. Si, pour Van Doesburg, l'union des arts devait permettre la fusion de l'art et de la vie mais aussi, les choses étant indissociablement liées, de l'art et de la technique, pour Hans Richter l'essentiel était d'abord dans le rapprochement des constructivismes de l'Est et de l'Ouest, puis dans l'implantation directe de l'art dans le réel, dans la vie. « Nous voulons, proclamait-il, former, construire, enseigner le réel nouveau »³². El Lissitzky enfin, l'une des figures emblématiques du constructivisme soviétique, lançait en 1922, dans la revue *Gegenstand*, un appel « aux jeunes forces créatrices en Europe et en Russie »³³. L'enjeu était double : constituer un nouveau style à vocation collective et internationaliste, organiser la vie dans son ensemble en appliquant l'art à tout objet, du plus noble au plus modeste — qu'il s'agisse d'une « maison », d'un « poème » ou d'un « tableau »³⁴.

31. Theo Van Doesburg, El Lissitzky, Hans Richter, « Erklärung der internationalen Fraktion der Konstruktivisten des ersten internationalen Kongresses der Fortschrittlicher Künstler », *De Stijl*, 1922. Cité par Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, op. cit., p. 250.

32. Hans Richter, *ibidem*. Cité par Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, op. cit., p. 250.

33. El Lissitzky, « Die Blockade Russlands geth ihrem Ende entgegen », *Gegenstand-Objet*, 1922. Cité par Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, op. cit., p. 251.

34. El Lissitzky, *ibidem*.

Le Bauhaus et l'œuvre d'art totale.

C'est dans un tel contexte que Moholy-Nagy va élaborer son propre idéal de l'œuvre totale. Idéal dont Walter Gropius avait déjà, dans le cadre du Bauhaus de Weimar, formulé une première version. On sait en effet que, d'avril 1919 à l'hiver 1922, le Bauhaus poursuivit l'idéal de la « cathédrale du futur », née de l'union des arts dits « majeurs » et des arts « appliqués ». Ce programme repose sur trois facteurs principaux³⁵. D'abord, le diagnostic historique porté sur la « catastrophe inouïe de l'Histoire mondiale »³⁶, qui doit entraîner la transformation radicale de la vie et du sujet. En second lieu, le désir de parvenir à une unité supérieure de l'art et du peuple, à une « communauté dans le spirituel »³⁷. Enfin la conviction, partagée par toutes les avant-gardes des années vingt, que l'artiste est investi d'une mission qui dépasse la simple production des œuvres et n'est autre que la fondation d'un nouveau monde.

Tel est le sens du premier Bauhaus, dont le but est d'implanter en Allemagne une communauté réunissant pratiques artistiques et artisanales, tout en revalorisant le potentiel créatif de l'artisanat.

On se rappelle que cette première conception de Gropius s'est vue modulée entre le début de 1922 et l'été 1923. Gropius se heurtant à Johannes Itten sur la difficile question de la liaison avec la production industrielle. Gropius l'ayant emporté, on assiste à un changement de programme, l'idéal

35. Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, op. cit., chap. VIII : « De la nostalgie de l'œuvre d'art unitaire à l'œuvre totale ».

36. Walter Gropius, « Ansprache an die Studierenden des Staatlichen Bauhauses gehalten aus Anlass der Jahraussstellung von Schularbeiten im Juli 1919 ». Cité par Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, op. cit., p. 121.

37. Walter Gropius, *ibidem*.

du Bauhaus se déplaçant de la « cathédrale du futur », encore tributaire de l'idéologie romantique, à « la maison la plus simple »³⁸. On assiste ainsi à une mise à distance du *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) romantique, parallèlement à une transformation des ateliers du Bauhaus en centres de recherche pour la production industrielle. L'unité des arts précédemment invoquée en passerait dorénavant par la diffusion industrielle des œuvres et le perfectionnement des moyens de production. Durant l'été 1923, la conférence « Kunst und Technik eine neue Einheit » mettait dorénavant en place le fameux slogan : art et technique, une nouvelle unité.

Moholy-Nagy et l'œuvre totale.

