



HAL
open science

L'utilisation des médias et l'iconographie des techniques dans l'oeuvre d'Hannah Höch (1889-1978)

Aurélie Arena

► **To cite this version:**

Aurélie Arena. L'utilisation des médias et l'iconographie des techniques dans l'oeuvre d'Hannah Höch (1889-1978). Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2022. Français. NNT : 2022STRAG002 . tel-04632020

HAL Id: tel-04632020

<https://theses.hal.science/tel-04632020>

Submitted on 2 Jul 2024

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.

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES - PERSPECTIVES
EUROPÉENNES

Laboratoire Arts, civilisation et histoire de l'Europe ARCHE (UR3400)



Thèse présentée par

Aurélie ARENA

soutenue le lundi 4 avril 2022

Pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Spécialité : Histoire de l'art

L'utilisation des médias et l'iconographie
des techniques dans l'œuvre d'Hannah Höch
(1889-1978)

vol. 1

THÈSE dirigée par :

Valérie Da Costa Maître de conférences HDR, université de Strasbourg

RAPPORTEURS

Guillaume Le Gall Professeur, université de Lorraine

Marie Gispert Maître de conférences HDR, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

AUTRES MEMBRES DU JURY

Julie Ramos Professeure, université de Strasbourg

À mes grands-parents et mon oncle, qui n'en virent pas la fin.

Remerciements

Je remercie Madame Valérie Da Costa, ma directrice de thèse, pour avoir mis sur mon chemin cette artiste sur laquelle je travaille depuis mes années de Master, pour son soutien et ses conseils prodigués tout au long de ces huit années, sans lesquels ce travail n'aurait pas été possible.

Je remercie Messieurs Ralf Burmeister, directeur des archives d'artistes de la Berlinische Galerie, et Philip Gorki, archiviste, ainsi que Madame Christiane Necker, archiviste, de m'avoir accueillie trois années d'affilée aux archives, d'avoir été d'une aide et d'un soutien précieux dans la localisation et l'accès aux sources indispensables à ma recherche, et qui l'ont mainte fois bouleversée. Je les remercie pour les plus de 2000 pièces qu'ils m'ont permis de consulter, ainsi que pour leur patience avec mon allemand hésitant, et les discussions enrichissantes que nous avons eues malgré lui.

Je remercie également le Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) et le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA) pour l'aide financière qu'ils m'apportèrent, permettant un séjour de trois mois aux archives Hannah Höch, à Berlin, sans lequel cette recherche aurait tourné court. Je leur dois ma connaissance des archives et les plus belles découvertes réalisées dans ce cadre.

Je remercie Mesdames Nadja Gräser, du musée de Reinickendorf (Berlin), et Ulrike Eydinger, du château Friedenstein (Gotha), pour leur diligence dans la mise à disposition de pièces d'archives inédites et pour les belles découvertes qu'elles m'ont permis.

Je remercie Monsieur Ergün Özdemir-Karsch, actuel gérant de la galerie Nierendorf (Berlin), de m'avoir accueillie durant de longs après-midis et mis à disposition les documents qu'il lui restait de l'époque où Hannah Höch avait rejoint la galerie, alors dirigée par ses parents. Je le remercie également d'avoir partagé ses souvenirs à cette occasion.

Je remercie aussi Madame Christina Kraft-Bauersachs de m'avoir si chaleureusement accueillie dans l'ancienne maison d'Hannah Höch à Heiligensee (Berlin), devenue la sienne, et d'avoir pris le temps de partager ses souvenirs à l'issue de la visite.

Un grand merci à Madame Isabelle Ewig, maître de conférence à l'université Paris-Sorbonne, et à Monsieur Marc-Carel Schurr, professeur à l'université de Strasbourg, d'avoir suivi l'avancée de mon travail de thèse au cours des comités de suivi, avec patience et compréhension face aux enjeux quotidiens et aux difficultés actuelles du doctorat. Merci d'avoir su, à chacun d'entre eux, me redonner l'envie de mener ce travail à bien.

Enfin, je remercie mes parents pour leur soutien indéfectible durant ce long parcours et pour avoir toujours su que j'en étais capable. Je remercie mon compagnon de m'avoir appris à être suffisamment indépendante pour pouvoir mener cette recherche à bien, et d'avoir su être à mes côtés lorsqu'il le fallait. Je remercie mes meilleurs amis pour leur bienveillance que cette thèse n'aura pas fait chanceler. Et je remercie mes animaux d'avoir veillé sur ma santé mentale sans le savoir et d'avoir été mon oxygène durant les périodes les plus difficiles.

Sommaire

Introduction	10
Chapitre 1 / Hannah Höch et les médias	20
Partie 1 / Hannah Höch médiatisée : les représentations de l'artiste dans la première phase de sa réception	22
I. L'autohistoricisation dadaïste, de la marginalisation à l'exclusion	22
1. 1918-1922 : marginalisation	23
A. Dada n'aime pas l'histoire... il préfère la postérité	23
B. Sur la paternité du mouvement : le rôle des cercles pré-dadaïstes	25
C. Première stratégie de marginalisation : l'atteinte ad nomen.	27
D. La participation d'Hannah Höch au mouvement dadaïste	30
2. Hannah Höch, gardienne de la mémoire Dada ? Le rôle des archives	33
A. Sous le IIIème Reich et pendant la Seconde Guerre mondiale : conserver, à tout prix	34
B. Le jardin d'Heiligensee et son trésor dadaïste	38
3. Après 1945 : de l'exclusion à la marginalisation	40
A. Une visibilité inégale : le cas de Richard Huelsenbeck et l'« affaire Roditi »	40
B. La « réaction anti-Hannah Höch d'Hausmann »	45
C. Le vocabulaire de la marginalisation : l'exemple d'Hans Richter	49
II. La fabrique de la « Grande Dame Dada »	53
1. Exposer Dada dans l'Allemagne divisée : enjeux politico-culturels	53
2. Höch médiatisée au jardin	57
A. Eloignement, isolement, retrait	57
B. Le mythe du jardin et ses conséquences	59
a. L'arbre qui cache la forêt	59
b. Un jardin dadaïste ?	62
c. Un art pourtant vivant	63
3. Conclusion méthodologique : la parole étouffée et les questions non posées...	64
Partie 2 / Utilisation et rapport aux médias et aux techniques : nouvelles sources, nouvelles interrogations	68
I. Un double rapport à la presse écrite	70
1. Sur les traces du rapport d'Hannah Höch à la presse écrite, vu depuis les archives	71
A. La presse dans les archives Hannah Höch : généralités et méthode	71
a. La place des revues, journaux et coupures de presse dans les archives Hannah Höch	71

b. Un ensemble liminaire : les travaux préparatoires	72
c. Méthode de classification	74
B. Avant et après le IIIème Reich : deux habitudes distinctes de conservation	75
a. Marque d'une évolution des habitudes de conservation de l'artiste ?	75
b. Indice du changement des centres d'intérêt de l'artiste ?	76
c. Conclusion : deux tendances	79
C. Les médias d'information générale, une source de connaissance pour l'artiste ?	80
a. Une question problématique mais pertinente	80
b. Implications concrètes d'une éducation bourgeoise	82
c. L'école des arts appliqués : un choix raisonnable	85
d. La presse : une source de connaissances très sélective	89
e. La valeur informative de la presse écrite : entre l'acquisition de nouvelles connaissances et la portée mémorielle	91
f. Fragments de sa bibliothèque artistique : conférences et citations	91
2. L'influence de l'évolution de la presse écrite sur les archives (et les photomontages ?) d'Hannah Höch	93
A. La presse illustrée au tournant du siècle	93
a. Le carton de périodiques	93
b. Des médias et des techniques	99
B. L'évolution de la presse illustrée durant la République de Weimar	102
C. L'appauvrissement du monopole national-socialiste	106
D. La presse allemande d'après-guerre	111
a. L'évolution de la presse quotidienne	111
b. L'influence américaine sur la presse magazine	113
II. La radio : source de divertissement, d'information... et d'évasion	119
1. Contexte historique : le développement de la radio de la République de Weimar au IIIème Reich	119
A. La radio éducative et bourgeoise de la République de Weimar	119
B. D'outil éducatif à instrument de propagande : la radio sous le IIIème Reich	122
C. Le « récepteur du peuple », pierre angulaire de la politique radiophonique national-socialiste	124
2. Höch et la radio pendant la Seconde Guerre mondiale	127
3. Hannah Höch et la radio après la Seconde Guerre mondiale	132
4. La radio dans l'œuvre d'Hannah Höch, un rendez-vous manqué ?	135
A. La radio, un sujet de peinture et de société	135
B. Les têtes mécaniques dadaïstes, visions prophétiques de l'amateur de radio ?	138
C. Höch et la matérialisation des ondes radio	144
III. La télévision : une réflexion sur la visibilité de l'évènement	154
1. Les conditions et le contexte d'émergence de la télévision en Allemagne	154
A. Années 20 et 30 : la télévision, un « média sans public »	154
B. Le rôle du IIIème Reich dans le développement technique et populaire de la télévision	156
C. La (re)construction de la télévision allemande après-guerre	160

