

1909-1960, l'art aux frontières de lui-même

François Bazzoli

DANS **LA PENSÉE DE MIDI 2000/2 N° 2**, PAGES 36 À 43
ÉDITIONS **ACTES SUD**

ISSN 1621-5338

ISBN 2742728376

DOI 10.3917/lpm.002.0036

Date de mise en ligne : 01/04/2009

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-2-page-36?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Actes Sud.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



Kurt Schwitters, *Le Merzbau*
de Hanovre vers 1930 (détruit).
© ADAGP, Paris, 2000

1909-1960, l'art aux frontières de lui-même

PAR FRANÇOIS BAZZOLI

L'envie de décroisement et de dialogue entre les arts est si ancienne qu'il semble impossible d'en dresser une généalogie, ni même une cartographie, convaincante. De l'interaction de la poésie et de la musique jusqu'aux implications peinture/littérature, le champ est large mais aussi dépeigné que faire se peut. La première incursion vérifiable est sans doute le manifeste symboliste publié en 1884 par le poète français Jean Moréas, prônant la correspondance entre art, musique et littérature. Ce sont d'ailleurs des créateurs issus directement ou indirectement du symbolisme, Marinetti (1876-1944), Valère Bernard (1860-1936), Scriabine (1872-1915), qui chercheront à nouer des collusions plastiques afin d'agrandir le champ de l'art : Valère Bernard, ainsi que Baranoff-Rossiné (1888-1942) un peu plus tard, s'acharne sur les rapports possibles entre peinture et sons en tentant de réaliser un "piano à couleurs", tout comme Scriabine écrit des partitions pour couleurs et musique, mettant au point, pour ses créations, des systèmes complexes qui ne seront pas repris par la suite, la musique demeurant seule et orpheline des principes qui l'avaient fait naître.

Auguste Herbin, peintre issu du cubisme et passé à l'abstraction, crée en 1942 son "alphabet plastique" : "Au commencement est le verbe : mon travail commence par le mot, chaque lettre désigne une forme et une couleur, et même une note de musique." Il utilisera ce vocabulaire jusqu'à sa mort, en 1960, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Pour lui, le Z, par exemple, renvoie au violet foncé et à une "combinaison des formes quadrangulaire, sphérique et hémisphérique : sonorité *si, do, la*". Son "alphabet plastique" lui servira, pendant vingt-huit ans, à peindre des mots aussi divers que avion, impasse, Napoléon ou fin (son dernier tableau, resté sur son chevalet le jour de sa mort).

Les exemples que l'on vient de donner demeurent atypiques. Ce sont les recherches solitaires de créateurs isolés, abordant de façon personnelle l'œuvre d'art totale, rêve aussi vieux et aussi fou que celui d'Icare. Mais il n'est pas vain de constater qu'ils font un pont entre XIX^e et XX^e siècle. Il reviendra à celui-ci d'attaquer cette problématique par toutes ses faces, sans jamais vraiment parvenir au sommet, mais sans jamais non plus sombrer dans l'impuissance. Il est d'ailleurs fort possible que l'idée de totalité, en ce qui concerne l'œuvre d'art, se nourrisse de cet impossible afin de faire avancer le concept d'œuvre tout en ouvrant chaque fois davantage le concept d'art. On privilégiera ici trois exemples qui ont ébranlé les notions de genres et de limites, et qui restent des

**Futurisme, dadaïsme, école de New York sont des proclamations,
pour qui veut envisager l'art du XX^e siècle comme un tout,
mettant en cause à la fois l'immobilité de l'art, la question de sa
modélisation et l'infranchissabilité des frontières données (mais par qui ?).**

facteurs de translations, parfois même de transgressions. Futurisme, dadaïsme, école de New York (essentiellement Robert Rauschenberg et les artistes influencés par le Black Mountain College et John Cage) sont des proclamations, pour qui veut envisager l'art du XX^e siècle comme un tout, mettant en cause à la fois l'immobilité de l'art, la question de sa modélisation et l'infranchissabilité des frontières données (mais par qui ?).

LE FUTURISME

En 1912, dans le *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, Umberto Boccioni écrit : "Pourquoi donc la sculpture devrait-elle rester entravée par des lois qui n'ont aucune raison d'être ? Brisons-les donc crânement et proclamons l'abolition complète de la ligne finie et de la statue fermée. Ouvrons la figure comme une fenêtre et enfermons en elle le milieu où elle vit. Proclamons que le milieu doit faire partie du bloc plastique comme un monde spécial régi par ses propres lois. Proclamons que le trottoir peut grimper sur votre table, que votre tête peut traverser la rue, et qu'en même temps votre lampe familière peut suspendre d'une maison à l'autre l'immense toile d'araignée de ses rayons de craie."

