



HAL
open science

Oskar Schlemmer et Paul Klee : arts de la scène et arts visuels – un espace intermédial à la Hoffmann ?

Ingrid Lacheny

► To cite this version:

Ingrid Lacheny. Oskar Schlemmer et Paul Klee : arts de la scène et arts visuels – un espace intermédial à la Hoffmann ?. Patricia Viallet. Formes et (en)jeux de l'intermédialité dans l'espace européen d'hier à aujourd'hui, Königshausen & Neumann, pp.245-259, 2020. hal-02860010

HAL Id: hal-02860010

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02860010>

Submitted on 2 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Oskar Schlemmer et Paul Klee : arts de la scène et arts visuels – un espace intermédial à la Hoffmann ?

Deux artistes du *Bauhaus*, Paul Klee et Oskar Schlemmer, se sont inspirés et, sous certains aspects, distanciés d'E.T.A. Hoffmann dans leur manière d'appréhender l'art et le rêve romantique d'universalité. Au sein de leur monde imaginaire et utopique, ils ont, tout comme Hoffmann, interrogé le temps et l'espace ainsi que la manière dont l'homme en tant que créateur/acteur et/ou récepteur (lecteur, spectateur) a dû penser sa place au sein d'une société en constante évolution. Aussi bien chez Hoffmann que chez Schlemmer ou Klee, les arts interagissent et se (dé)construisent sans cesse. Ils oscillent au sein d'un cadre déterminé tout en essayant sans cesse d'en dépasser les limites.

Paul Klee and Oskar Schlemmer, two artists from the *Bauhaus* movement, were inspired by E.T.A. Hoffmann in their way of understanding Art and the Romantic ideal of universality – distancing themselves from certain/various aspects nonetheless. In their imaginative and utopian world, they reflected on time and space, and on the way the creator/actor and/or the recipient (reader, spectator) has had to think his place in a constantly evolving society. Hoffmann, Schlemmer and Klee have all used aesthetic interaction and (de)construction, evolving/working within an established frame and constantly striving to break its boundaries.

« N'importe quel produit artistique doit surgir du chaos ! Que ce soit désormais un livre, un opéra ou une peinture », écrit E.T.A. Hoffmann le 28 février 1804¹ dans une lettre à son ami Hippel. Malgré ses nombreux récits sur la musique, l'écrivain allemand (1776–1822) n'est ni philosophe, ni théoricien, ni musicologue. Artiste quelque peu dilettante en mal de reconnaissance esthétique, il représente l'art comme élan vital, comme énergie follement – au sens médical du terme – créatrice qui endosse un rôle diégétique ambigu et complexe. Durant toutes ses années de créativité, en cohérence avec le romantisme d'Iéna tendant à une forme d'universalité esthétique, il n'établit pas de hiérarchie artistique. Il revendique même, dans ses lettres comme dans son journal, sa préférence pour l'alliance et les correspondances des genres et des arts, ce qui fait de ses

¹ Lettre à Hippel du 28 février 1804 (« [...] irgend ein Kunstprodukt müsse aus dem Chaos hervorgehen! – ob das nun ein Buch – eine Oper – ein Gemälde seyn wird! », in : *E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke. Frühe Prosa*, éd. par Gerhard Allroggen *et alii*. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 2003 (1), p. 145, traduction I. Lacheny).

œuvres un ensemble cohérent intermédiatique et correspond à la définition que Jürgen E. Müller donne de l'intermédialité :

Un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et les stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience. C'est alors dans la reconstruction de relations intermédiatiques que se trouve l'un des centres d'intérêt de la science et de l'histoire des médias et de la sémiologie.²

Si l'on reprend la citation d'Hoffmann qui ouvre notre propos, le terme de « chaos » prend, dans ce contexte intermédiaire, une importance capitale. Le « chaos » incarne avant tout la puissance de l'imagination créatrice, le glissement parfois ténu entre différents modes esthétiques recoupant, nous le verrons, une des dimensions du fantastique et un arrière-plan grotesque au sens pictural du terme.³ Ce chaos hoffmannien allait aussi, un siècle plus tard, fasciner particulièrement deux artistes du *Bauhaus* de Walter Gropius : Paul Klee (1879–1940) sur la toile et Oskar Schlemmer (1888–1943) sur la scène. Qu'il s'agisse des arts visuels ou des arts de la scène, ces deux artistes ont fait le choix de délimiter dans leurs œuvres un espace intermédiaire rappelant la technique narrative hoffmannienne qui consiste à croiser, entrelacer les strates spatio-temporelles et les perspectives diégétiques. Ainsi, le lecteur perçoit la réalité de l'écrivain à travers un kaléidoscope ou des lunettes déformantes, ce qui confère à l'ensemble un aspect parfois inquiétant. La spatialité induite par le cadre de la toile ou celui de la scène est construite et déconstruite sans cesse par la nouvelle temporalité créée par le regard du spectateur. Par conséquent, la réception conduit à rendre potentiellement utopiques les formes artistiques. Les masques, les jeux de dissimulation et *a fortiori* l'abstraction pourraient être une manière de contourner ou de dépasser, ce qui apparaît à première vue comme une aporie.

I. Délimiter un espace intermédiaire

Compte tenu de la diversité des focalisations et de son originalité, la narration hoffmannienne fonctionne comme un verre à multiples facettes faisant d'un Tout apparemment hétérogène un ensemble esthétique polyphonique méticuleusement orchestré. On retrouve cette intermédialité

² Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». In : *Cinémas*. Montréal : Cinémas, 2000 (10, 2–3), p. 105–134, cit. ici p. 113.