2. Hannah Höch devant le poste de télévision	164
A. L'entrée du téléviseur chez Höch	164
B. L'influence de la télévision sur les artistes vieillissants	168
3. Analyse des « croquis devant le poste de télévision » d'Hannah Höch	170
A. « Notes prises devant l'écran de télévision pendant que les hommes étaient sur la Lune, Berlin » (1969-1971)	170
a. Sur la qualité et les conditions des captations télévisuelles d'Apollo 12 et 14	171
b. Les Notes	172
c. Le dessin à l'assaut des particularités de l'image télévisuelle	174
B. « Un petit vis s'est desserré sur la télé couleur »	176
C. « Tentative d'enregistrer quelque chose à l'écran de ce qui a été retransmis en direct depuis la lune » (1971)	177
D. Conclusions : à la recherche du réel à travers la « boîte magique » et ses images	178

Chapitre 2 / Photographie de presse et iconographie des techniques : 1919-1975 **182**

Partie 1 / Le photomontage dadaïste, un enjeu politique et esthétique **184**

I. Un nouveau procédé adapté à son époque	184
1. Contexte historique de l'apparition du photomontage : la révolution allemande (1918-1923)	184
A. Négocier la paix en pleine révolution : les espoirs avortés de la République de Weimar	186
a. Capitulation et parlementarisation du Reich	186
b. La révolution de Novembre	187
c. De la révolte spartakiste à l'élection du Parlement	189
d. Conséquences de la signature du traité de Versailles sur la République de Weimar naissante	191
e. République de Weimar et violence politique (1918-1923)	192
f. La montée de l'inflation	193
B. Synchronicité du non-synchrone, Weltanschauungen irréconciliables, hyperinflation du sens... la crise weimarienne	194
a. La modernité comme crise	195
b. La non-synchronicité du synchrone : une crise du régime d'historicité sous la république weimarienne	197
c. Hyperinflation du sens et irréconciliabilité des manières de voir le monde : une incidence concrète dans la société weimarienne	198
2. Enjeux éthiques et esthétiques	200
A. Le présentisme dadaïste, un impératif éthique et esthétique	201
a. De l'importance d'être de son époque	201
b. Le PRÉsentisme hausmannien	202
B. La Première Foire internationale Dada : entre collage et montage	205
a. Contre la peinture : à la recherche du photomontage	205
b. La Première Foire internationale Dada, aux origines du photomontage	206
c. Conclusion : le photomontage, un enjeu éthique et esthétique	211

3. Définir le photomontage	211
A. Entre collage et montage : une définition controversée	211
a. Photomontage : la naissance du terme	211
b. Une définition houleuse	217
c. Collage et montage : quelles différences ?	219
B. Entre opérateur et dilettante : ce que le photomonteur fait à l'artiste	223
II. La presse illustrée comme matière première des photomontages dadaïstes d'Hannah Höch : l'exemple de Dada-Panorama	225
1. Diagonale gauche : dialectique public-privé	228
2. Diagonale droite : le nouveau rôle de la photographie de presse	232
A. Matériau photographique, matière première médiatique	232
B. L'œil témoin et l'index accusateur, allégories de la photographie de presse	234
C. La photographie est une arme	235
D. Politiques et sportifs sous les projecteurs : la célébrité ad absurdum	235
a. Détournement des codes photographiques médiatiques	238
b. Irrévérence de l'image et du texte	241
III. Iconographie mécanique et mutations médiatiques : autour de Coupe au couteau de cuisine	242
1. Une oeuvre très commentée : généralités et repères	242
A. Coupe au couteau de cuisine : un chef-d'oeuvre aux multiples interprétations	242
a. Une plurivocité structurelle	242
b. Vision kaléidoscopique d'une société en crise	244
c. Consensus sur le rôle de l'iconographie mécanique	245
B. Diagonale droite : reflet des problématiques politiques de la République naissante	247
a. Figure tutélaire : l'Empereur Guillaume II, symbole d'une mentalité impériale persistante	247
b. Causes et conséquences : foules et insurrections de la révolution allemande	249
C. Diagonale gauche : Dada, fruit de son époque	250
a. Le coin des dadaïstes	251
b. Figure tutélaire : Albert Einstein, incarnation d'une époque	252
2. Représentations de l'homme-machine : des têtes mécaniques aux portraits de sociotypes	255
A. La technique, une question centrale sous Weimar	260
a. Intégrer la modernité technique à la culture allemande : l'exemple du modernisme réactionnaire	261
b. La technique, un problème politique	265
c. Rationalisation de l'industrie allemande et diffusion des objets techniques	269
B. Les « têtes mécaniques » dadaïstes, métaphores d'un homme nouveau	272
a. De la possibilité d'un « homme nouveau » : genèse du concept et de son rapport à la technique	272
b. L'homme multiplié futuriste	275
c. L'homme nouveau dadaïste : un travail identitaire	276

d. Les « têtes mécaniques », métaphores de la réflexion dadaïste autour de l'homme nouveau et de sa manière de penser et de percevoir le monde	280
C. Au delà des « têtes mécaniques » : les portraits composites de types sociaux, réflexions höchiennes sur l'identité en régime weimarien	284
a. Tensions identitaires	285
b. La Nouvelle Femme, une aliénante émancipation : autour de La jolie fille (1920)	296
3. Une esthétique du déraillement : le rôle compositionnel et poïétique des éléments mécaniques dans Coupe au couteau de cuisine	303
A. Le rôle compositionnel et poïétique des éléments mécaniques	303
a. Articulation et déséquilibre	303
b. Une mise en abîme de la nature de l'image : l'image technique	306
B. Les jardins mécaniques : constat d'un changement de paradigme artistique	314
a. La mécanisation des rapports sociaux	314
b. Un changement de paradigme	318
4. Conclusion : la technique, une problématique intermédiaire	324
Partie 2 / L'émancipation du photomontage en contexte	327
I. Distinguer le photomontage des arts appliqués	327
1. Les travaux graphiques d'Hannah Höch	328
A. Durant sa formation en arts appliqués	328
a. Les travaux graphiques d'Hannah Höch dans les classes de Bengen et d'Orlik	328
b. Les travaux graphiques d'Hannah Höch au delà de sa période de formation : l'état des archives	332
B. La Zeitschriftenverlag, un travail « alimentaire »	339
a. Zeitschriftenverlag	339
b. Hannah Höch et la Zeitschriftenverlag : un travail alimentaire en des temps difficiles	340
C. Les couvertures d'Hannah Höch et de César Doméla pour la Zeitschriftenverlag	344
a. Hannah Höch : le principe du collage	344
b. Deux quasi-exceptions : Der Berg des Lichts et Scheingehacktes	345
c. Le contre-exemple de César Doméla	347
2. Les choix photographiques de l'artiste	352
A. Les épreuves photographiques directement intégrées aux photomontages d'Hannah Höch : l'auctorialité complexe de Lebensbild	353
a. Critères de choix	353
b. Le cas particulier de Lebensbild	354
B. Höch photographe	355
II. Après Dada : l'émancipation plastique du photomontage, entre liberté et tradition	358
1. Le photomontage sur le chemin de l'art	360
A. Vis-à-vis de la peinture : les portraits composites des années 1920	360
a. Les compositions à socles	361
b. Les portraits composites	363
B. Issu(e) d'un musée ethnographique : la confrontation des canons	366
a. Un contexte particulier	367