Le point numéro quatre de ses conclusions est celui-ci : "Il faut détruire la prétendue noblesse, toute littéraire et traditionnelle, du marbre et du bronze et nier carrément que l'on doive se servir exclusivement d'une seule matière pour un ensemble sculptural. Le sculpteur peut se servir de vingt matières différentes, ou davantage, dans une seule œuvre, pourvu que l'émotion plastique

l'exige ! Voici une petite partie de ce choix de matières : verre, bois, carton, ciment, béton, crin, cuir, étoffe, miroir, lumière électrique, etc.”

Ce *Manifeste technique de la sculpture futuriste* s'avère prémonitoire sur plus d'un point et Umberto Boccioni décrit une situation qui, de Marcel Duchamp à Joseph Beuys, mettra cinquante ans à élaborer ses concepts, ses règles et ses limites. En cette presque fin de siècle, il est clair que Boccioni, sous l'influence du premier manifeste écrit par Marinetti en 1909, envisage un art décloisonné. Marinetti, véritable inventeur du futurisme, était un poète et écrivain, ami de Mallarmé, et s'exprimant aussi bien en italien qu'en français. Si le futurisme marque au fer rouge l'art et les conditions de l'art, il veut s'insinuer dans toutes les pratiques de la vie et de la création. On relève, dans l'imposant recueil de tous les manifestes futuristes¹ publiés de 1909 à 1937, qu'aucun domaine ou presque n'est omis. On relèvera des manifestes consacrés aux arts plastiques (dont celui de Carlo Carrà intitulé *La Peinture des sons, bruits et odeurs* de 1913, et

1. Giovanni Lista, *Futuristie. Manifestes-Documents-Proclamations, L'Age d'homme*, Lausanne, 1973.

Si le futurisme marque au fer rouge l'art et les conditions de l'art, il veut s'insinuer dans toutes les pratiques de la vie et de la création.

celui d'Enrico Prampolini : *Sculpture des couleurs et sculpture totale* de 1915), à l'architecture, au mobilier, au théâtre, au music-hall, à la danse, au cinéma, à la musique, à la mode, à l'action féminine (dont le manifeste de la futuriste française Valentine de Saint-Point, en 1915 : *Manifeste futuriste de la luxure*), au tactilisme, et même à la cuisine.

On n'omettra pas de signaler que l'invention des premiers instruments et des premières musiques électriques est le fait d'un peintre futuriste, Luigi Russolo (1885-1947), qui dès 1913, dans *l'Art des bruits*, laissait entrevoir quel horizon plastique pouvait s'ouvrir dans l'entremêlement des genres. Ses “bruiteurs”, dont le premier concert eut lieu à Modène en 1913, sont les ancêtres lointains, mais parfaitement reconnaissables, de formes musicales nées après la Seconde Guerre mondiale.

Si la mégalomanie de Marinetti et les contingences politiques de l'Italie musolinienne vont entraîner le futurisme vers des impasses évidentes, il n'en reste pas moins que l'attaque systématique des formes fixes et des domaines fermés va donner des résultats qui peuvent encore se lire aujourd'hui dans les différentes voies visées. De la musique à la sculpture, de la réinvention des formes à l'innovation des matériaux, de la poésie à l'intervention scénique, c'est la structure de la pensée en art qui a été remodelée. On peut, c'est évident, regretter que l'on en soit souvent resté à l'état de mots, de déclarations d'intentions et de provocations verbales. On peut aussi regretter que l'interaction et le décloisonnement ne soient jamais aussi manifestes dans les faits que dans les déclarations. Mais les idées aussi peuvent faire loi, et l'oubli du futurisme pendant trente ans (pour cause de déviations politiques) n'a pas éradiqué les idées et les rêves, repris par de nombreux artistes.

LE DADAÏSME ET KURT SCHWITTERS

Dans son refus de l'art bourgeois, le dadaïsme (1916) est un bon exemple de dépassement des frontières. L'art n'y existe plus qu'en tant que geste scandaleux et se fond dans toutes les formes de la vie. Le ready-made de Duchamp

y devient une forme de pensée, et la banalité du quotidien une figure de rhétorique. L'un des artistes issus de ce courant (ils refusaient le terme de mouvement), Kurt Schwitters (1887-1948), va profondément influencer l'art de la fin du XX^e siècle par la novation de son appréhension de l'art.