Dans *Peinture, photographie, film* et dans de nombreux textes comme « Discussion sur le problème du contenu et de la forme nouvelle » (1922) ou, plus tardivement, « Un artiste en résumé » (1944), Moholy-Nagy réinvestit le thème avant-gardiste de l'union entre l'art et la vie. L'idée d'un art qui envahirait progressivement tous les domaines de la vie y est vigoureusement opposée à deux conceptions archaïques et bourgeoises de l'art : l'art comme pure distraction, activité séparée et secondaire, et l'art pour l'art qui se préserve et se constitue en dehors de la vie. Or si l'art est toujours-déjà de l'ordre de la vie, de la nécessité existentielle, c'est qu'il s'enracine, on s'en souvient, dans le biologique.

Mais dans *Peinture, photographie, film*, la charge ne porte pas seulement sur l'art distractif et gratuit : Moholy-Nagy s'en prend avec une égale vigueur au *Gesamtkunst-*

38. Oskar Schlemmer, « Zur Situation der Werkstätten für Holz- und Steinbildhauerei, Brief vom 22 november 1922 an dem Meister-rat ». Cité par Claudine Humblet, *Le Bauhaus, op. cit.*, p. 123.

werk, encore entaché de romantisme, à l'œuvre d'art totale dont l'architecture, tant pour le Stijl-Gruppe en Hollande que pour le premier Bauhaus, serait le couronnement suprême. La critique est vive et porte sur la conception de l'œuvre totale comme simple « addition », aussi structurée soit-elle, de pratiques communément dissociées. C'est pourquoi, au *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale), Moholy-Nagy oppose systématiquement l'idéal du *Gesamtkwerk* (œuvre totale), ancré dans le biologique et seul susceptible de synthétiser tous les moments de la vie. Mieux, de constituer la vie elle-même comme œuvre totale. Dès lors, plus de civage : faire œuvre, c'est façonner la vie. Vivre, exister, c'est déjà être au plus près de l'art.

Lumineuse utopie d'un art vital, d'une vie artistique, qui trouve sa reformulation dans *La Vision dynamique*. Le contexte très particulier de la société et de l'économie américaines amène alors Moholy-Nagy à durcir ses positions. Le constat lucide de la spécialisation excessive et de la perte du sens communautaire le conduit en effet à abandonner l'utopie au profit d'un pragmatisme qui, pour être moins séduisant, se veut plus efficace. D'où la réaffirmation obstinée des vertus de la pédagogie, du bonheur qu'il y a à appartenir à une véritable communauté de travail, et l'éloge de cette morale si peu américaine qu'est la morale du désintéressement. Dans une société qui prône l'individualisme et dans une économie qui défend le profit quel qu'en soit le prix, Moholy-Nagy se veut le digne continuateur du Bauhaus et répète inlassablement que l'art est « l'activité humaine la plus complexe, la plus vivifiante et la plus civilisatrice », que « l'artiste a une fonction pédagogique à remplir sur le front idéologique », et qu'enfin l'esthétique est inséparable de l'éthique.

Le mythe américain.

Lorsque Moholy-Nagy arrive aux États-Unis en 1937, le terrain semble propice à l'implantation d'un enseignement proche de celui qui fut dispensé dans le cadre du Bauhaus, en Allemagne. C'est qu'en effet l'Amérique est perçue par les avant-gardes européennes comme une terre vierge, comme un pays libre de toute tradition, de toute pesanteur historique. Par ailleurs, comme l'a souligné Hans M. Wingler³⁹, avant même la fermeture du Bauhaus par les nazis, une véritable dialectique s'est instaurée entre l'Allemagne et les États-Unis.

Ainsi, dès 1931 s'est tenue à New York une petite exposition sur le Bauhaus, tandis que le critique d'art H. R. Hitchcock et l'architecte Philip Johnson préparèrent un livre et une exposition pour le MoMa sur *l'International style*. À ce titre, ils entreprennent un voyage d'études qui les mènera au Bauhaus de Dessau.

Dès 1928, de jeunes américains sont venus étudier au Bauhaus, de Howard B. Dearstyné, le premier arrivé, jusqu'au dernier, John B. Rodgers, en avril 1933.