b.	Issu(e) d'un musée ethnographique : des médias au médium	372
C.	Dialogue avec les genres et les styles : les hommages et l'influence de la Nouvelle Vision	380
a.	La série informelle des Hommages	380
b.	Photographies de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité	386
2.	L'art fantastique et le devenir de l'iconographie scientifico-technique	389
A.	Les « Fantasques » dans le Berlin de l'immédiat après-guerre	389
a.	La fantaisie, pré-requis du photomontage	390
b.	L'art fantastique de la galerie Gerd Rosen : un enjeu de politique visuelle après la dictature du IIIème Reich	393
c.	Les contributions d'Hannah Höch à l'art fantasque entre 1945 et 1948	401
B.	La disparition apparente de l'iconographie scientifico-technique	405
a.	L'événement sous la fantaisie : quelques exemples	406
b.	Microcosme et macrocosme, la rencontre des pôles : entre création d'un espace fantastique et imaginaire scientifique (ou l'intégration du paradigme technico-scientifique)	411
c.	Exploiter la force entropique de l'image scientifique pour faire émerger une nouvelle esthétique	416
d.	L'oeil de l'artiste, un objet technique ?	419
III.	Occultation de la technique, révélation de ses enjeux : l'exemple de l'Hommage aux hommes qui ont conquis la Lune	423
1.	De l'utopie technique du voyage interstellaire dans les années 1950...	424
A.	Explosions nucléaires ?	425
B.	Vols spatiaux ?	426
2.	... aux enjeux géo-politiques de l'alunissage, en pleine Guerre Froide.	428
A.	La preuve de l'espace : enjeux du perfectionnement et de la diffusion des images de l'espace par la NASA	428
a.	L'appareil photographique, l'« outil de la conquête de l'espace » : diffusion des photographies de l'espace par la NASA	429
b.	Enjeux globaux et locaux de la télédiffusion des vols habités	432
B.	L'hommage aux hommes qui ont marché sur la Lune, un anti-planté de drapeau	438
	Conclusion	443

Introduction

L'HISTORIOGRAPHIE

Notre analyse de l'historiographie nous a permis d'identifier trois étapes dans la réception de l'artiste.

La première lui est contemporaine. S'intensifiant dans les années 1960 et 1970 et due à la reconnaissance institutionnelle et académique du dadaïsme, elle est marquée par l'oralité (historiens et critiques d'art se basent alors sur leurs rencontres avec l'artiste) et par un intérêt quasi-exclusif pour ses archives et sa contribution au dadaïsme berlinois. Seules les galeries, présentant ses séries les plus récentes, font exception en exposant largement ses travaux contemporains. Cette première réception contribue à diffuser l'image d'une artiste désormais retirée dans son jardin de banlieue, où elle recevait historiens, critiques d'art et commissaires d'exposition, après avoir été au cœur de l'avant-garde culturelle. Elle est marquée par des ouvrages basés sur des témoignages, des comptes-rendus de visite et des entretiens, dont sa première biographie due à Heinz Ohff, parue en 1968¹, ou encore le catalogue de sa première rétrospective muséale organisée à l'occasion de sa nomination en tant que professeure honoraire de l'Académie des Beaux-arts en 1971.

La deuxième réception est marquée par les études de genre. Les jalons théoriques en sont posés dès les années 1970. Linda Nochlin, qui pose les termes du problème dès le début de la décennie avec son célèbre essai, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes² ? », rend visite à Höch en 1975 dans le cadre de sa préparation de l'exposition « Women Artists : 1550-1950 », qui eut lieu l'année suivante à Los Angeles. En 1976, c'est au tour de Karen Petersen et Inge Schumacher de faire de même, en préparation de l'exposition « Künstlerinnen International 1877-1977 » qui se tint pendant un mois au château de Charlottenburg quelques temps plus tard³. Cette approche entraîne un approfondissement conséquent de son oeuvre, essentiellement axé sur les photomontages de sa période dadaïste, dans les années 1980 et 1990. C'est l'époque où Julia Dech, Hanne Bergius et Karoline Hille commencent à s'intéresser à l'artiste, réfléchissent sur les modalités du discours élaboré à son sujet par leurs prédécesseurs et publient leurs premières études d'envergure sur son oeuvre. La Berlinische Galerie, récipiendaire des archives de l'artiste à sa mort, s'installe dans des locaux pérennes et lance la publication des archives de l'artiste. Le premier tome

¹ H. Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (Bildende Kunst in Berlin 1).

² L. Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir: et autres essais*, Nîmes, Chambon, 1993, p.201-244.

³ K. Petersen, « Ein Nachmittag mit Hannah Höch », dans *Künstlerinnen international, 1877-1977. Gemälde, Grafik, Skulpturen, Objekte, Aktionen*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977, p. 58-61.

paraît en 1989, le dernier, en 2001⁴. L'internationalisation de la réception d'Hannah Höch s'accroît en parallèle avec la parution d'ouvrages et de catalogues d'exposition en langue anglaise, parmi lesquels *Cut with a Kitchen Knife* de Maud Lavin, paru pour la première fois en 1993 et réédité deux ans plus tard⁵.

Enfin, la troisième réception commence dans les années 2000. Elle est marquée par une étude approfondie des archives et l'enrichissement d'un corpus d'oeuvres stable, régulièrement présenté au public à l'occasion d'expositions d'envergure, souvent itinérantes, comme « Hannah Höch. *Aller Anfang ist Dada !* » organisée par Ralf Burmeister d'abord à la Berlinische Galerie en 2008⁶. Elle se détache timidement de la triple cécité dont souffrirent les deux précédentes étapes : une cécité matérielle (les photomontages accaparent pour l'essentiel l'attention au détriment de sa peinture⁷), une cécité chronologique (la période dadaïste étant toujours sur-représentée, au regard de sa brièveté relative à l'ensemble de la carrière de Höch) et une cécité thématique (l'intérêt étant porté de manière répétitive sur l'image de la femme).

Voici l'historiographie qui s'offre à nous au milieu des années 2010, alors que nous commençons nos recherches. Depuis, peut-être qu'une quatrième étape est en marche, dans laquelle nous nous inscrivons : elle vise à éclairer les zones d'ombre de la carrière de l'artiste, pour lesquelles nous avons pléthore de matériel à exploiter. En 2016, une exposition sur l'oeuvre d'après 1945 ouvrait à la Kunsthalle de Mannheim⁸. Elle témoignait de la richesse qualitative et quantitative de cette période, et ouvrait quelques pistes de réflexion. Plus récemment, « Hannah Höch. *Von Heiligensee in die Welt*⁹ », nuancait enfin l'image d'une artiste recluse au jardin en montrant comment Höch organisait sa réception depuis sa maison d'Heiligensee (où elle aménagea en 1939), ainsi que la richesse de ses productions artistiques depuis les années 1940. L'étude approfondie du grand photomontage de la fin de sa vie, *Lebensbild*, par Alma-Elisa Kittner n'est peut-être pas étrangère à ce renouveau¹⁰, accueilli avec enthousiasme par Karoline Hille, co-commissaire des deux expositions. En plus d'un intérêt étendu à d'autres périodes, la peinture est aussi davantage

⁴ L'édition est composée de trois tomes, chacun réparti en deux volumes. Voir bibliographie.

⁵ M. Lavin, *Cut with the kitchen knife : the Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven ; London, Yale University Press, 1993.

⁶ R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007.

⁷ Une exception notable, mais qui se concentre sur la période d'avant 1945 : E. Maurer, *Hannah Höch, jenseits fester Grenzen : das malerische Werk bis 1945*, Berlin, Gebr. Mann, 1995.

⁸ Nous en avons à l'époque rédigé un compte-rendu : A. Arena, « Hannah Höch, révolutionnaire de l'art...d'après 1945 ? — Une exposition proposée par la Kunsthalle de Mannheim », *Hannah Höch et alia*, 20 août 2016, [En ligne]. <<https://hhetalia.hypotheses.org/15>>. (Consulté le 31 janvier 2022).

⁹ C. Gerner et al., *Hannah Höch : von Heiligensee in die Welt*, Cologne, Wienand, 2018.

¹⁰ Tout d'abord dans le cadre d'une étude comparative : A.-E. Kittner, *Visuelle Autobiographien : Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch*, Sophie Calle und Annette Messager, Bielefeld, Transcript, 2009 (Kultur- und Medientheorie).

intégrée dans les rétrospectives de l'artiste. Enfin, notre démarche s'inscrit pleinement dans l'ouverture des thématiques généralement abordées.