³ Voir Alain Muzelle, *L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*. Paris : PUPS, 2006.

dans *Les Frères de Saint-Sérapion* (1814–1820/21), où un récit-cadre (formant un ensemble organique) est piqué de récits enchâssés, sorte de fragments illustrant la définition des frères Schlegel dans l'*Athenäum*, revue programmatique du romantisme d'Iéna, en quête d'universalité, selon laquelle « un fragment, comme une petite œuvre d'art, doit être complètement séparé du monde environnant et complet en soi, tel un hérisson »⁴. Ces récits, organisés sous la forme de veillées,⁵ sont introduits et discutés par les différents narrateurs (entretiens) selon le célèbre principe sérapiontique, qui suggère idéalement de savoir habilement créer avec l'œil de l'esprit, sans perdre la raison, et combiner réalisme – ou la conscience du réel – et fantastique, « le langage même de l'imaginaire »⁶.

Le principe sérapiontique traduit, en outre, la volonté de l'auteur d'ancrer la narration dans une réalité universelle. Pour peu qu'il en ait la volonté ou la capacité, l'écrivain, l'artiste ou le lecteur avisé pourrait atteindre le monde de la création et de l'imagination en gravissant une échelle qui l'emmènerait vers le ciel, espace dont Theodor, l'un des personnages principaux et double fictif d'Hoffmann, semble avoir une connaissance précise :

L'échelle dressée vers le ciel, et qu'il s'agit d'escalader si l'on veut atteindre des sphères supérieures, doit être selon moi solidement plantée dans la vie ; ainsi chacun peut y monter à son tour, se hisser toujours plus haut et, enfin parvenu dans un fabuleux royaume enchanté, continuer à croire que ce royaume est relié à sa vie et qu'il en est la part la plus magnifique.⁷

L'échelle représente un passage ou, plus exactement, une ascension difficile qu'il convient de réussir pour passer du domaine réel au domaine céleste. La réussite de ce parcours dépend non pas de notre capacité, mais de

⁴ « Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel » (Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*. München : Carl Hanser, 1970, p. 47). Traduction : Charles Le Blanc, *Fragments*. Paris : José Corti, 1996, p. 261.

⁵ Les veillées sont constituées de différents récits et conduisent à des débats en amont et en aval sur des sujets essentiellement esthétiques, génériques ou philosophiques.

⁶ *Encyclopédie du fantastique*, éd. par Pierre Brunel et Valérie Trittler. Paris : Ellipses, 2010 (contribution de Dominique Iehl, p. 414–417, cit. ici p. 417).

⁷ « Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinausteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben » (E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 2001 (4), p. 721). Traduction : Albert Béguin et Madeleine Laval, *Les Frères de Saint-Sérapion*. Paris : Verso Phébus, 1981–1982 (3), p. 108.

notre volonté : elle est donc avant tout individuelle et n'apparaît possible que dans la mesure où l'être qui grimpe à l'échelle possède encore l'innocence de l'enfance afin de continuer à croire en la magie de ce monde supérieur et au lien indissoluble qui unit l'artiste et le rêve. Dans l'œuvre de Paul Klee de 1921 intitulée *Scène Hoffmannesque (Hoffmanneske Märchenszene)*⁸ le fond chromatique et la transcription polyphonique entre lignes horizontales et lignes verticales font écho aux principes narratifs d'Hoffmann unissant l'œil de la raison et l'imagination, l'échelle qui monte vers le ciel, la complexité des personnages en présence ou encore les correspondances esthétiques.

La toile de Klee représente un damier irrégulier aux couleurs pastel comme arrière-plan chromatique. Cela confère à l'ensemble rythme et musicalité. De plus, le motif de l'ascension est renforcé par la présence de la flèche centrale dont l'extrémité évoque une fontaine jaillissante. De surcroît, elle est rehaussée d'un cœur placé en point de fuite que transpercent de fines aiguilles. Cette manière d'appréhender l'écriture hoffmannienne, en référence au titre du tableau, soulève plusieurs interrogations : s'agit-il de l'artiste meurtri et incompris dans sa création comme pouvait l'être Nathanaël dans *Le marchand de sable* ? Les symboles de temporalité que symbolisent les horloges, le coq, la coexistence de la vie diurne et de la vie nocturne, encline à la rêverie et aux débordements éventuels de l'imagination échauffée de l'artiste si récurrents chez Hoffmann, sont là pour rappeler à l'individu la fugacité de son existence terrestre. Aussi l'artiste, pour ne pas perdre pied, doit-il être ancré dans le sol comme un arbre : « [Des racines de l'arbre] afflue vers l'artiste la sève qui le pénètre et qui pénètre ses yeux. L'artiste se trouve ainsi dans la situation du tronc. Sous l'impression de ce courant qui l'assaille, il achemine dans l'œuvre les données de sa Vision. »⁹ Cette réflexion de Klee rejoint directement la

⁸ Nous pouvons trouver plusieurs variantes pour le titre de cette toile : *Hoffmanneske Szene*, *Hoffmanneske Märchenszene* ou encore *Hoffmanneske Geschichte*. Gerhard Neumann a utilisé cette œuvre pour la couverture de son ouvrage collectif intitulé : *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft* (Würzburg : Königshausen, 2005). Elke Riemer-Buddecke a récemment publié une contribution en ligne revenant sur l'œuvre de Paul Klee [*Illustrationen zum Werk E.T.A. Hoffmanns*, in : <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezeption/illustrationsgeschichte/>] [consulté le 03.01.2019]. L'auteure précise que l'interprétation est encore libre et que Klee a été susceptible de s'inspirer du *Vase d'Or* ou de *La fenêtre d'angle de mon cousin*, deux récits fondamentaux d'E.T.A. Hoffmann. Une reproduction est consultable sur le site : <https://www.moma.org/collection/works/71537#> [consulté le 03.01.2019].