Enfin, avec la montée du nazisme, commence l'émigration des principaux tenants du Bauhaus. Josef Albers, le premier maître à choisir les États-Unis, accepte à la fin de 1933 un poste au Black Mountain College (Caroline du nord), une école expérimentale marquée par l'empreinte du pédagogue et philosophe pragmatiste John Dewey⁴⁰. Grâce à

39. Hans M. Wingler, « Résonance et développement ultérieur du Bauhaus aux États-Unis », *Bauhaus 1919-1969*, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2 avril-2 juin 1969.

40. John Dewey (1859-1952) a élaboré une philosophie proche du pragmatisme de William James, et est l'auteur de *École et société* (1900), *Essais sur l'éducation* (1910), *Essais de logique expérimentale* (1916).

Walter Gropius, Cambridge (Massachusetts) devient le relais du Bauhaus. Gropius, arrivé de Grande-Bretagne en 1937, est nommé professeur et directeur du département d'architecture de la Graduate School of Design de Harvard. C'est sur sa recommandation qu'en 1937 Marcel Breuer obtient à Harvard une chaire qu'il occupera jusqu'en 1947; c'est enfin à sa demande que Moholy-Nagy, alors exilé en Grande-Bretagne, arrive à Chicago pour diriger le New Bauhaus, l'une des écoles fondées par l'Association of the Arts and Industries.

Au New Bauhaus de Chicago⁴¹, Moholy-Nagy assure le cours préliminaire, tandis que les travaux d'atelier du cours fondamental sont dirigés par un ancien élève du Bauhaus, Hin Bredendieck (également chargé d'un cours sur la géométrie projective et la typographie), et par son assistant, Andi Schiltz. L'atelier d'études de la lumière et de la photographie est sous la double direction de Gyorgy Kepes (qui assure également l'atelier de dessin et de couleur) et d'Henry Holmes Smith. Alexander Archipenko enseigne la sculpture et David Dushkin, la musique.

Mais ce qui sépare l'enseignement du New Bauhaus de son prédécesseur germanique est sans doute l'apparition de cours qui ne relèvent pas des arts visuels, et sont dispensés par des membres de l'université de Chicago : Carl Eckart, du département de physique; donne un cours de physique et de mathématiques et un autre de chimie et de géologie. Ralph Gerard, du département de biologie, enseigne l'étude des êtres vivants et plus spécifiquement le système nerveux et la perception chez les êtres humains. Enfin Charles Morris, du département de philosophie, fait cours sur « l'intégration intellectuelle ». On peut voir dans cet élargissement

41. Pour plus d'informations à ce sujet, se reporter à Lloyd C. Engelbrecht, *László Moholy-Nagy, cat. cit.*

du programme pédagogique la volonté affirmée par Moholy-Nagy de lutter contre ce qui fut pour lui l'un des pires maux de la société américaine, la spécialisation des compétences et des pratiques, ainsi que le projet — fermement maintenu — de voir l'art infiltrer tous les domaines de la vie.

Le design.

L'existence du New Bauhaus de Chicago fut éphémère puisqu'à la fin de l'année 1937, l'école ferme ses portes. Signe de l'obstination de Moholy-Nagy, il ouvre en 1938 sa propre école, la School of Design de Chicago, officiellement rebaptisée le 30 mars 1944 Institute of Design. Y enseignent, entre autres, Alexander Archipenko, Hin Bredendieck, Buckminster Fuller, George F. Keck, Gyorgy Kepes, Johannes Molzahn, Robert J. Wolff, etc.⁴²

La période américaine de Moholy-Nagy est marquée par l'achèvement de son livre *La Vision dynamique*, publié à titre posthume en 1947⁴³ et destiné à compléter les deux précédents ouvrages parus dans la collection des « Bau-

42. Lloyd C. Engelbrecht, *ibidem*, précise qu'à l'automne 1939 de nouveaux enseignants sont recrutés parmi lesquels : Frank Barr, Eugene Bielawski, Marli Ehrmann, Myron Kozman, Nathan Lerner, Frank Lewstik, Charles Niedringhaus, James Prestini, Robert Bruce Tague, etc. Après la démission de David Dushkin, c'est John Cage qui enseigne la musique pendant l'année scolaire 1941-1942.