LE CHOIX DU SUJET

L'intérêt d'Hannah Höch pour les sciences et les techniques est constamment mentionné, depuis les témoignages appartenant à la « première réception » de l'artiste, mais n'a jamais fait l'objet d'une étude globale approfondie. À ce sujet, nous n'avons guère à mentionner qu'une étude de Master (en allemand) sur l'iconographie des techniques pour la période dadaïste¹¹, et un article de Dorothea Dietrich paru en 2005 sur l'utilisation des vues aériennes par Höch dans ses photomontages, autour de l'analyse de *Vu d'en haut* (1926-1927, **ill. 137**). Dietrich y remarquait en conclusion qu'« En liant l'expression de liberté à la photographie aérienne, Höch s'appropriait le domaine (ostensiblement masculin) de la fantaisie technique au moyen d'une réinterprétation féministe suggérant d'autres possibilités, plus transgressives¹² ». L'idée selon laquelle les sciences et les techniques seraient des domaines masculins, non seulement dans les données sociales afférentes (une majorité d'hommes s'illustrant dans ces secteurs) mais surtout dans la manière dont elles se sont constituées en tant que champs d'étude, a été analysée et soutenue au moins depuis les années 1990¹³ : nous apparaissait là une possible raison pour laquelle la thématique n'avait jamais été abordée de front.

D'un autre côté, l'importance, dans l'oeuvre d'Hannah Höch, de la presse écrite fait depuis longtemps partie des présupposés de toute étude sur son travail. Les commentateurs ont depuis les années 1990 pris l'habitude de plonger dans les médias de l'époque pour contextualiser et interpréter ses oeuvres, attentives aux thématiques et débats d'actualité. Or, le magazine illustré dont Höch se sert de matière première de ses photomontages tout au long de sa carrière est un produit des progrès techniques de son époque. En tant que média de masse, il est rendu possible par les progrès mécaniques conjoints de la fabrication du papier, de l'amélioration des procédés de reproduction et de l'usage social que se fraie la première « image technique » de l'histoire de l'humanité, la photographie. Il a une fonction vulgarisatrice par excellence, le support lui-même rendant accessible au plus grand nombre le produit d'une civilisation industrielle en plein basculement vers une société d'information, et son contenu démocratisant dans le même temps un

¹¹ Rédigé par Nina Schedlmayer il y a près de 20 ans, disponible à la bibliothèque de la Berlinische Galerie.

¹² « Linking this expression of freedom with aerial photography, Höch reclaim the realm of (ostensibly male) technological fantasy through a feminist reinterpretation and suggest other, more transgressive possibilities » : D. Dietrich « Seen from above. Hannah Höch's Lens on aerial photograph » in *Art on paper [focus on photography]*, janv-fév 2005, vol.9, n°3, p. 62-65, p. 65.

¹³ Voir notamment : J. Wajcman, *Feminism confronts technology*, University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, 1991.

ensemble de connaissances sur des sujets variés, de l'actualité à la mode, en passant par la mécanique, le jardinage, l'art, etc., auparavant cantonnés aux ouvrages spécialisés à faible diffusion. En tant qu'objet technique, les médias, dans la fréquentation et la consommation qu'en fait Hannah Höch, nous paraissent donc un aspect particulier de son intérêt pour les sciences et les techniques, celui directement en contact avec sa production artistique. Or, dans ce domaine aussi, la question a rarement été approfondie. On sait que Höch lisait la presse, était sensible à l'actualité, mais la manière dont cette forme particulière de contact avec le monde évolue (ou non) au cours du XXème siècle, qui voit l'émergence de trois médias de masse (le journal, la radio et la télévision) n'avait jamais été abordée.

Pour cette raison, lier les deux thématiques dans notre sujet nous a paru le meilleur moyen de rendre compte du véritable intérêt d'Hannah Höch pour la technique, comprise en tant que modèle et mécanique de réflexion et de fonctionnement, mais aussi en termes d'objets qui, très concrètement, modifient en profondeur les modalités du rapport au monde des individus tout au long du siècle dernier. Afin de respecter la plurifocalité inhérente à ces deux concepts, d'où Höch tire la richesse de son approche, nous avons donc choisi d'explorer en parallèle l'utilisation des médias par l'artiste d'un côté, et l'évolution de l'iconographie des techniques de l'autre. Dès ses premières oeuvres dadaïstes, la seconde apparaît en effet toujours comme une glorification de la première : dans *Dada Panorama* ou *Coupe au couteau de cuisine* par exemple, l'iconographie mécaniste résolument plurivoque se réfère autant à des phénomènes sociaux qu'à la nature même de l'image employée. À chaque fois qu'un média donne à voir un objet technique ou produit un discours à son sujet, il opère une forme subtile de légitimation de son propre statut, étant lui-même un objet technique. À cela, il faudrait ajouter la proximité des termes dans le langage courant (la peinture par exemple étant à la fois un médium et une technique), qui parachève d'intriquer ces notions. Médias et techniques sont deux thématiques que nous avons choisi de rendre indissociables pour les besoins de notre étude, en posant une problématique double : comment l'évolution de l'utilisation des médias chez Höch influence-t-elle la représentation des techniques dans son œuvre ?

LA MÉTHODE

Trois principes guidèrent notre approche méthodologique du sujet.

Le premier fut la fréquentation assidue des archives de l'artiste. Entre 2017 et 2019, nous avons consulté plus de 2000 pièces d'archives à la Berlinische Galerie, effectuant ainsi une analyse ciblée du fonds selon notre double problématique. Cette approche fut complétée de plus courts séjours au

château Friedenstein de Gotha, qui conserve des objets lui ayant appartenu, au musée de Reinickendorf, qui dispose également d'un petit fonds d'archives Hannah Höch et surtout de nombreuses photographiques, et à la galerie Nierendorf. Elle vint compléter un inventaire de près de 700 oeuvres de l'artiste établi durant les deux premières années de notre travail doctoral (et demeuré incomplet). Il nous a permis de travailler au plus près des preuves matérielles de la fréquentation qu'Hannah Höch faisait des médias, par l'analyse de plusieurs centaines de coupures de presse, mais également en rassemblant des témoignages autographes de son utilisation des médias, éparpillés dans ses écrits personnels.

Le deuxième principe vise à prendre le contrepied d'une certaine approche classique du travail d'Hannah Höch, et de l'histoire de l'art en général. Jusque dans les années 1990, il est fréquemment fait état dans l'historiographie de son « pluralisme stylistique » : Höch aurait réalisé quantité d'œuvres dans des styles et des média différents, en peu de temps¹⁴. En nous penchant sur cette notion au sein des divers textes qui l'abordent, elle nous a paru refléter davantage un embarras méthodologique de l'historien ou du critique qu'une réalité esthétique. Tout d'abord, notre relevé ne montre pas de drastiques variations de style dans les œuvres d'une même année. Ensuite, les problématiques récurrentes dans l'œuvre d'Hannah Höch, parfois présentes à plusieurs décennies d'écart dans sa carrière, nous incitent plutôt à ne pas aborder son travail dans l'optique d'une périodisation classique : cela ne correspond pas à la réalité de sa pratique. Enfin, l'argument est trop ambivalent : chez Picasso, ce même pluralisme est un symptôme de génie, tandis que chez Höch, il sert souvent à justifier que des coupes sèches ont été effectuées dans l'étude de son travail en raison d'une inégale qualité de ses œuvres, plus ou moins explicitement imputée à un soupçon persistant d'amateurisme. Concernant Hannah Höch, toute périodisation dépend du sujet étudié. Aussi, celle que nous établissons ici au regard de la représentation des techniques dans son travail en ignore d'autres, plus biographiques ou stylistique, qui ont été par le passé opérées avec force pertinence. Nous n'avons pour cette même raison pas tenu à insérer certains corpus dans une chronologie trop stricte, comme celui des *Hommages* par exemple, qui s'étend des années 1930 à 1970 et conserve selon nous le même rôle (réfléchir à l'héritage d'une certaine tradition artistique) à différentes étapes de sa création.

Enfin, le dernier principe est expérimental, et découle des précédents. La fréquentation des archives Hannah Höch nous a montré à quel point l'artiste avait du mal à réfléchir de manière linéaire. Plusieurs fois au cours de sa vie, elle revient sur les mêmes objets et les annote.