⁹ « [Von dem Wurzel des Baumes] strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehen. So steht er an der Stelle des Stammes. Bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens, leitet er Erschautes weiter ins Werk » (Paul Klee, *Über die moderne Kunst*. Bern : Benteli, 1979, p. 13). Traduction : Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*. Paris : Denoël, 1985, p. 16–17.

conception sérapiontique hoffmannienne comme l'a bien compris également l'artiste Steffen Faust dans une de ses compositions illustrant le récit du Vase d'or¹⁰. L'aquarelle de Steffen Faust évoque un arbre coiffé de formes féminines féériques et angéliques d'où descendent trois serpents. Des yeux doux et mélancoliques métamorphosent l'arbre en un visage scrutant le spectateur. Steffen Faust rejoint ici Paul Klee dans sa parabole de l'artiste et dans son rapport à l'imagination, à l'art et à la création. De l'onirisme mêlé à la diégèse naît l'intermédialité artistique insufflée par Hoffmann. Il existe au moins deux sortes d'artistes : celui qui accepte sa condition et refuse une ascension sans retour vers le monde utopique de l'Atlantide (partie gauche du tableau de Paul Klee) et celui qui se donne corps et âme, dépasse les contingences du temps et de l'espace jusqu'à se perdre lui-même dans un royaume dont lui seul détient la clé (partie droite du même tableau). Par ce biais, Klee a saisi la dualité de l'artiste inhérente à l'écriture hoffmannienne. Il ouvre alors un espace intermédiaire qui associe l'arrière-plan empreint de musicalité, le jeu des couleurs du damier et une réflexion poétologique approfondie. Symboliquement, *Scène Hoffmannesque* fonctionne comme les différentes lignes mélodiques d'une fugue, d'une œuvre polyphonique. Les principes de polyphonie et de musicalité s'appliquent ici au champ de la vision :¹¹ écriture, peinture et musique entrent en résonance tant en théorie qu'en pratique. Les techniques et les langages esthétiques, le lien étroit entre la narration et le(s) discours esthétique(s) renvoient au paradigme du cadre.

Le cadre de la narration et celui de la toile délimitent un espace (inscrit ou non dans une temporalité) que l'artiste est libre de transgresser, ou bien ce dernier pousse le récepteur à procéder à cette transgression au sens étymologique du terme, c'est-à-dire au sens de « traversée », de « franchissement ». Dans cet espace de liberté intermédiaire, l'écriture hoffmannienne prend sa source ; la pluridimensionalité du cadre, le jeu entre le dehors et le dedans, entre l'extériorisation artistique, la réception et la vie intérieure de l'artiste se réalisent : « regarder un objet, c'est venir l'habiter et, de là, saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui », souligne Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*.¹² Le processus de création consistant à entrer dans un cadre (normatif) et à en sortir se retrouve également chez Schlemmer : l'espace scénique fonctionne comme un cadre, ce que soulignent l'œuvre de 1924 *Figure et ré-*

¹⁰ Voir E.T.A. Hoffmann *und sein Werk im Spiegel der Grafik*, éd. par les musées de la ville de Bamberg et l'Office de la culture de la ville de Bamberg. Bamberg : s.é, 2009, p. 23. L'illustration est accessible sur le site de Steffen Faust : http://www.steffenfaust.de/Hoffmann/Goldener_Topf/Goldener_Topf1.php [consulté le 03.01.2019].

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p. 57 et p. 74.

¹² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 96.

seau de ligne dans l'espace¹³ (*Figur und Raumlineatur*), la fin de l'acte 1 et le début de l'acte 2 du *Ballet Triadique* (1920) où le danseur, inscrit sciemment dans un cadre et, plus exactement, au centre de ce cadre, est libre de s'y mouvoir et d'en sortir.¹⁴

Dans ses réflexions théoriques sur l'art moderne, Klee s'interroge sur les dimensions du tableau.¹⁵ Le tableau, selon lui, impose des normes, il fixe un ensemble de règles et de mesures au sein desquelles la couleur – rappelant les récits enchâssés, la densité et le choix des mots chez Hoffmann –, le clair-obscur – comparable aux veillées sérapiotiques, aux nuances narratives, aux contrastes et à la diversité des points de vue – et la ligne, en référence au récit-cadre, jouent un rôle essentiel. Si l'ensemble paraît à première vue hétérogène¹⁶ ou chaotique, il contient néanmoins une structure qui prépare à la fois la lecture et la réception et « détermine », en peinture, son « autonomie » : « on passe d'un regard à une contemplation. C'est dans ce cadre que l'on construit la perspective. »¹⁷ Le phénomène de dépassement, de transgression permet à l'art d'exprimer toute sa potentialité – un aspect mis en avant par Klee lorsqu'il écrit n'entendre « nullement montrer l'homme [l'artiste] tel qu'il est, mais tel qu'il pourrait être »¹⁸. Il s'agit là d'une forme utopique d'idéal où l'esthétique est placée sous le signe d'une intermédialité de nature anthropomorphique :

¹³ Oskar Schlemmer, *Idealist der Form*, éd. par Andreas Hüneke. Leipzig : Reclam, 1989, p. 146. Cette œuvre de Schlemmer est également facilement consultable sur le site du Centre Pompidou Metz en lien avec l'exposition de 2016 : *Oskar Schlemmer, L'Homme qui danse* : <https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2016.10-OS.pdf> [consulté le 03.01.2019].

¹⁴ Voir Monika Schmitz-Emans, « Der durchbrochene Rahmen. Überlegungen zu einem Strukturmodell des Phantastischen bei E.T.A. Hoffmann ». In : *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft*. Bamberg : E.T.A.-Hoffmann-Gesellschaft e.V., 1968 (32), p. 74–88 (« Die in Serapion verkörperte Grenzüberschreitung zwischen ›Biographisch-faktischem› Rahmen und künstlerisch gestaltetem Phantasie-Bild wird zu einem programmatischen Akt. Wie in einem Vexierbild verschwimmen die Konturen heterogener Erfahrungsbereiche », p. 80).