43. Hannah Wehmeier, *ibidem*, rappelle que l'ouvrage qui devait s'intituler *Von Kunst zu Leben (De l'art à la vie)*, paraît en 1947 chez Paul Theobald, Chicago. La première traduction en anglais était parue sous le titre *The New Vision*, chez Brewer, Warren and Putnam, New York. La seconde édition fut publiée en 1938 chez W. N. Norton, New York, et une troisième, entièrement revue, parut sous le titre *The New Vision and Abstract of an Artist*, chez Wittenborn, Schultz, Inc., New York.

hausbücher» en 1925 et 1929, *Peinture, photographie, film et Du matériau à l'architecture*. Elle se caractérise également par une multiplicité de publications annexes, entretiens et conférences. Enfin et surtout, elle se traduit par un déplacement du centre de gravité de sa recherche : d'une esthétique de la lumière à la question du design.

Mais si Moholy-Nagy consacre manifestement ses dernières années à la théorie et à la pratique du design, il n'en demeure pas moins fidèle à ce qui fut la grande utopie du Bauhaus : investir la vie par l'art, promouvoir la grande unité de l'art et de la vie. C'est en ce sens, et en ce sens seulement, que le design — significativement défini comme attitude existentielle plus que formation professionnelle — peut prendre le relais de la peinture, de la photographie, du cinéma. Pour le dire en d'autres termes, le design a été pour Moholy-Nagy la réponse « américaine » à l'une des questions majeures du Bauhaus : comment convertir l'expérience humaine de chacun en œuvre d'art ?

Parce qu'il relève non d'une spécialité professionnelle mais, selon Moholy-Nagy, d'un « esprit d'ingéniosité et d'inventivité » — c'est-à-dire du potentiel créatif qui est inscrit en tout homme —, parce qu'il est présent dans les aspects les plus divers d'une vie d'homme — vie affective, vie familiale, rapports sociaux, travail, urbanisme —, le design se constitue comme pratique au service de la vie tout entière.

On ne s'étonnera donc pas de voir Moholy-Nagy, confortément à une hypothèse mise en place dans les années vingt, ancrer le design dans la nécessité biologique, psychologique et sociologique, puis réendosser le modèle fonctionnaliste cher à Walter Gropius. Contre le naturalisme de la forme défendu par *Arts and Crafts* et le *Modern Style*, Gropius avait assigné pour tâche au Bauhaus de comprendre la révolution industrielle, mais aussi mentale et culturelle, induite par la machine. Dans le nouvel ordre instauré par

l'ère machinique, la forme devenait tributaire d'une fonction définie non comme simple adaptation à des fins utilitaires mais comme capacité pour un objet de renvoyer à d'autres, de s'y articuler, s'y substituer ou leur faire signe⁴⁴. Du même coup, l'univers paraissait composé d'éléments selon des combinaisons — quant à la ligne, la couleur, la construction, la fonction, etc. Plus un élément était pur, plus riche serait la combinaison. Plus un objet était fonctionnellement riche, plus grande serait sa valeur esthétique.

Dans *La Vision dynamique*, Moholy-Nagy réactualise ce débat autour du fonctionnalisme, interrogeant — sur le modèle d'une analyse qui a déjà fait ses preuves sur d'autres *media*, peinture, photographie ou cinéma — la naissance du mouvement, les effets de résistance auxquels il a pu se heurter, pour en appeler *in fine* à la constitution de nouvelles formes qui soient autant de réponses adéquates à l'ultime phase de la révolution industrielle.

Parallèlement à la définition du design comme « pensée en termes de relations », la figure du designer apparaît comme le relais de l'artiste-producteur annoncé par les textes de la période « allemande ». Designer celui qui saura comprendre les arts, les sciences, les nécessités sociales et économiques de son époque, et en proposera la traduction plastique fonctionnelle la plus pertinente. Designer, celui qui saura offrir à une époque donnée les objets qu'elle requiert, sans archaïsme ni nostalgie.