¹⁴ Cette remarque est partagée par Peter Barth, de la galerie Remmert und Barth (Düsseldorf), Peter Boswell, et discutée par Ellen Maurer. Voir : P. Barth et H. Remmert, *Hannah Höch, Werke und Worte*, cat. exp., Galerie Remmert und Barth à Düsseldorf (7 septembre-13 novembre 1982), Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1982 ; P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 8-10 ; E. Maurer, *op. cit.*.

Lorsqu'elle opte pour un système de classement, alphabétique par exemple, ce dernier connaît rapidement tant d'exceptions que son ordre est subverti¹⁵. Il en va de même dans son rapport aux images, qui se nourrit d'un désordre apparent, opérant en réalité par rapprochements visuels et associations fluctuantes. Afin de restituer cette démarche, nous avons rassemblé les objets iconographiques qui s'y prêtaient, soit parce qu'ils sont abordés dans notre travail en tant que corpus d'œuvres aux limites variables, soit parce qu'ils appartiennent à une même entité (un livre, une pochette, etc.), sous forme de planche. Ces planches privilégient les rapprochements formels à tout autre type de classification ou d'information. Pour cette raison, les légendes associées sont, quand c'est possible, isolées sur une page à part, et l'ordre des images ne correspond pas nécessairement aux regroupements qui sont faits dans le texte. Cette expérience, directement inspirée des planches dont Aby Warburg se servait pour ses travaux¹⁶, est toutefois limitée par le format de la thèse.

LE PLAN

Dans le souci de rendre d'un côté accessible en langue française les résultats des recherches menées en allemand et en anglais au sujet d'Hannah Höch ou sur les thématiques centrales de notre étude, et d'un autre côté d'y ajouter des connaissances entièrement nouvelles, nous avons organisé notre travail en deux chapitres comportant chacun deux parties. La première partie se base sur des connaissances accessibles en langue allemande, et la seconde met davantage l'accent sur nos propres découvertes.

Le premier chapitre porte sur le rapport d'Hannah Höch aux médias. Il ne concerne sa production artistique que de manière marginale. Dans un premier temps, nous avons exhumé des archives plusieurs cas symptomatiques de sa première réception. Nous avons montré que Höch avait peu d'influence sur la manière dont sa personne et son œuvre étaient présentés dans les ouvrages la mentionnant, que ce soit dans le cadre de l'auto-historicisation dada ou de l'intérêt des institutions pour ses archives et ses travaux. Un cas particulier semble condenser toutes les problématiques de cette période : celui de la véritable « affaire » que provoqua la parution de son entretien avec Edouard Roditi en 1959. En parallèle, nous avons montré que les textes ainsi que les représentations de l'artiste dans les médias (principalement les journaux et la télévision) contribuèrent à forger

¹⁵ C'est par exemple le cas de son *Buch A-Z*, répertoire où Höch tente de classer ses souvenirs et quelques objets afférents par thématiques [71.217].

¹⁶ A.M. Warburg, *L'atlas Mnémosyne*, Dijon/Paris, L'écarquillé/INHA, 2012.

l'image d'une ancienne dadaïste désormais retirée dans un jardin luxuriant et enchanteur qu'elle entretient comme une oeuvre d'art total, au détriment de sa production artistique contemporaine et au moyen d'une drastique réduction des problématiques qu'aborde en réalité son oeuvre.

Dans une seconde partie, nous avons fait le point, à partir des pièces d'archives, sur son usage quotidien des différents médias. Nous avons ainsi montré que la Seconde Guerre mondiale marque une importante rupture dans ses logiques de conservation de la presse écrite, sans doute due à ses déménagements successifs avant 1939, mais aussi à l'évolution de ses intérêts après 1945. De la période de l'entre-deux-guerres, Höch a principalement conservé des revues des avant-gardes artistiques. Après-guerre, elle multiplie les coupures de journaux sur des sujets variés, achoppant principalement sur des thématiques qui retiennent particulièrement son intérêt (le jardin, la conquête spatiale) ou sur les comptes-rendus de ses expositions ou l'actualité de ses amis (dans l'optique d'ego-archives). Nous avons également pu constater que les revues conservées ne sont en grande majorité pas celles qu'elle utilisait pour réaliser ses photomontages ; ces dernières disparaissent presque intégralement dans le processus artistique. Quelques traces en demeurent, relatives à son processus créatif : il s'agit des rares reliquats de ses travaux préparatoires pour des photomontages, comme par exemple la *Préparation pour un nouveau grand collage* de 1970, qui ne vit finalement pas le jour. Höch s'était alors servi des pages d'un numéro de *Life International* comme intercalaires pour les différentes images pressenties dans son photomontage, et les avait rangées par thématiques. Grâce à plusieurs notes autographes dispersées dans ses écrits, nous avons également pu établir que Höch écoutait beaucoup la radio. Sous le IIIème Reich, elle prit même le risque d'écouter la BBC pour avoir de véritables nouvelles sur la situation militaire. Cette dernière n'a toutefois apparemment aucun impact sur son travail, à l'exception notable de *L'Ange de la Paix* (ill. 37). L'analyse des archives a en effet montré que ce photomontage, généralement interprété comme un hommage tardif (1958 !) à la fin de la guerre, se réfère en toute vraisemblance davantage aux débats contemporains sur le rôle futur des satellites artificiels qui viennent tout juste de conquérir l'espace : seront-ils employés comme instruments de guerre, ou de paix ? Optimiste, Höch préfère la seconde option. Les rayons qui occupent la majorité de l'oeuvre feraient alors référence aux ondes radio, premier signal émis par Spoutnik I permettant à tous, scientifiques et population, d'être témoin de la réussite du lancement. Enfin, nous sommes partie sur les traces de l'utilisation de la télévision par l'artiste. Après une longue période de visionnage collectif correspondant aux habitudes de l'époque, Höch acquiert un téléviseur privé vraisemblablement en 1968. Elle y assiste, comme une grande partie de la population occidentale, aux premiers pas sur la Lune l'année suivante, et à ceux qui suivront. Cette fréquentation du média fait naître une nouvelle pratique chez

l'artiste vieillissante (elle a bientôt 80 ans au moment du premier alunissage) : le croquis devant le poste de télévision. Höch tente d'y saisir l'image fugitive et de mauvaise qualité de l'écran, interrogeant par le dessin ce nouveau mode de visibilité de l'évènement.

Notre second chapitre porte davantage sur l'évolution parallèle de l'iconographie des techniques dans son œuvre. Bien que nous ayons considéré aussi bien ses photomontages que ses peintures, les premiers sont, en raison de la nature même de la photographie, plus présents dans notre corpus.

Dans une première partie, nous sommes revenue sur l'abondante iconographie des techniques durant la période dadaïste. L'objet technique y officie comme un véritable objecteur de conscience : il fait référence aux débats et aux traumatismes qui secouent la République de Weimar, à la nature même de l'image photographique qui donne en partage les événements au sein des magazines d'actualité illustrés alors en plein essor, et il subvertit également les principes traditionnels de l'art, fondé sur l'imitation de la nature. La technique est alors symbolique d'une certaine manière de penser, d'une nouvelle organisation individuelle et sociale mais aussi et surtout de ses dysfonctionnements : c'est pourquoi les « machines » dada sont absurdes. En y ayant recours, Höch s'inscrit dans une tendance générale, partagée par tous les centres dadaïstes mais aussi par les mouvements qui lui succèdent en Allemagne et en Europe.

