

## LE TRAVAIL DE KURT SCHWITTERS QUI S'INSCRIT DANS UN CONTEXTE MARQUÉ PAR LES CONFLITS DU DÉBUT DU VINGTIÈME SIÈCLE SE COMPOSE D'ŒUVRES « DÉBOR-DANTES » CONSTITUANT DE VÉRITABLES PANS DE VIE.



Au lendemain de la première guerre mondiale, le désir de faire table rase du passé se fait criant. Les Dadaïstes ont conscience du « grand travail destructif à accomplir. Balayer, nettoyer »<sup>1</sup>. Cette destruction compulsive a pour corollaire l'émergence, en Europe, d'une multitude de villes nouvelles, linéaires, qui semblent tout droit sorties de la Métropole de Fritz Lang (1926), mais dans lesquels les habitants ne se reconnaissent plus. La période de l'entre-deux guerres est dite « *unheimlich* », d'une « inquiétante étrangeté ». Walter Benjamin porte sur la ville, cette « étrangère » selon ses propres termes, un regard énigmatique. L'homme se sent étranger au monde qu'il habite à l'heure même où Freud rédige *Malaise d'une civilisation* (1930).

Face à ce malaise social, s'impose la nécessité d'intégrer les débris de l'histoire pour se reconstruire une identité. Dans ce contexte difficile d'une Allemagne dévastée, Schwitters a envie « de crier avec des ordures ». Il réalise ses premières œuvres *Merz*<sup>2</sup>, assemblages de matériaux sans noblesse, reflet d'une esthétique anti-platonicienne des déchets, avant l'heure. Ainsi, Schwitters compare le vaste projet de « construire un monde nouveau avec les débris » à une œuvre *Merz* : « en choisissant avec soin les parties gênantes à abattre, en absorbant les bâtiments beaux ou laids dans un rythme supérieur, en distribuant avec soin les effets d'accentuation, la grande ville pourrait se transformer en une gigantesque œuvre *Merz* ». Animé par ce projet utopique, Schwitters transpose grandeur nature le principe du collage et de l'accumulation jusqu'ici employés dans les œuvres *Merz* pour donner naissance à une œuvre d'art totale, l'œuvre de sa vie : le *Merzbau*.

C'est dans sa propre maison, un immeuble bourgeois de Hanovre que Schwitters va construire cette œuvre protéiforme où vont s'entre-

choquer les images, les formes, les mots, les perceptions visuelles et physiques. Dès 1919, son atelier, avec ses accumulations de planches, préfigure ce que sera le *Merzbau*. Le projet connaîtra plusieurs états : de la Colonne *Merz* à la « Cathédrale de la misère érotique » (KdeE) jusqu'à ce que cet environnement prenne le nom définitif de *Merzbau*<sup>3</sup>.

### COLONNE MERZ

Cette construction cantonnée au départ à l'atelier va envahir peu à peu toute la maison de l'artiste. Au fur et à mesure des collages et des accumulations, la colonne *Merz*, qui se résume au départ à un simple pilier central couronné d'un buste en plâtre, a vite fait d'atteindre le plafond. Pour ne pas entraver la circulation autour de la colonne, Schwitters se voit contraint de percer le plafond pour laisser libre court à cette structure vivante. Dans sa forme première, le *Merzbau*, en appelle au répertoire expressionniste avec la tour qui n'est pas non plus sans faire écho au monument de la 3<sup>e</sup> Internationale de Tatline (1921). Une fois métamorphosée en cathédrale (KdeE), l'œuvre avec la multitude de cavités qui tapissent ses murs exprime une sexualité dévoyée. Ces cavités sont pareilles à de petits sanctuaires que l'artiste dédie à ses amis. On y déniche l'autel de Mondrian, la grotte Hannah Hoch, la grotte Mies Van der Rohe, la grotte Arp, la grotte Richter, et même la grotte Gropius.