¹⁵ Voir Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, p. 17–21.

¹⁶ Le caractère hétérogène renvoie à une forme polyphonique de la narration : diverses focalisations, points de vue et genres (conte, entretiens, fragments). L'hétérogénéité des *Frères de Saint-Sérapion* ressort de la diversité des arts représentés, de la variété des récits et de la multitude des destins artistiques dépeints. Voir Hartmut Steinecke, *Die Kunst der Phantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt am Main : Insel, 2004, p. 575.

¹⁷ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*. Paris : Denoël, 2005, p. 85.

¹⁸ « Außerdem will ich den Menschen gar nicht geben, wie er ist, sondern nur so, wie er auch sein könnte » (Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, p. 51). Traduction : Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, p. 31.

Face au monde de l'espace, de la forme et de la couleur, [...] l'homme est le réceptacle de l'inconscient, de l'immédiat et du transcendantal ; [...] il est le héraut, voire le créateur d'un élément important de la scène [...] : le son, le mot, le langage.¹⁹

Que ce soit l'écriture poétique, la toile ou la scène, les arts symbolisent un espace délimité propice à la transgression. Pour le chorégraphe Schlemmer, l'espace scénique et l'originalité chorégraphique, mêlant l'abstraction et le figuratif, typique en cela de l'idéal d'universalité artistique du *Bauhaus*, doivent être considérés comme un lieu expérimental propice à ces phénomènes de transgression, de pluridimensionalité et d'intermédialité.

II. (Dé)construire l'espace : un espace intermédial utopique ?

Dans les récits d'Hoffmann, l'utopie se réfère au sens étymologique de « non-lieu » ou de royaume imaginaire comme dans l'Atlantide du *Vase d'or* (1814) ou le royaume des poupées dans *Casse-noisette et le roi des rats* (1816) privilégiant un univers hors du temps et de l'espace. Dans *Le Vase d'or*, le véritable royaume de l'art n'est pas terrestre. L'utopie esthétique correspondant à la plénitude de l'artiste est, en effet, délivrée des contingences spatio-temporelles et des formes empiriques. Elle constitue une harmonie cosmogonique parfaite dépassant le caractère éphémère de toute chose. Dans *Casse-noisette*, Marie Stahlbaum, tout en restant ancrée dans la société des Lumières, comme son nom de famille l'y prédestine [Stahlbaum = « arbre d'acier »], attache une importance toute particulière au « savoir voir » l'invisible et à une perception enfantine de l'onirisme, c'est-à-dire exclue de toute forme de préjugé.

Chez Schlemmer, l'idée d'utopie favorise la construction d'un espace dans lequel l'homme se retrouve plongé dans un univers où l'artiste livre au spectateur un raisonnement sur la place de l'homme, sur l'art et l'abstraction au sein d'une société en constante mutation. Chez Klee, l'utopie, recelant un message de résistance, conduit le spectateur à sortir du cadre traditionnel²⁰ ou, du moins, à déplacer son œil hors du point de

¹⁹ « [...] gegenüber der [...] Raum-, Form- und Farbenwelt [ist der Mensch] das Gefäß des unbewußten, unmittelbaren, transzendentalen; [...] er ist Kündler, ja Schöpfer eines wichtigen Elements der Bühne, vielleicht des wichtigsten : Laut, Wort, Sprache » (Oskar Schlemmer, « Die Bühne ». In : *Bauhaus*, 1927 (3), p. 2). Traduction : Éric Michaud, *Oskar Schlemmer : Théâtre et abstraction*. Paris : L'Âge d'homme, 1978, p. 48.

²⁰ C'est dans cet espace « hors du cadre » que l'intermédialité joue un rôle prépondérant. Grâce à l'analyse du passage d'un média à un autre, de la démarche artistique, l'œuvre se renouvelle. Voir Corinne Bayle, *La Poésie hors du cadre*. Paris : Hermann, 2014, p. 13-35.

fuite pour reconstituer l'objet représenté. La toile de 1930 *A tête, main, pied et cœur*²¹ (*Hat Kopf, Hand, Fuß und Herz*) illustre bien cet aspect de dislocation du corps humain, voué tôt ou tard à disparaître, mais où le centre même de la créativité, le lieu des sentiments et des émotions, perdure au-delà de la mort. L'art s'avère ici synonyme de passion animique et non de corporéité. Le démembrement apparent auquel le spectateur est confronté symbolise une volonté de sortir de soi au sens propre. Ce phénomène ex-centrique, hors du centre, doté d'une pointe humoristique, rappelle l'état d'esprit avec lequel Hoffmann manie sa plume et peint ses personnages de fiction. Cela renvoie aussi au dépassement. Chez Schlemmer, le dépassement du cadre équivaut à une rupture avec les codes traditionnels de la danse. Les chorégraphies sont placées sous le signe d'une précision géométrique dans laquelle la musique conditionne le mouvement. Les couleurs et les costumes – et non le regard ou l'expression des visages souvent cachés derrière des masques – suggèrent des émotions.