Dans une seconde partie, nous nous interrogeons sur l'apparente disparition de toute iconographie technique à partir des années 1920. Si elle se raréfie, c'est parce que les préoccupations d'Hannah Höch relatives au photomontage s'éloignent de son média premier, la presse écrite. Höch a en effet pour ambition de faire du photomontage une forme d'art à part entière. Pour cela, elle ne s'en sert tout d'abord pas dans ses travaux de graphisme, où prime encore le principe du collage, dans la droite lignée de la formation qu'elle reçut. Elle poursuit en parallèle la pratique d'un photomontage « pur », qui n'a pas vocation à remplir une fonction illustrative, ni à être reproduit. Elle y expérimente plusieurs stratégies formelles héritées de la tradition picturale et des problématiques esthétiques qui lui sont contemporaines. Les portraits composites des années 1920 qui isolent des têtes rapiécées sur fond bleu, plusieurs photomontages de la série *Issu(es) d'un musée ethnographique* qui interrogent à la fois l'usage des canons et les modalités de la représentation de l'altérité, ou encore plusieurs « Hommages » artistiques sont autant de moyens pour Höch d'expérimenter des solutions formelles héritées de la peinture et de la photographie contemporaine. Ces recherches aboutissent à la mise en avant, après-guerre, de la notion de fantaisie. Elle assure au photomontage une liberté absolue de sujet et de style, permettant de l'émanciper des caractéristiques de véracité et de vraisemblance propres à la photographie, en

suggérant d'autres mondes, d'autres univers. Höch parvient ainsi à utiliser la photographie pour ses propriétés purement formelles et plastiques, mettant à profit les progrès de la presse magazine en matière de reproduction couleur, et l'extrême diversité des représentations photographiques qu'elle véhicule — tout particulièrement des photographies de détails, de textures, mais aussi les photographies aériennes et scientifiques dont la vulgarisation fait usage. Les photomontages ainsi réalisés sont fondamentalement « surréels », en cela qu'ils excèdent la réalité en déployant une esthétique fondée sur la nature technique de la vision contemporaine, permise par l'adjonction d'un ou plusieurs appareils permettant de dévoiler et de manipuler le visible. Si la technique semble donc disparaître, c'est en réalité parce qu'elle est intégrée aux principes mêmes de la vision artistique.

Enfin, Höch demeure sensible aux enjeux sociaux et politiques du développement des techniques. Son *Hommage aux hommes qui ont conquis la Lune* (ill. 182) est en cela une représentation paradoxale : il célèbre un événement de part en part technologique sans montrer la moindre trace d'équipement technique, pas plus d'ailleurs que des hommes ou la Lune promis par le titre. En analysant les discours qui, à la télévision, encadrent la diffusion des images venues de la Lune, nous avançons pour conclure l'hypothèse qu'Höch prenne ici le contrepied des discours profondément nationalistes autour des enjeux de la conquête spatiale, cherchant à rendre, par l'évocation d'un univers végétal, l'exploit à l'humanité entière — et peut-être, en passant, un hommage discret à un vieil ami, depuis longtemps disparu...

Chapitre 1 / Hannah Höch et les médias

« Faut-il se mettre en colère à cause de l'individualité infinie ou de l'identité finale ? »

Raoul Hausmann¹⁷.

¹⁷ Raoul Hausmann, « Dada est plus que Dada » in *Courrier Dada*, éd. Allia, Paris, 2004, p. 15-21, p.16.

Partie 1 / Hannah Höch médiatisée : les représentations de l'artiste dans la première phase de sa réception

I. L'autohistoricisation dadaïste, de la marginalisation à l'exclusion

Généralement présentée comme la seule femme du groupe dadaïste berlinois, Hannah Höch ne fit pas moins l'objet de tentatives réitérées de marginalisation, voire d'invisibilisation, par les membres du Club Dada. Tandis qu'elles se traduisent, entre 1918 et 1922, par une pression identitaire effectuée sur son nom à l'occasion des manifestations dadaïstes auxquelles elle participe, elles prennent la forme, dans les souvenirs d'après-guerre des dadaïstes vieillissants, d'un discours construit sur une polarité de genre et une insistance lexicale sur sa position périphérique au sein du groupe, doublée d'un impitoyable contrôle exercé à distance sur ses propos. Dans les années 1960, l'image véhiculée par les médias d'une « Grande Dame Dada » isolée dans son jardin de banlieue prendra, dans la première réception de l'artiste façonnée par les critiques, historiens de l'art et conservateurs allemands, la suite de la « jeune fille pleine de ressources¹⁸ » dont se souvient Hans Richter.

Il nous a donc paru essentiel de commencer notre recherche sur le rapport d'Hannah Höch aux médias par une analyse des premiers discours produits sur elle, entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1970, afin d'étudier la manière dont Höch est médiatisée au moment de l'entrée du mouvement Dada au musée et de la redécouverte de l'artiste. Les modalités de cette médiatisation, qui correspond à la « première réception » d'Hannah Höch, sont d'autant plus

¹⁸ Le chapitre s'intitule « Die tüchtige Hannah » et se termine sur la phrase : « Ein besonders tüchtige Mädchen » <Une jeune fille particulièrement compétente> : H. Richter, *Dada Profile : mit Zeichnungen, Photos, Dokumente*, Zürich, die Arche, 1961, p. 64-65. Le plus souvent dans l'historiographie française, « tüchtig » a été traduit par « pleine de ressources ».

importantes qu'elles permettent de constater la faible influence de l'artiste sur l'image que renvoient les ouvrages la mentionnant ou les entretiens lui étant consacrés, et sont à l'origine des lacunes persistantes de sa réception, notamment en termes de techniques artistiques, de périodes et de thématiques étudiées.

1. 1918-1922 : marginalisation

A. Dada n'aime pas l'histoire... il préfère la postérité

A priori, Dada n'aime pas l'Histoire. Il se proclame « contre l'enseignement historique¹⁹ ! », dans le « Pamphlet contre le point de vue de Weimar » du Dadasophe et, à cette époque, compagnon de Höch, Raoul Hausmann. Dans son « Manifeste Dada 1918 », Tristan Tzara affirmait déjà les équivalences suivantes : « abolition de la mémoire : DADA ; abolition de l'archéologie : DADA²⁰ ». Il y proposait « un grand travail destructif, négatif²¹ » comprenant déchirement et destruction des siècles. C'est donc tout d'abord contre une histoire étudiée, analysée, recherchée et construite que Dada s'insurge ; à l'instar de Nietzsche dans sa *Seconde considération inactuelle*, les dadaïstes se méfient de l'*historia magistra vitae*, cette histoire figée qui ferait du passé un exemple à suivre pour le présent, voire une justification suffisante de l'ordre des choses²². Dada fait du principe de simultanéité, qui consiste à niveler les catégories temporelles traditionnelles, le moteur même de son élan vital ; la formule de Richard Huelsenbeck, qui invite à « [faire] du A-B-C-D successif un A=B=C=D²³ », abolit sans équivoque le temps scientifique, traditionnel et mesurable, au profit d'un temps vécu aux temporalités hybrides²⁴.

¹⁹ « Pamphlet gegen die weimarische Lebensauffassung », cité d'après « Pamphlet contre le point de vue de Weimar », in Raoul Hausmann, *Courrier Dada* [1958], Paris, Allia, 2004, p. 35. Initialement paru dans *Der Einzige* (n°12) le 20 avril 1919.

²⁰ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 » in R. Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada* [1920], Dijon, Presses du réel, 2005, p. 270-282, p. 282. D'abord lu à Zurich le 23 juillet 1918 puis publié dans l'organe suisse du mouvement, *Dada* n°3, en décembre avant d'être repris dans l'*Almanach Dada*.

²¹ *Ibid.*, p.280.

²² De manière générale, la vision de l'histoire développée par Dada Berlin est à rapprochée de l'analyse nietzschéenne. Voir : F. Nietzsche, *Seconde considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie* [1874], s.l., Les Echos du Maquis, 2011 [En ligne]. <<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Seconde-consideration-inactuelle-1874.pdf>>. . Pour une étude globale du rapport des dadaïstes berlinois à l'histoire : A. Arena, « Monter le temps. L'expérience dadaïste du temps dans le Berlin de l'immédiat après-guerre », *Fabula Colloques*, novembre 2017 [En ligne]. <<http://www.fabula.org/colloques/document4787.php>>. (Consulté le 20 février 2019).

²³ R. Huelsenbeck, *En avant, Dada. L'histoire du dadaïsme* [1920], Paris, Allia, 1983, p. 30.

²⁴ Dans l'*Almanach Dada*, Walter Mehring établit un nouveau calendrier dadaïste, complétant l'ambition ouvertement révolutionnaire du mouvement : W. Mehring, « Révélation » in R. Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada* [1920], *op.cit.*, p. 219-237, p.226.