Artistes et amis vont ainsi partager le quotidien de l'artiste et faire partie de son univers. Le *Merzbau* devient un haut-lieu de rencontres artistiques et un espace de vie. De l'espace de vie à l'architecture à vivre, il n'y a qu'un pas que Schwitters refuse de franchir : « pour qu'il n'y ait aucun malentendu, je dois vous dire franchement que mon mode de travail n'a rien à voir avec la décoration, que je ne réalise en aucune façon un intérieur où des gens pourraient vivre, car les nouveaux architectes y arriveraient beaucoup mieux que moi. Je construis une sculpture abstraite (cubiste) dans laquelle on peut aller et venir. A partir des directions et des mouvements de surface partent des

plans imaginaires, qui font office de directions et de mouvements dans la pièce et se coupent dans le vide. L'impression suggestive que suscite l'ensemble repose sur le fait que les gens, quand ils pénètrent dans la sculpture croisent ces plans imaginaires. C'est la dynamique de cette impression qui m'importe avant tout. Je bâtis une composition sans frontière, dans laquelle chaque élément fournit en même temps le cadre d'éléments voisins et où toutes les parties face à face dépendent des unes des autres »<sup>4</sup>. Il faut bien convenir que cette architecture ressemble davantage à un décor de théâtre dont la scénographie aurait été confiée à un maître de la forme. A la manière de Brancusi, Schwitters interroge l'essence de la forme, au mépris des matériaux dont il dit « le matériau est aussi insignifiant que moi-même. L'essentiel est de donner forme. Comme le matériau est insignifiant, je le choisis en fonction des exigences du tableau ».

### INFLUENCES MULTIPLES

Comme nous l'avons vu, le *Merzbau* connaît plusieurs versions. La reconstitution fidèle du *Merzbau* de Hanovre pour l'exposition du musée Tinguely de Bâle en présente une variante beaucoup plus épurée à laquelle travaille Schwitters depuis 1923. Elle reflète les influences de l'abstraction géométrique et du suprématisme. A l'époque, Schwitters est très proche de Téo Van Doesburg. C'est avec lui qu'il participe à la « tournée Dada » (1923) en Hollande. Sans changer fondamentalement ses tableaux, il réalise des œuvres « *Merz* » à partir de formes et d'objets géométriques, simplifiant la couleur et la structure de ses compositions. De la même façon, le *Merzbau* prend un caractère plus géométrique et devient en quelque sorte une parodie de l'utopie du Bauhaus. L'espace est envahi de formes abstraites peintes en blanc ponctuées de couleurs primaires pour insuffler une dynamique sur le modèle suprématiste. Cette débauche formelle du *Merzbau* de Hanovre est sentie comme une attaque au fonctionnalisme prôné par le Bauhaus. Vaste sculpture abstraite où les miroirs semblent dévorés par les murs, le *Merzbau* présente une

débauche ornementale avec des escaliers sans fin. Cet environnement tridimensionnel ne laisse aucun répit à l'œil, ni même au corps qui est aux prises avec les lignes de fuite. Ainsi, avec le *Merzbau*, Schwitters parvient à concilier la structure rigoriste de la forme à l'organique.