La vie et l'œuvre de cet artiste hors du commun se prêtent au récit, à la glose et à l'analyse. Sa trajectoire d'inventeur de formes plastiques et de techniques

L'art n'existe plus qu'en tant que geste scandaleux et se fond dans toutes les formes de la vie. Le ready-made de Duchamp y devient une forme de pensée, et la banalité du quotidien une figure de rhétorique.

inhabituelles sera longue, complexe, surprenante et d'une richesse unique. Véritable inventeur d'un type de collage qui ne doit rien au cubisme, il va s'en servir pour répertorier le monde du social et des matériaux dans ce qu'il nommera les *Merzbild*. Ensuite, avec des constructions-collages architectoniques en évolution intitulées *Merzbau*, il met au point l'œuvre en devenir, mise en évidence de la continuité d'esprit du travail jusqu'à devenir objet unique, et parabole accomplie de l'esprit créatif en marche. Il y aura trois *Merzbau* : le premier (1923-1933), à Hanovre, ville natale de Kurt Schwitters, détruit par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale ; le deuxième en Norvège, à Lysaker près d'Oslo, où Schwitters se réfugie en 1937 ; le dernier à Ambleside (*Merzbarn*), commencé un an avant sa mort.

Le *Merzbau*, la construction *Merz*, fait partie intégrante de cette intuition de 1919 que le seul travail possible est et sera *Merz*. Ce nom de *Merz* provient d'un débris trouvé par Schwitters du prospectus de la Privat und Kommerzbank. Cette migration d'un fragment délivrant un mot inconnu, sans véritable sens qui déclenche du sens, de l'œuvre ou de la réalité est déjà dans le droit-fil de la transversalité. Ce morceau hasardeux recèle à la fois l'idée de l'économie, du social, de la reconstruction fiduciaire et immobilière de l'Allemagne de l'après-Première Guerre mondiale. De plus, il contient l'affirmation lexicale et plastique que cette reconstruction ne se fera pas à partir du nouveau, mais du débris. Schwitters, avec ses montages, ses collages, ses objets, va construire une œuvre gigantesque (en quantité) : plusieurs milliers de collages, complétés par du théâtre *Merz*, de l'architecture *Merz*, de la poésie *Merz*, de la mise en page *Merz*, de la critique *Merz*. Tout cela provenant de la récupération, comme par exemple cette idée d'écrire un poème à partir du seul mot *cigarren* (cigare), ce qui est d'une poésie relativement mince et d'une genèse de la forme assez étriquée, en le déconstruisant en lettres et syllabes. Chacune de ces fragmentations sera ensuite hurlée afin qu'elle prenne sa véritable position dans l'espace (celui du poète) et dans le temps (celui du poème). Ce sont les morceaux plus ou moins logiques du mot qui font le poème, et non pas une "grammaturgie", néologisme pour tenter de circonscrire les liens entre l'écrit et la théâtralisation.

Enfin Kurt Schwitters travaille avec des espaces intérieurs. Est un espace intérieur (par exemple) le mot, sa construction, sa logique. L'espace intérieur sera aussi l'intérieur bourgeois, comme son logement qui lui sert aussi d'atelier, là où il va entreprendre en 1923 l'agrégation d'un ensemble hétéroclite qui tient

d'abord dans une unique pièce située au centre de l'appartement du rez-de-chaussée. Cette chose va s'appeler d'abord *Colonne Merz*, puis *Cathédrale de la Misère Erotische*, pour recevoir *in fine* le doux nom de *Merzbau*. Ces noms parcourent tous les états de la construction : d'abord une espèce de monument érigé verticalement au centre d'une pièce, puis une structure plus complexe qui s'organise quasiment d'elle-même et migre de son propre chef dans une deuxième puis une troisième pièce attenantes à la première. Chaque fois, le changement de nom accompagne le changement d'état, le changement d'identité et, surtout, la transformation de l'état d'œuvre à l'état d'individualité.

Cette organisation d'objets qui grandit sans cesse est devenue en fait un organisme. Schwitters refuse que la construction s'expande jusqu'aux murs, ce qui l'empêcherait de circuler autour. Il se voit donc obligé, puisque le travail possède sa propre organicité et son propre mouvement formel et mental, de le faire progresser vers le haut. Quand le *Merzbau* arrivera au plafond, l'obligation va se faire de le percer afin que son développement ne soit pas entravé.