Son rejet de l'*historia magistra vitae* n'empêche donc nullement Dada d'être soucieux de son inscription immédiate dans le temps. Huelsenbeck fait d'ailleurs paraître, en 1920, quatre ouvrages, dont trois annoncent dès le titre porter un regard rétrospectif sur le mouvement : *L'Allemagne doit périr ! Souvenirs d'un vieux révolutionnaire dadaïste* et *Victoire Dada ! Un bilan du Dadaïsme* paraissent aux éditions Malik tenues par les frères Herzfelde et George Grosz²⁵ ; *En avant Dada ! L'histoire du dadaïsme* est publié par les éditions hanovriennes Steegemann²⁶. « Souvenirs », « bilan », « histoire » : un champ lexical passéiste fleurit à l'acmé du mouvement, dont Hausmann prolongera l'esprit en développant la notion de « présentisme²⁷ » et qui connaît cette année-là le point d'orgue de son histoire, la Première Foire Internationale Dada, qui se tint du 30 juin au 25 août 1920 chez le marchand d'art Otto Burchard, au Lützowufer 13 (Berlin).

La rivalité entre les centres géographiques du mouvement atteint également, en 1920, l'un de ses pics les plus francs. Le quatrième ouvrage paru cette année-là sous la direction de Huelsenbeck, *l'Almanach Dada*, témoigne du principal enjeu de l'auto-historicisation dadaïste naissante : s'assurer une inscription univoque dans la postérité. Tandis que John Heartfield, Wieland Herzfelde, George Grosz et Raoul Hausmann organisent la Première Foire internationale sans lui, Huelsenbeck siphonne 11 des 39 textes prévus dans le projet d'anthologie avortée *Dadaco*²⁸, qu'il menait de front avec son homologue zurichois Tristan Tzara. Au cours de leur collaboration était née une rivalité, principalement alimentée par Huelsenbeck, entre les deux centres et les deux hommes²⁹.

Dès le début de sa brève existence, Dada est donc marqué par la question de la reconnaissance du mouvement et de ses acteurs. Si l'intense auto-historicisation engendrée peut être considérée comme une stratégie de visibilité avant-gardiste, au même titre que les soirées ou matinées de performances lors desquelles les manifestes sont déclamés et le public, provoqué, de la violente mise en lumière que Dada s'octroie résulte de nombreuses tensions au sein de groupe.

²⁵ R. Huelsenbeck, *Deutschland muss untergehen ! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs*, Berlin, Malik Verlag, 1920 ; R. Huelsenbeck, *Dada siegt ! Eine Bilanz des Dadaismus*, Berlin, Malik Verlag, 1920.

²⁶ R. Huelsenbeck, *En avant Dada ! Eine Geschichte des Dadaismus*, Hanovre, Steegemann, 1920.

²⁷ En introduction au chapitre portant ce titre dans *Courrier Dada*, Hausmann lie clairement la notion à la persistance de l'esprit dadaïste, malgré la dissolution du groupe : Raoul Hausmann, *Courrier Dada* [1958], *op. cit.*, p. 87.

²⁸ A ce sujet, voir : C. Dufour, « Un projet d'almanach international : Huelsenbeck et Tzara entre *Dadaco*, *Dadaglobe* et *Dada Almanach* » in H. Béhar et C. Dufour (éds.), *Dada circuit total*, Lausanne, Éd. L'Age d'Homme, 2005 (Les dossiers H), p.195-204 et A. Sudhalter *et al.* (éds.), *Dadaglobe reconstructed*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2016.

²⁹ Le 3 mai 1919, Huelsenbeck écrit à Tzara que « La Centrale du dadaïsme se trouve à Berlin », désirant faire prévaloir le centre berlinois, dont il revendique la paternité, sur le centre « historique » zurichois à partir duquel l'impulsion dadaïste se répandit en Europe : cité par C. Dufour, *op. cit.*, p. 198.

B. Sur la paternité du mouvement : le rôle des cercles pré-dadaïstes

La question de la paternité du mouvement dadaïste berlinois, peut-être en raison de l'absence de hiérarchie du mouvement, engendre donc d'emblée des rivalités : entre les centres berlinois et parisien (Huelsenbeck-Tzara) mais également au sein du groupe. Tandis qu'Huelsenbeck insistera toujours sur son rôle de fondateur, Hausmann ne manquera pas de souligner que l'esprit dadaïste existait déjà à Berlin avant la fin de la Grande Guerre. En prologue du « Manifeste dadaïste » qu'il fait paraître en français en 1958, il décrit une « ambiance protodada » matinée d'anarcho-communisme et de théories psychologiques controversées, entretenue par le cercle de *Die freie Straße*³⁰. C'est ce terreau fertile qui se contentera, en 1918, d'accueillir l'embryon lexical « DADA » — une analyse d'ailleurs entérinée par les recherches les plus récentes, notamment l'étude de Patrick Lhot, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann. Aux sources du dadaïsme*³¹, parue en 2013, qui a entre autre pour mérite d'expliquer la singularité politique du groupe berlinois.

1915, année de naissance de la relation Höch-Hausmann, est également celle de la revue *Die freie Straße* fondée par l'écrivain Franz Jung et le psychanalyste Otto Gross. Y collaborent, dès le départ, entre autres Richard Oehring, Oskar Maria Graf et Goerg Schrimpf, peintre dont la revue publie dès le début des gravures sur bois. L'année suivante, Hausmann rejoint ce cercle, donnant à sa pensée, à partir de cette date, une tournure fortement psychanalytique. Bien qu'elle n'y participe pas, Höch est doublement liée aux acteurs de la revue : par l'intermédiaire d'Hausmann tout d'abord, qui lui fait lire et corriger, parfois même, taper à la machine à écrire certains textes, mais également par l'intermédiaire de son amie, Maria Uhden³². Cette dernière avait aménagé à Gotha en 1910. Fille aînée d'une famille de la bonne bourgeoisie, elle quitte la petite ville de Thuringe l'année suivante, soit un an avant Höch, pour étudier quelques mois dans une école de peinture privée de Munich. Elle se rend ensuite à Berlin, où elle suit durant deux ans les semestres d'été de l'école des arts appliqués et entre en relation avec Herwarth Walden, le directeur de la revue et de

³⁰ Raoul Hausmann, *Courrier Dada* [1958], *op. cit.*, p.26-27.

³¹ P. Lhot, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann : aux sources du dadaïsme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013 (Arts. Série histoire, théorie et pratique des arts). Sur l'influence psychanalytique et politique des cercles pré-dadaïstes, voir notamment le chapitre « Otto Gross et la théorie du conflit psychique » in *ibid.*, p.77-138.

³² Sur Maria Uhden, voir notamment : LC I, p.66-74 ; B. Ahrens et M. van Rijn (éds.), *Wege zu Gabriele Münter und Käthe Kollwitz: Holzschnitte von Künstlerinnen des Jugendstils und des Expressionismus*, Reutlingen : Bedburg-Hau : Petersberg, Stadt Reutlingen ; Museum Schloss Moyland ; Michael Imhof Verlag, 2013 ; I. Pfeiffer *et al.* (éds.), *Sturm-Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932 = Storm women: women artists of the Avant-Garde in Berlin 1910-1932*, Frankfurt : Köln, Schirn Kunsthalle ; Wienand, 2015 ; M. Uhden, K.-L. Hofmann et C. Präger, *Maria Uhden 1892-1918: Briefe, Zeugnisse und Verzeichnis der nachgelassenen Werke*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1994.

galerie *Der Sturm*, où elle exposera par la suite. C'est vraisemblablement dans ce cadre qu'elle rencontre, en 1915, le peintre Georg Schrimpf lors d'une visite chez les Walden, à laquelle Höch était également conviée. Uhden et Schrimpf se marièrent en 1917, et Maria décèdera des suites de son accouchement l'année suivante.

À son arrivée de Zurich le 16 février 1917, Huelsenbeck participe à la revue *Neue Jugend*, publiée par les éditions Malik. Nouvellement créées et dirigées par les frères Herzfelde, Wieland et John, qui lancent la revue en juillet 1916, la maison d'édition constitue le second terreau dadaïste du Berlin en pleine Première Guerre mondiale. Huelsenbeck collabore aux numéros de mai et de juin 1917, et considère immédiatement *Neue Jugend* comme une revue entièrement dadaïste, malgré la forte influence expressionniste que l'on ressent encore très clairement parmi les contributions, mais que contrebalance un contenu résolument anti-militariste et pacifiste. Le 2 août, il affirme déjà à Tzara que le mouvement berlinois est en tous points identique au zürichoïse et sollicite leur collaboration³³.