Cette théorie du design comme production d'objets adéquats à une civilisation, Moholy-Nagy en a tenté le passage à la pratique. Travaillant pour la Spiegel Inc., il dessine en 1940 une boîte à pilules en plastique pour la Foley & Co de Chicago, ainsi que le stylo à encre Parker 51. Il devient

44. Voir à ce sujet Henri Van Lier, « Esthétique industrielle », *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6, Paris, 1988, 1

conseiller artistique de la Parker Pen Company de Janesville dans le Wisconsin, tandis qu'il se voit proposer plusieurs commandes importantes. La Baltimore and Ohio Railroad lui demande un projet de wagon-lit à deux niveaux, l'U.S. Gypsum Co., en novembre 1944, un stand d'exposition destiné à présenter des matériaux de construction. Par ailleurs, il signe de nombreuses compositions typographiques, une affiche pour la Container Corporation of America (1939), une jaquette de livre pour un roman de sa femme, *Children's Children*, le catalogue de sa propre exposition au musée d'Art de Cincinnati (12 février 1946), etc.

Sans nul doute, Moholy-Nagy a voulu faire de son activité de pédagogue et de designer bien intégré à la société américaine la continuation de ses expérimentations du Bauhaus. On est en droit, cependant, de s'interroger sur une telle filiation. Certes, la critique à laquelle Moholy-Nagy soumet la culture américaine est souvent vive, qu'elle porte, on l'a vu, sur les méfaits de la spécialisation et sur les inégalités sociales ou, plus ponctuellement, sur la perte du sens de la qualité due au renouvellement trop rapide des produits de consommation, ou encore sur le *styling* alors dominant aux États-Unis, l'aérodynamisme. Il n'en demeure pas moins que Moholy-Nagy a parfaitement su s'intégrer à l'*american way of life*, en en acceptant les conditions sociales et économiques. Au risque d'être un peu sévère, c'est avec un certain étonnement que l'on assiste à une si rapide et si facile conversion, celle de l'ancien activiste hongrois, proche du révolutionnaire Kassák et ami des constructivistes soviétiques, en citoyen du capitalisme triomphant... Plus que la poursuite de la belle unité art/vie, le design pourrait dès lors être interprété comme un facteur d'intégration dans la société qu'il cautionne, la société américaine de l'après-guerre.

Pour avoir si bien composé avec la réalité d'une économie,

d'une société et d'une culture que par ailleurs il ne pouvait que réprover, Moholy-Nagy a peut-être perdu l'idéal défendu dans *Peinture, photographie, film*, celui d'un art qui changerait le monde et verrait advenir l'Homme Nouveau.

Dominique Baqué. Paris, mars 1993.

ARTICLES DE LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY CITÉS

(par ordre alphabétique)

- «L'art dans l'industrie», *Arts and Architecture*, Los Angeles, n° 9-10, 1947.
- «Art et photographie», *The Technology Review*, Cambridge (Massachusetts), vol. 47, n° 8, juin 1945*.
- «Discussion autour de l'article de Ernó Kállai: "Peinture et photographie", *i10*, Amsterdam, n° 6, 1927*.
- «Discussion sur le problème du contenu et de la forme nouvelle», *Akaszott Ember*, Vienne, n° 3-4, 1922.
- «L'éducation et le Bauhaus», *Focus*, Londres, n° 2, 1938.
- «Espace-temps et photographie», *American Annual of Photography*, Boston et Londres, n° 57, 1943*.
- «Le *Modulateur espace-lumière* d'une scène à dispositif électrique», *Die Form*, Berlin, n° 11-12, 1930.
- «Nouvelles expériences cinématographiques», *Korunk*, Kolozsvár, vol. 8, n° 3, 1933.
- «Nouvelles méthodes en photographie», *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, Halle, vol. 65, janvier 1928, cahier 2*.
- «Photographie, forme objective de notre temps», *Telehor*, Brno, n° 1-2, 1936*.
- «Photographie, mise en forme de la lumière», *Bauhaus*, Dessau, n° 1, janvier 1928.
- «Problèmes du film moderne», *Korunk*, Kolozsvár, n° 10, en français dans *Telehor*, Brno, n° 1-2, 1936.
- «La réclame photoplastique», *Offset, Buch und Werbekunst*, 1926*.
- «La typographie contemporaine : buts, pratique, critique», *Gutenberg Festschrift*, Mayence, 1925.
- «Un artiste en résumé», *The New Vision: from Material to Architecture. Abstract of an Artist*, Chicago, 1944 et New York, 1947.
- «Une nouvelle création dans la musique. Les possibilités du gramophone», *Der Sturm*, Berlin, juillet 1923.