Ainsi, on se trouve bel et bien en face d'une sculpture qui tourne autour de l'espace, qui tourne dans l'espace, et qui interdit au spectateur de la concevoir dans son intégralité. D'ailleurs, le spectateur ne saurait être admis dans l'espace privé qui est celui du *Merzbau*. L'espace intime est l'espace interne. Il n'est pas lieu de secret, mais le secret l'accompagne. Le *Merzbau* démontre la possibilité de se déplier à l'infini dans un espace continu, bien que non public. Il va d'ailleurs, à la fin des années vingt, envahir les trois pièces du deuxième étage au-dessus de l'emplacement qu'il occupe. Kurt Schwitters, au début des années trente, devra chasser les locataires du troisième afin de laisser du champ à son œuvre.

De 1926 à 1928, elle va envahir le deuxième étage, puis comme elle est en train de bouger, de s'animer, de changer (les témoins qui l'ont vue en 1923 et qui l'ont revue en 1932, Hans Richter par exemple, ont eu non seulement l'impression de ne pas être devant la même œuvre, mais de ne pas être devant la même idée du travail). Au départ, une colonne puis un lieu pourvu de petits espaces privés dédiés à des proches de Schwitters : on y trouve l'autel Mondrian, la grotte Hannah Höch, la grotte Mies Van der Rohe, la grotte Arp, la grotte Richter, la grotte Gropius, c'est-à-dire l'antinomie fondamentale entre le dadaïsme et le Bauhaus, deux mouvements diamétralement opposés. Schwitters, lui, parvient à concilier ces deux pôles, l'un définitivement anarchique, l'autre totalement rigoriste. Cette rencontre des deux produit une organisation du *Merzbau* assez blanche et froide, au départ constructiviste et rigide, et qui va s'infléchir et passer ainsi de la structure à l'organisme. Par un travail constant, l'œuvre peut changer non seulement de forme et de nécessité, mais aussi de but mental.

Lorsque le travail débute, à partir de 1923, Schwitters inclut des fragments organiques ou en rapport avec l'organique dans le *Merzbau* : une moitié du nœud papillon de Van Doesburg, un bout de crayon dérobé sur la table de travail de Gropius, mais aussi des cheveux de ses proches et une fiole d'urine de l'auteur lui-même, portant sur une étiquette la date du "don" et le nom du "donateur". Un saut qualitatif du biologique au magique, avec sa transmission possible à la sculpture. Est-ce pour ces raisons que le *Merzbau* va s'animer ? Est-ce au contraire l'idée de temps, de durée de fabrication, de chronologie qui l'oblige à

sortir de ses gonds ? Au début des années trente, le *Merzbau* est en train de sortir par les fenêtres du dernier niveau et tente de pénétrer dans l'immeuble à côté. La bête est lâchée, le système formel a pris son entière autonomie, et l'on peut imaginer que l'objet interne qu'est le *Merzbau* (très exactement un ver dans le fruit, un ténia plutôt au regard de la dimension qu'il a prise) aurait pu devenir une œuvre totale, non pas simplement au sens où on l'entend d'habitude, mais simplement parce qu'elle aurait occupé la totalité des espaces possibles. Malheureusement, en 1934, les nazis interdisent à Schwitters toute activité rémunérée (interventions poétiques, ventes d'œuvres, expositions) et l'obligent en 1937 à fuir vers la Norvège.

Schwitters fabrique son *Merzbau* comme il pratique la littérature : par envahissement. On peut évaluer son œuvre écrite, sans tenir compte de son énorme correspondance, à cinq mille pages imprimées. Il s'est dépensé en centaines de conférences, d'interventions, de créations différenciées. Schwitters, de cette façon, soupèse, érode et annule sa propre position bourgeoise. L'humour qui surnage sert aussi à Schwitters pour déformer l'image de l'art. Ainsi chaque partie de la colonne porte un nom : Niebelungenhort (Le trésor des Niebelungen), Goethegrotte (La grotte de Goethe), Lustmordhöhle (La caverne du meurtre sexuel), Ruhrgebiet (La région de la Ruhr), Unstauellung (L'exposition d'art), Die Orgel (L'orgue), 10 % igen Kriegsbeschädigten (Invalide de guerre à dix pour cent), ou Grosse Grotte der liebe (Grande grotte de l'amour). Des noms pour faire glisser non pas le regard, non pas le beau ou le goût 1920 ou le social, mais sa position. L'œuvre qui échappe à son auteur est une habitude, un accident programmé, de Pygmalion au dompteur bouffé par son lion. Le décloisonnement porte aussi Schwitters à inclure dans son *Merzbau* des œuvres originales de Paul Klee, de Kandinsky, de Raoul Hausmann, de Max Ernst, de Hans Arp et d'Hannah Höch parmi bien d'autres. Tout peut entrer dans le système de l'art, même l'art.