## UNE ŒUVRE PROLIFÉRANTE

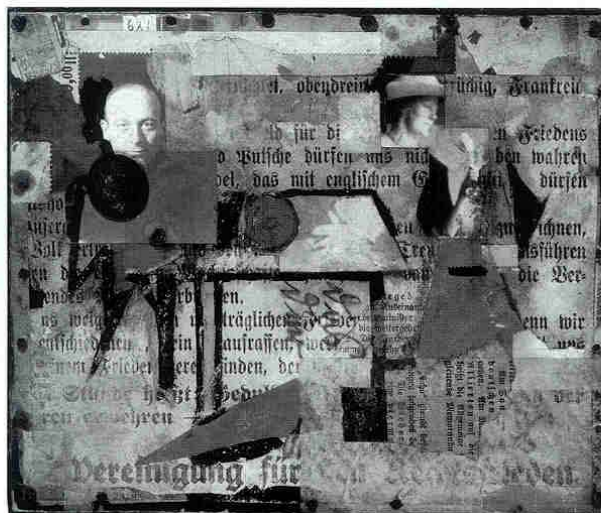
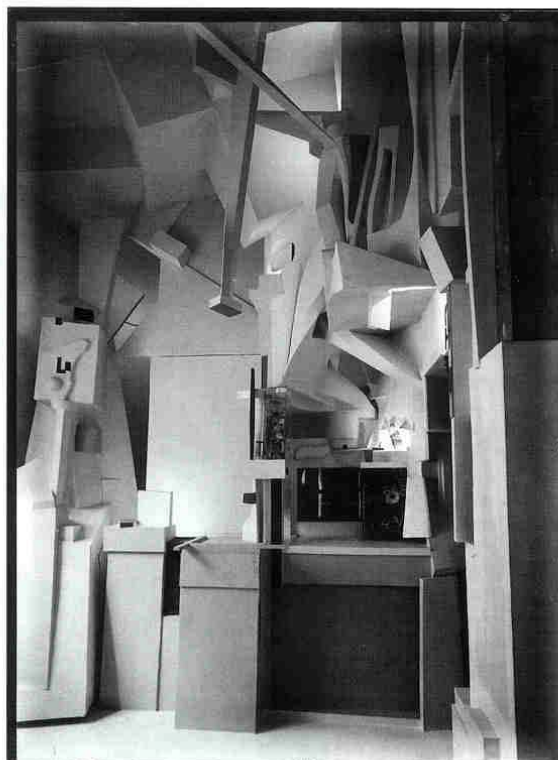
De 1926 à 1928, l'œuvre prolifère, l'espace s'anime pour conquérir toujours plus d'espaces, jusqu'à contraindre Schwitters à émigrer. Le lieu de vie et l'atelier de l'artiste ne font plus qu'un, gangrené par cette accumulation de «toutes les choses importantes ou non de la vie». Hans Richter ne reconnaît plus l'œuvre quand il la revoit en 1932. Il compare sa prolifération à une végétation, un organisme vivant qui ne cesserait de croître. Le *Merzbau* est en effet une structure mouvante, une sorte de «work in progress», sans cesse en devenir, susceptible de modifications, de rénovations et d'évolutions formelles. Ces évolutions permanentes de la structure l'apparentent à une œuvre vivante qui naît, croît puis meurt. D'ailleurs, Schwitters établit le modèle de croissance du Merz sur celui de la ville: «chaque fois qu'on entreprend la construction d'un bâtiment, les services municipaux doivent vérifier que la nouvelle maison ne bousille pas l'image de la ville. Ainsi quand je trouve un objet quelconque, je l'emporte avec moi, je le colle, je le replâtre, je le peins suivant le rythme de l'effet d'ensemble, et un jour, une nouvelle direction s'impose, qui passe par-dessus la dépouille de l'objet, entièrement ou en partie<sup>5</sup>».

## LIEU D'ÉCHANGE

Cette œuvre en devenir que l'artiste fait évoluer en permanence est détruite au cours des bombardements de 1945. Contraint à l'exil, Schwitters reprendra par la suite deux nouvelles versions en Norvège en 1937 (aujourd'hui détruite) et une autre en Angleterre (conservée au musée de l'université de Newcastle Upon Tyne). Mais l'architecture n'est déjà plus la même. Ce qui était à l'origine le lieu de discussions et d'échanges

amicaux, la reproduction d'un microcosme, l'espace d'un isolement volontaire vécu comme une négation du monde qui l'entoure, prend la forme d'une revanche sur la vie. «Je construis ici un nouvel atelier, signe tangible qu'une nouvelle vie commence pour moi. Elle doit commencer. Je n'ai que cinquante ans, on peut encore recommencer».

<sup>1</sup> Extrait du manifeste Dada en 1918  
<sup>2</sup> Le mot «Merz» provient d'un débris du prospectus de la Privat et Kommerzbank.  
<sup>3</sup> Merzbau: association du mot «Merz» et de construire en allemand (bauen).  
<sup>4</sup> John Elderfield, *Kurt Schwitters*, Thames & Hudson, 1987.  
<sup>5</sup> Schwitters, *Ich und meine Ziele*.



↑ Kurt Schwitters  
*Merzbau (Teilansicht: Grosse Gruppe)*  
 um 1932, zerstört (1943).  
 Foto (Repro): Kurt Schwitters Archiv  
 im Sprengel Museum Hannover  
 © Pro Litteris, Zürich

← Kurt Schwitters  
*Das Bäumebild*, 1920  
 Assemblage, 17,6 x 21,1 cm  
 Privatbesitz, Süddeutschland  
 © Pro Litteris, Zürich

l'air du temps

voir

Texte : Alexandra Fau

Orchistorm #13

KURT SCHWITTERS (1887-1948)

mai - juin 2005

cahier 02 page 31