Les conceptions avant-gardistes de Schlemmer ne laissent rien au hasard. Cet ensemble rappelle l'esprit du Conseiller Krespel dans le récit éponyme hoffmannien (1816) qui établit un parallèle entre l'architecture et la musique. Il n'utilise pas l'architecture comme une allégorie musicale, mais souligne l'intermédialité qui existe entre les deux arts. Krespel conçoit sa maison comme un espace de liberté intérieure et d'imagination artistique, d'excentricité et de bien-être dans lequel l'artiste peut se mouvoir comme les danseurs à la fin de l'acte 1 et au début de l'acte 2 du *Ballet Triadique* : l'un quitte librement un quadrilatère, l'autre un cercle. La maison de Krespel, la chorégraphie schlemmerienne, mettent en lumière une double tendance : « revendique[r] l'intériorité contre le monde extérieur » et symboliser « un acte de la réaffirmation de l'art comme production d'un moi individuel, unique, intérieur ».²² Krespel a l'âme d'un musicien et d'un architecte, et ses dons ne s'excluent pas mutuellement : c'est au contraire leur addition qui crée le génie. En tant que maître d'œuvre de sa maison, le musicien est avant tout attentif à l'agencement des fenêtres et à la hauteur de la construction. L'art apparaît ici comme le fruit du surgissement des ressources du Moi individuel, l'affirmation d'un idéal. La maison de Krespel, de la même manière que chez les premiers romantiques, représente l'architecture en tant que musique figée, concrète et spatiale. Elle est la métaphore de l'objet musical. À l'instar de beaucoup de ses personnages de fiction, Hoffmann hésite tout au long de sa vie entre l'écriture, la peinture et la musique. Il projette même de créer une synergie artistique à

²¹ Voir <http://alfredflechtheim.com/werke/hat-kopf-hand-fuss-und-herz/> [consulté le 03.01.2019].

²² Alain Montandon, « L'imaginaire de la musique chez E.T.A. Hoffmann ». In : *E.T.A. Hoffmann et la musique*, éd. par Alain Montandon. Berne : Peter Lang, 1987, p. 20.

travers un « roman musical »²³, comme nous pouvons le lire en filigrane dans son journal du 8 février 1812 ou encore le 18 mai de la même année.²⁴ Le 16 octobre 1803, il écrit ne pas savoir quelle est sa vocation artistique.²⁵ Hoffmann constitue à lui seul un parfait exemple d'intermédialité que l'on retrouve aussi dans ses caricatures, que ce soit par le biais d'artistes de fiction, tels que Krespel (lien spirituel et symbolique entre architecture et musique) et Kreisler (rapport synesthésique entre musique et écriture), ou réels, comme Jacques Callot (lien entre caricature et fantastique)²⁶ et Salvatore Rosa (association de la peinture avec l'écriture et les arts de la scène italienne), ou encore à travers des entretiens et des écrits théoriques (musicaux²⁷ pour l'essentiel).

Plus d'un siècle plus tard, Klee et Schlemmer, fascinés par ce génie polymorphe en quête d'universalité, prendront en quelque sorte le relais, même si Klee paraît moins éloigné d'Hoffmann que ne l'est Schlemmer : chez ce dernier, « la construction de la scène théâtrale se fait finalement selon une structure cinématographique, plutôt qu'architecturale. Elle est donc d'emblée pensée à partir du mouvement. »²⁸ Chez Klee, un tableau « se monte pièce par pièce, point autrement qu'une maison ».²⁹ Le conseiller Krespel d'Hoffmann pourrait alors être un peintre qui s'ignore ...

Que ce soit chez Klee, chez Schlemmer ou chez Hoffmann, l'art engendre toujours de nouvelles figures et un nouveau langage. L'écrivain et théoricien Adorno l'a souligné dans son *Fragment sur les rapports entre musique et langage*³⁰ et dans *Sur quelques relations entre musique et peinture*.³¹ Il n'envisage pas de confusion entre les arts, mais une distinction de

²³ « musikalischer Roman » (*E.T.A. Hoffmann. Frühe Prosa*, p. 397). Traduction I. Lacheny.

²⁴ *Ibid.*, p. 1331–1335.

²⁵ Voir *ibid.*, p. 335 (lettre du 16 octobre 1803) : « Ob ich wohl zum Maler oder zum Musiker geboren wurde ? », p. 1216, 1331–1335 (lettres du 8 février et du 28 avril 1812) et images 25 et 26.

²⁶ *Encyclopédie du fantastique*, p. 417 : les aspects satirique, grotesque et hétérogène constituent un des pans du fantastique.

²⁷ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik: Aufsätze und Rezensionen*. München : Winckler, 1977.

²⁸ Oskar Schlemmer, *L'homme et la figure d'art*, éd. par Claire Rousier. Paris : CND, 2001, p. 83.

²⁹ « [Ein Bildwerk] wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus » (Paul Klee, « Schöpferische Konfession ». In : *Tribüne der Kunst und Zeit*, éd. par Kasimir Edschmid. Berlin : Erich Reiß, 1920, p. 33). Traduction : Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, p. 37.

³⁰ Theodor W. Adorno, « Fragment über Musik und Sprache ». In : Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften. Quasi una fantasia*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1963 (16), p. 251–256.

³¹ Theodor W. Adorno, « Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei ». In : *ibid.*, p. 628–642.

genre et de signes (et non de mode). Selon lui, la musique est élaborée comme le langage. Elle représente un art du temps, point sur lequel il rejoint Lessing dans son *Laocoon*, à ceci près qu'« interpréter le langage, c'est le comprendre, interpréter la musique, c'est la jouer ». ³² L'interprétation serait alors moins passive dans l'art musical qui relèverait de l'implicité et serait d'un abord plus hermétique. Toujours est-il qu'il s'avère fructueux de reconnaître des correspondances, des relations intermédiaires en matière de construction et d'architecture globale, ce qu'Hoffmann au XIX^e siècle et Schlemmer et Klee au XX^e ont bien compris.