Dans la conception décalée de Schwitters, par rapport à son travail, l'œuvre d'art peut disparaître, mais elle ne meurt pas. Il existe toujours pour elle une façon de resurgir. Pour le *Merzbau*, ce n'est pas la corporalité de l'assemblage qui sera sa force, mais son idée. On connaît tout ce qui en découle, c'est-à-dire la conception générale de l'installation et de l'environnement dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Ce qui est beaucoup pour une œuvre fantomatique et physiquement absente.

L'ÉCOLE DE NEW YORK, ROBERT RAUSCHENBERG ET L'INFLUENCE DE JOHN CAGE

De nombreux jeunes artistes américains, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, sont en attente d'une voie qui ne soit ni l'influence européenne, ni l'adhésion à l'expressionnisme abstrait. Certains d'entre eux, qui ont fréquenté le Black Mountain College et les *Events* de John Cage, vont pouvoir choisir une troisième voie. En effet, les cours que donne Josef Albers en ces lieux à partir de 1947 vont permettre, en transmettant l'esprit du Bauhaus revu par la pensée américaine, la rencontre de créateurs comme Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg, John Cage, Merce Cunningham, Allan Kaprow et beaucoup d'autres. Le Bauhaus, de 1920 à 1932, avait pensé faire la jonction entre les arts (des arts plastiques aux arts scéniques) et l'architecture. Au Black Mountain College,

l'enseignement d'Albers reprenait ces idées, mais comme renouvelées par l'état d'esprit régnant aux Etats-Unis. Elles allaient trouver un terrain favorable chez ces jeunes gens aux multiples aptitudes. Rauschenberg, qui a fréquenté l'académie Julian à Paris, va entrer en contact avec des artistes de sa génération (Cy Twombly) ou de la génération précédente (Willem De Kooning), ainsi qu'avec des créateurs des domaines de la danse ou de la musique. En 1952, avec *Dirt Painting, for John Cage*, il propose une surface de terre dans laquelle poussent de vraies plantes qu'il faut arroser... Les *combine paintings* qu'il crée à partir de 1953 sont une façon de décroquer l'art et de le faire participer au monde de la réalité, essentiellement urbaine. Il explore les objets de sa quotidienneté et les inclut dans ses peintures, en même temps qu'il agrandit le cercle de ses recherches au monde de la communication. Images de magazines, panneaux indicateurs, enseignes, sérigraphies, vont rejoindre les lits, réveils et parapluies qui envahissaient déjà ses œuvres composites. Il crée, parallèlement, des "sculptures-environnements" faites d'objets de rebut où il fait intervenir des éléments mécaniques (tel un ventilateur) ou sonores. C'est là qu'il est possible de déceler la pensée de John Cage prédisant que le bruit serait une des composantes indispensables de la musique de l'avenir.

"La principale influence de John Cage sur des artistes tels que Rauschenberg, Johns et Kaprow a été de diriger leur attention sur la vie américaine et de les convaincre de l'accepter telle qu'elle était, dans un esprit de "joyeuse révolution" proche du zen. Cette découverte d'images d'artefact et d'événements de la vie de tous les jours constituait une sorte d'américanisation de l'esprit du zen, ou de spiritualisation de l'environnement américain : ses éléments les plus banals et familiers devenaient des sujets de méditation ou des objets d'adoration, icônes du quotidien – le tout dans un esprit d'avant-garde et au nom de l'avant-garde", écrit Irving Sandler dans *Le Triomphe de l'art américain*². Mais cette influence a aussi été de leur faire entrevoir un pontage entre les arts, comme l'éventualité d'un possible art total. Recherchant une synthèse capable de l'en approcher, Rauschenberg va intervenir dans des concerts de John Cage, créer les décors (picturaux, sculpturaux ou photographiques) et les costumes des ballets de Merce Cunningham de 1961 à 1965, et de Trisha Brown jusqu'à une date très récente, réaliser des performances audiovisuelles et devenir chorégraphe pour le ballet, en patin à roulettes, *Pelikan* (1963). La théâtralisation était déjà identifiable dans les *combine paintings* ; Rauschenberg touchera aussi aux confins de la littérature avec ses trente-quatre illustrations pour *L'Enfer* de Dante (1960).

2. Irving Sandler, *Le Triomphe de l'art américain*, tome III, Carré, Paris, 1990.

"La peinture est liée à la fois à l'art et à la vie. L'un comme l'autre sont irréalisables (j'essaie d'agir dans le petit vide qui les sépare)", déclare Rauschenberg en 1959.

Ce désir de mouvement à l'intérieur de la sculpture ou de la peinture se concrétise donc à la fois dans le domaine plastique et dans le domaine scénique. Si Oskar Schlemmer n'est pas bien loin (à travers l'esprit Bauhaus distillé par Albers), Schwitters est aussi présent dans la volonté d'insuffler aux matières inertes le souffle de la vie. Mais Rauschenberg est certainement trop plasticien

pour s'engouffrer dans le domaine de l'environnement ou du happening, comme le fera par exemple Kaprow, autre créateur influencé par John Cage. "La peinture est liée à la fois à l'art et à la vie. L'un comme l'autre sont irréalisables (j'essaie d'agir dans le petit vide qui les sépare)", déclare Rauschenberg en 1959. Restant résolument entre (entre l'art et la vie, les arts plastiques et l'intervention scénique, l'inerte et le mouvement), Rauschenberg semble se refuser les pleins moyens pour parvenir à la totalité convoitée, l'effleurant souvent comme si elle participait du désir fantasmatique plutôt que de la réalité. A la lecture de ces trois exemples, on ne pourra pas s'empêcher de ressentir la recherche de la transversalité absolue comme un vide. L'œuvre d'art total y est beaucoup plus un but qu'un moyen. Il ne faut pas y parvenir, il faut surtout s'en approcher. Quels que soient les moyens d'approche choisis, ils ne mènent pas aux confins du projet, mais s'arrêtent à ses frontières. La ligne n'est pas perçue comme infranchissable, elle est seulement infranchie. L'art actuel, à coups de vidéo, de performances, d'informatique et d'environnements, établit d'autres proximités qui sont aussi d'autres frontières. Le désir des artistes et de l'art se définit de lui-même comme l'effort de tendre vers, comme si la réalisation possible de la totalité pouvait sonner la fin de l'art.

**RAOUL HAUSMANN, HANS ARP, IVAN PUNI, MOHOLY-NAGY,
"MANIFESTE DE L'ART ÉLÉMENTARISTE"**

Aux artistes du monde entier !

Nous aimons dans l'art l'invention audacieuse, le renouveau. L'art est le résultat de toutes les tensions d'une époque. Nous vivons dans le présent. Pour cette raison, nous exigeons, comme résultat de notre époque, un art qui ne peut partir que de nous-mêmes, qui n'a pas existé avant nous et qui n'existera pas après nous, non pas à cause d'un changement de mode, mais parce que nous savons que l'art se renouvelle toujours et ne s'arrête pas aux déductions du passé. Nous luttons pour l'art élémentariste. L'art est élémentaire s'il ne fait pas de philosophie, mais se construit uniquement à partir de ses propres éléments. Etre artiste, c'est se soumettre aux éléments de la création. Seul l'artiste peut découvrir les éléments de l'art. Ces derniers ne sont pas générés par le bon plaisir d'un seul. L'individu n'est pas isolé, l'artiste est seulement le représentant des tensions qui transforment en œuvres les éléments du monde. Artistes, soyez solidaires de l'art ! Détournez-vous des styles. Nous exigeons l'abolition des styles pour instaurer *le style* ! Le plagiat n'est jamais un style !

A nos yeux, ce manifeste constitue un acte ; inspirés par la marche de notre époque, nous annonçons avec l'art élémentariste le renouveau de notre conception et de notre conscience, puisé dans les sources d'énergie qui s'entrecroisent inlassablement, qui façonnent l'esprit de l'époque, sa forme et aussi l'art pur, cet élément de base qui, libéré de l'utilité et de la beauté, jaillit de l'individu. Nous exigeons l'art élémentariste ! Contre la réaction dans l'art !

Berlin, 21 octobre 1921.

Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni, Moholy-Nagy,
"Manifeste de l'art élémentariste", in *De Stijl*, n° 10, Leyde, 1921.