Comme discours, l'art impulse une réception de ce discours. L'écriture devient picturale et/ou musicale (Hoffmann), la peinture devient musique ou écriture (Klee), la danse noue un lien étroit avec les mathématiques, la plastique, la musique et la picturalité (Schlemmer). Dans *Fugue en rouge*³³ (*Fuge in Rot*, 1920) et *Jardin dans la plaine II*³⁴ (*Garten in der Ebene II*, 1921), Klee envisage d'associer geste graphique et geste musical. En effet, il conçoit le regard posé sur la toile comme un processus temporel dans lequel le spectateur ne saisit pas le sens de l'œuvre dans sa globalité de manière immédiate, mais au fil de sa lecture. D'un côté, *Jardin dans la plaine II*, à travers les lignes verticales et horizontales et les arbres peints déposés comme des notes de musique sur la toile, se lit à la manière d'une partition. De l'autre, *Fugue en rouge* met l'accent sur les lignes mélodiques et polyphoniques qui se visualisent par un dégradé de couleurs. Si Hoffmann cherche à rendre visible et audible la musique par des procédés narratifs et lexicaux (écriture sonore, contrapuntique et polyphonique)³⁵ allant au-delà de simples portraits de musiciens au cœur de ses fictions, Klee vise à lier harmonieusement la picturalité et la musicalité du trait. En ce sens, l'écrivain et le peintre se rejoignent : la musique devient concrète. Elle appelle images et sensations. La perception visuelle du musicien est une « ouïe intérieure »³⁶ et la perception sonore « une vision qui surgit de l'intérieur ». ³⁷ La musique serait en soi la « langue inarticulée [du]

³² « Sprache interpretieren heißt Sprache verstehen ; Musik interpretieren : Musik machen » (Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften*, p. 253). Traduction : Jean-Louis Leleu, *Theodor W. Adorno. Écrits musicaux*. Paris : Gallimard, 1982, p. 337.

³³ Voir <https://www.akg-images.fr/archive/Fuge-in-Rot-2UMDHUH16Y2B.html> [consulté le 03.01.2019].

³⁴ Voir <https://www.akg-images.de/archive/2UMDHURCJGAF.html> [consulté le 03.01.2019].

³⁵ Voir Ingrid Lacheny, *Les Frères de Saint-Sérapion d'E.T.A. Hoffmann. Une œuvre d'art total ?*. Saarbrücken : EUE, 2010, p. 40–88.

³⁶ « Hören [ist] ein Sehen von Innen » (E.T.A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*. Stuttgart : Deutscher Bücherbund, 1964, p. 326). Traduction : Philippe Forget, *Tableaux nocturnes*. Paris : Imprimerie nationale, 1999 (1), p. 471.

³⁷ « Sehen [ist] ein Hören von Innen » (*ibid.*). Traduction : *ibid.*

cœur »³⁸. En lien direct avec le cœur et les émotions, elle peut alors être visible (musicalité de l'écriture hoffmannienne ou représentation de symboles ou de formes musicales chez Klee) ou invisible. La musique invisible correspondrait, dans ce cas, au refus de sa fixation par écrit. Tel est le cas du chevalier Gluck d'Hoffmann :

[...] [J]'aperçus des pages toutes réglées, mais sans aucune note de musique. [...] [L'] allegro ne fut que tramé avec les idées principales de Gluck. Il y apporta tant de variations neuves et géniales que ma surprise croissait toujours. [...] [S]a musique modifiée n'en était pas moins la scène de Gluck portée, en quelque sorte, à une puissance supérieure.³⁹

Ce récit de 1814 fait partie des *Contes fantastiques à la manière de Jacques Callot*. Il parut le 15 février 1809 dans le journal musical de l'époque : *Allgemeine Musikalische Zeitung*. La partition semble signifier la mort de la musique, elle ne devrait donc jamais être figée, fixée sur papier, et seulement transmise d'âme en âme, d'une intériorité vers une autre, par l'intermédiaire de la perception auditive. Nous pouvons ici faire un parallèle entre l'extrait du récit d'Hoffmann précédemment cité et certains auto-portraits⁴⁰ de Klee dans lesquels l'artiste se représente devant des feuilles blanches.

Dans *Les Frères de Saint-Sérapion*, la partition participe toutefois pleinement du processus de réception, même si l'improvisation reste possible. Lié au divin, le langage musical est à percevoir comme une religion de la nature, sans pour autant se révéler être une imitation de cette dernière. Dans ses *Écrits sur la musique*, Hoffmann souligne que la musique est considérée comme un art à part entière lorsqu'elle est, pour l'auditeur, souvenir, magie et mystère et qu'elle plonge ses racines dans l'enfance et la nature. Pour ce faire, l'auteur a recours à des expressions issues du langage pictural telles que « peinture musicale » ou « tableau sonore ». Cet espace intermédiaire ainsi créé ne correspond pas véritablement à un univers synesthésique tel que nous le retrouvons chez Rimbaud ou, plus tard, chez Kandinsky. Pour reprendre l'expression de Klee, il ne s'agit pas de rêver

³⁸ Lettre à Hippel du 25 janvier 1796 (« die inartikulierte Sprache des Herzens », in : E.T.A. Hoffmann. *Sämtliche Werke. Frühe Prosa*, p. 56), traduction I. Lacheny.

³⁹ « [...] [I]ch erblickte rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben. [...] [D]as Allegro war nur mit Glucks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viele neue geniale Wendungen hinein, daß mein Erstaunen immer wuchs. [...] [S]eine veränderte Musik war die Glucksche Szene gleichsam in höherer Potenz » (E.T.A. Hoffmann, *Ritter Gluck*. In : *Fantasiestücke*. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker, 2006, p. 19–31, cit. ici p. 29–30). Traduction : Alzir Hella et Olivier Bournac : *Le chevalier Gluck*. In : *Nouvelles musicales*. Paris : Stock, 1997, p. 17–38, cit. ici p. 35.

⁴⁰ *Paul Klee, L'ironie à l'œuvre*, éd. par Angela Lampe. Paris : Éditions du Centre-Pompidou, 2016, p. 24.

d'une fusion « pathétique »⁴¹ entre les arts au sens wagnérien d'œuvre d'art totale, mais de tendre, comme les frères Schlegel, à un idéal d'universalité par le biais de passerelles et d'associations entre les arts : « Il m'arrive parfois de rêver une œuvre de vaste envergure couvrant le domaine complet des éléments, de l'objet, du contenu et du style. »⁴²

Il apparaît donc que l'espace pictural, musical ou scénique n'est pas déconstruit ni reconstruit, mais décomposé et restructuré sans cesse pour permettre à l'intermédialité de s'incarner sous la forme d'un jeu entre les notions de temporalité et de spatialité.⁴³ Avec le *Bauhaus*, la « polyphonie plastique » de Klee,⁴⁴ la « construction symphonique-architectonique » du *Ballet Triadique* et le « costume spatial-plastique »⁴⁵ de Schlemmer, nous sommes loin du *Laocoon* de Lessing que Klee nomme une « illusion savante » : « Car l'espace aussi est une notion temporelle ».⁴⁶ En brouillant les frontières du temps et de l'espace, comme le fait Hoffmann avec le rêve et la réalité ou la folie et la raison, Klee et Schlemmer jouent avec le figuratif et l'abstraction, le visible et l'invisible.

III. Masques et abstraction, ou rendre (in)visible

La grande différence entre Hoffmann et le *Bauhaus* réside dans le cheminement esthétique vers l'abstraction. Chez Hoffmann, l'abstraction fait intervenir le rêve et l'inconscient. Elle s'avère cachée, non palpable et atemporelle. Les écritures musicales, sous forme de polyphonie, de fugue ou de contrepoint, et picturales, via l'*ekphrasis* ou l'hypotypose, restent figuratives. Chez Schlemmer, l'abstraction que les costumes suggèrent,

⁴¹ « pathetisch » (Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, p. 41). Traduction : Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, p. 27.

⁴² « Manchmal träume ich ein Werk von einer großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet » (*ibid.*, p. 53). Traduction : *ibid.*, p. 32.

⁴³ Voir Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*. Köln : DuMont, 1957, p. 187 (« Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst auf »), p. 244 (« Gut komponierte Bilder wirken vollendet harmonisch »), p. 266 (« Was muss ein Künstler alles sein, Dichter, Naturforscher, Philosoph »).

⁴⁴ « bildnerische Polyphonie » (Paul Klee, « Schöpferische Konfession ». In : *Tagebücher 1898–1918*, p. 38). Traduction de Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, p. 41.

⁴⁵ « raumplastisch[es] Kostüm » (Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin : Fürst & Iven, 1988, p. 8). Traduction : Éric Michaud, *Oskar Schlemmer. Théâtre et abstraction*, p. 42.

⁴⁶ « Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff » (Paul Klee, « Schöpferische Konfession », p. 33). Traduction de Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, p. 37.

sans épouser les courbes du corps humain de manière précise, habille plutôt les danseurs comme des poupées ou des marionnettes⁴⁷ tirées par des fils invisibles. Cet aspect est renforcé par le jeu des masques. Dans *Le Ballet Triadique*, le visage des danseurs ne laisse transparaître aucune émotion. Cette impassibilité ne conduit à aucune forme d'angoisse. Chez Hoffmann, la marionnette et l'automate suscitent au contraire l'inquiétude et l'étrange, puisqu'ils constituent en substance un dangereux *ersatz* de l'être humain. Dans *Le Marchand de sable* (1815), l'automate Olimpia, comparable à ce que nous appellerions désormais « androïde », fait perdre la raison à Nathanaël en attisant chez lui la flamme d'une passion mystificatrice correspondant à un narcissisme exacerbé de la part de l'artiste en mal de reconnaissance sociale. Dans *Les automates* (1814) ou *Le Conseiller Krespel* (1816), le danger réside dans le rapport psychique quasi magnétique que l'artiste entretient avec un autre artiste. Le son que la relation psychique génère s'apparente souvent à celui que produit le cristal, associé à un scintillement, à une oscillation. La perception sonore apparaît donc difficilement dissociable de la perception visuelle et le métal lumineux et éblouissant (le cristal) constitue un élément intermédial fédérateur.

Quant aux personnages portant masque ou déguisement, ils finissent par se dévoiler comme nous pouvons l'observer dans le récit *Signor Formica* (1819). Chez Hoffmann, le masque, souvent grotesque, révèle d'une part l'intérêt qu'éprouve l'auteur pour la *commedia dell' arte*, ses jeux de dupes, ses faux-semblants et ses quiproquos. D'autre part, par la dissimulation et le masque, l'artiste peut se mettre à nu tout en restant caché. Par le biais du grotesque, du *Witz* et des « vibrations de l'humour »,⁴⁸ l'artiste apprend à se protéger, à résister contre l'incompréhension de la société philistine : « c'est Salvator Rosa que les Romains se refusaient à apprécier comme peintre et comme poète et qui, sans qu'ils s'en doutassent, a recueilli [...] leurs applaudissements enthousiastes, sous le nom de Formica. »⁴⁹

Chez Schlemmer, l'être artificiel et le masque ne suscitent pas l'étrange. S'il évoque le grotesque des comédies italiennes, il a pour fonction d'introduire un mode de communication novateur en poussant le spectateur à déplacer son attention sur autre chose que sur l'expression

⁴⁷ Réflexion en adéquation avec les réflexions de Kleist dans *Sur le théâtre de marionnettes (Über das Marionettentheater)*. Göttingen : Wallstein, 2011).

⁴⁸ « die Schwingungen des Humors » (Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, p. 90). Traduction : Charles Le Blanc, *Fragments*, p. 148.

⁴⁹ « Salvator Rosa ist es, den die Römer nicht anerkennen wollten, als Maler, als Dichter, und der sie, ohne daß sie es wußten, als Formica [...] zu lautestem, ungemessenstem Beifall begeisterte » (E.T.A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, p. 1010). Traduction : Albert Béguin et Madeleine Laval, *Les Frères de Saint-Sérapion*, p. 100 (vol. 4).

faciale. Le regard de l'Autre, du récepteur, participe directement du processus de création : c'est en cela que l'on peut parler d'une forme abstraite de l'art accentuant le mécanisme mimétique.⁵⁰ Le costume de Schlemmer crée un point de convergence intermédial dans lequel, malgré une abstraction quasi totale à la fin du *Ballet Triadique* à travers la figure de l'Abstrait, la forme anthropomorphique domine. Dotée d'un sens oxymorique, l'abstraction schlemmerienne n'exclut pas le figuratif. Chez Klee, l'agencement des lignes conduit fréquemment à l'abstraction, qui associe bien souvent le pictural au musical et déconstruit des éléments figuratifs pour attirer l'attention du spectateur. Tel est le cas des œuvres *A tête, main, pied et cœur* (1930) ou *Danses sous l'emprise de la peur*⁵¹ (*Tänze vor Angst*, 1938). La déconstruction du figuratif ou son éclatement instaure une lecture temporelle de la toile. L'œil du spectateur parcourt celle-là sans se fixer sur un objet précis. C'est d'autant plus vrai dans *Danses sous l'emprise de la peur* étant donné l'absence de point de fuite. Par conséquent, l'œil prend en considération les formes, les nuances chromatiques associant le blanc brillant, le noir et les différents tons de gris. Le mouvement est mis en valeur par le jeu des formes géométriques et, symboliquement, par celui des bras et des jambes des petits personnages dénués de toute expression, voire de visage pour certains, renforçant la métaphore de la peur collective face aux bourreaux du national-socialisme ou, de manière plus générale, à la guerre.

Dans *Adam et la petite Ève*⁵² (*Adam und Evchen*, 1921), Adam, sous les traits de l'artiste, apparaît comme un marionnettiste actionnant sa poupée : (la petite) Ève (*Evchen*). En allemand, le suffixe *-chen* est un diminutif souvent utilisé lorsque l'on s'adresse à un enfant ou à un être pour qui l'on éprouve un attachement ou une accointance particulière. Cela permet ici au peintre de désacraliser l'icône de la Genèse et de lui octroyer, au-delà d'une image enfantine, une dimension d'infériorité. Or, et c'est en cela que l'ironie prend pleinement son sens, le visage et le regard de l'homme sont figés, contrairement à celui de la femme dont le visage est tourné vers lui. L'artiste ne serait donc qu'un simple médiateur qui n'a plus véritablement de prise sur sa création. L'attitude ironique face au processus de création (et de Création) et d'introspection artistiques reflète les doutes et les appréhensions du peintre liés à sa condition et à son époque. Le rapport de l'artiste à son œuvre met en lumière une duplicité, un dédoublement que cet être finalement bicéphale sur une scène de théâtre semble représenter : « Le masque comme œuvre d'art et, derrière,

⁵⁰ Voir Oskar Schlemmer, *L'homme et la figure d'art*, p. 107–108.

⁵¹ Voir <https://www.akg-images.de/archive/Tanze-vor-Angst-2UMDHU4NI4FJ.html> [consulté le 03.01.2019].

⁵² Voir <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.455.7/> [consulté le 06.01.2019].

l'homme », ⁵³ écrit Klee dans ses *Journaux*. Sur une photo de 1931 représentant Schlemmer, un masque et un élément de coordonnée, ⁵⁴ le masque ne dissimule pas ; cette fois, il apparaît comme une partie intégrante de l'être, un double de lui-même. Chez Klee ou chez Schlemmer, l'artiste privilégie de ce fait le message artistique (réception et œuvre en elle-même). Contrairement à Nathanaël dans *Le Marchand de sable* d'Hoffmann, il n'y a ici aucune volonté narcissique ou égocentrique dans l'acte de création. La scène, la toile, la page blanche représentent un espace dialogique et créent une relation triadique entre créateur, création et récepteur.

En essayant d'invertir les liens entre réalité et fiction, Hoffmann attribua une fonction nouvelle aux différents arts : il les appliqua à l'écriture, les dématérialisa pour mieux les intégrer à la narration et au(x) discours. En écrivant comme un musicien compose ou comme un peintre travaille, Hoffmann associa l'abstraction esthétique – consistant à rendre abstrait le figuratif – et l'emploi métaphorique de l'art qui, à travers la lecture, donne à voir et à entendre. Le principe sérapiontique mêlait ainsi la dissonance, la disharmonie apparentes – caractéristiques de la musique concrète – et l'art pictural abstrait : les images n'étaient plus perçues directement par l'œil de l'observateur, mais intellectualisées par l'œil intérieur du lecteur dont les images mentales relevaient davantage d'une idée que d'une véritable concrétisation visuelle. Hoffmann prépara ainsi le terrain de l'abstraction, en dépit de son utilisation récurrente de portraits et de tableaux très figuratifs. Ce n'est donc pas un hasard si cette caractéristique novatrice fut l'aiguillon de l'idéal d'intermédialité de Paul Klee et d'Oskar Schlemmer.

⁵³ « Die Maske als Kunstwerk, dahinter der Mensch » (Paul Klee, *Tagebücher*, p. 155). Traduction : I. Lacheny.

⁵⁴ *Oskar Schlemmer mit Maske und Metallobjekt* (1931). Voir <http://www.fbs-stg.de/images/pdf/Oskar%20Schlemmer%20%E2%80%93%20Kurzbiografie.pdf> [consulté le 03.01.2019].