C'est pourtant bien chez Franz Jung, et en présence d'Huelsenbeck, que le « Club Dada » est fondé en 1918³⁴. L'annonce de sa création paraîtra sous la forme d'un prospectus xylographié, recto-verso, réalisé par Hausmann dans le n°7 de *Die freie Straße* (ill. 1, [10.17]). Huelsenbeck, quant à lui, contribue en avril au n°8. C'est ensuite Hausmann, prenant la relève de Franz Jung, qui édite les n°9 et 10, faisant paraître dans le premier deux articles emblématiques de l'élaboration théorique à laquelle il travaille depuis 1916³⁵. En fervent défenseur de l'antériorité de l'esprit dadaïste à son baptême, Hausmann se souviendra dans « Non au dépressionnisme » : « A Berlin, le dadaïsme n'aurait pas pu prendre pied, si la revue *die freie Straße* n'avait pas été une base psychologique³⁶ » ; « Le *Club Dada* n'était que la suite nécessaire et logique de nos intentions de combat³⁷. ». Dans ce cadre, le rôle d'Huelsenbeck est tout à fait négligé : « Richard Huelsenbeck [...] n'eut pas la moindre influence sur nous : il demeura un corps étranger, toléré comme une breloque et une sorte d'alibi pour le nom de Dada, et rien de plus », se souvient Franz Jung en 1961³⁸. Certes, ces propos tardifs font écho aux enjeux de notoriété réactivés entre temps par les démarches néo-dadaïstes. Il n'en demeure pas moins que le cercle rassemblé autour de *Die freie*

³³ Cité par C. Dufour, « Un projet d'almanach international : Huelsenbeck et Tzara entre *Dadaco*, *Dadaglobe* et *Dada Almanach* » in *op. cit.*, p.198.

³⁴ Voir P. Lhot, *op. cit.*, p.114 et p.104-113 pour un survol des contenus de chaque numéro de *Die freie Straße*.

³⁵ « Gegen der Besitz » (<Contre la propriété>) et « Menschen Leben Erleben » (<Hommes, vie, expérience>).

³⁶ Raoul Hausmann, « Non au dépressionnisme », Archives Raoul Hausmann du Musée départemental de Rochechouart (ARHR), n° A V 2 / 67-10, f1, cité in P. Lhot, *op. cit.*, p.96.

³⁷ Raoul Hausmann, « Comment et pourquoi j'étais dadaïste ? » ARHR (non publié), 6.1.1966, p.1 cité in *ibid.* p.101.

³⁸ Franz Jung, *La Scarabée-Torpille (Der Weg nach Untern. Aufzeichnungen aus einer grossen Zeit, 1961)*, trad. Pierre Gallissaires, Ludd, Paris, 1993, p.139, cité in *ibid.*, p.101.

Straße contribue à la particularité du dadaïsme berlinois au regard des autres variantes géographiques du mouvement : Dada y est engagé, militant, critique et furieux, politique et sans concession. Il se conjugue avec une refonte de la société qu'opéraient déjà les journaux lus et animés par les futurs dadaïstes de l'époque, et dans lesquels ils écrivaient. Dada est accepté comme terme catalyseur, et non comme principe absolu, pour définir une tendance anarchiste indépendante³⁹. De l'autre côté, on connaît l'engagement communiste de John Heartfield, qui réalisera dans les années 1930 de nombreuses couvertures pour l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, le journal illustré des travailleurs, ouvertement communiste⁴⁰.

C. Première stratégie de marginalisation : l'atteinte *ad nomen*.

Hannah Höch est volontairement tenue à l'écart de l'auto-chronique conflictuelle du mouvement. Aucun des ouvrages parus en 1920 ne la mentionne et, lorsque son nom apparaît sur quelque document Dada, c'est au prix de moult déformations. Dès 1919, la gravure géométrique et abstraite qu'elle réalise pour la publicité consacrée à *Dadaco*, en page deux de *Der Dada 2* publié au mois de septembre, n'est pas signée « H. Höch », mais « M. Höch » (ill. 2) — sans que cela ne renvoie à un quelconque homonyme. Höch corrige l'erreur au crayon à papier sur l'exemplaire qu'elle conserve [12.55] ainsi que sur sa reproduction dans l'exemplaire de *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente* que lui envoie son auteur, Peter Schifferli, en 1963⁴¹.

Dans le catalogue de la Première Foire Internationale Dada en 1920, son nom apparaît affublé du patronyme d'Hausmann ou suffixé sur trois des cinq numéros présents au catalogue⁴² :

³⁹ Jung se détache d'ailleurs très vite des activités proprement dadaïstes qui lui semblent s'éloigner de ses visées premières, et s'engage en politique. Il se souvient : « ce qui parut alors se constituer en mouvement à Berlin n'avait, avec le mouvement dada, dont le foyer était le *Cabaret Voltaire* de Zurich, guère d'autre point commun que le nom, qui se trouva d'ailleurs convenir tout à fait à nos provocations. [...] [Le] dadaïsme des années 1920 m'est inconnu : je n'ai plus eu de rapport avec lui après la chute de l'Empire. » : Franz Jung, *op.cit.*, p.139, cité in *ibid.*, p.99.

⁴⁰ Voir notamment : *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006 (exposition présentée au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg du 7 avril au 23 juillet 2006).

⁴¹ P. Schifferli (éd.), *Das war Dada. Dichtungen und Dokumente*, Munich, Deutscher Taschenbuch, 1963, p. 156 [63.333].

⁴² À ces cinq oeuvres s'ajoutent, comme Höch le notera au crayon à papier sur une liste des oeuvres exposées par le couple réalisée par Hausmann à la même époque : « Plusieurs autres oeuvres [...] plus petites » [13.27]. Plusieurs oeuvres des différents artistes exposant ne figurent pas au catalogue ; il ne s'agit donc nullement d'une tentative de minimiser la participation de Höch à la manifestation, mais d'une pratique courante. Pour une liste détaillée des oeuvres exposées hors catalogue, voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. 414.

« n° 15 Hanna Höch-Hausmann : 2 poupées dada ; n°19 Hannchen Höch : affiche Le couloir d'Ali Baba, Berlin ; n°20 Hannchen Höch : Coupe au couteau de cuisine Dada à travers la dernière époque weimarienne du ventre à bière d'Allemagne⁴³ »

Le suffixe *-chen*, équivalent allemand du diminutif français *-ette*, est utilisé à deux reprises. S'il peut être interprété comme une marque d'affection, force est de constater qu'aucun autre artiste n'en bénéficie, et que Höch est la seule femme à exposer⁴⁴. De plus, si l'on en croit l'affirmation ultérieure d'Hausmann, ce dernier aurait dû, face au refus des autres membres du « jury » Dada d'intégrer Höch à l'exposition, les menacer de retirer ses propres œuvres s'ils ne changeaient pas d'avis⁴⁵. Le couple étant absent de la capitale au moment de la réalisation du catalogue par Wieland Herzfelde et son frère, John Heartfield, il est facile d'imaginer que le reste du comité organisateur ait eu toute latitude au regard du contenu.

Le rapprochement des patronymes Höch-Hausmann au numéro 15 pourrait, dans cette perspective, traduire une certaine animosité à leur égard ; il paraît d'autant plus opportun qu'il se réfère aux deux poupées dadaïstes cousues par Höch, avec lesquelles elle pose sur de nombreuses photos et qu'elle identifie comme ses « filles ». Dans la revue néerlandaise *Geillustreed Stuiversblad* [13.42] et la futuriste *Noï & il mundo* [13.53], un portrait de Höch portant ses poupées sur ses genoux illustre les comptes-rendus de la Première Foire Internationale Dada (ill. 3 et 4). On peut y lire en légende : « L'artiste dadaïste Hannah Höch avec ses deux filles qui auraient dû naître en 1927 ». Cette légende, en plus de faire montre de l'incohérence libératrice qu'elle assume et entretient la logique dadaïste, fait douloureusement référence aux deux avortements subis par l'artiste : le premier en mai 1916, le second en janvier 1918⁴⁶. Bien que ce traumatisme ne soit que rarement directement abordé dans la correspondance conservée⁴⁷, il imprègne la relation Höch-

⁴³ « n° 15 Hanna Höch-Hausmann : 2 Dadapuppen ; n°19 Hannchen Höch : Plakat Ali Baba Diele, Berlin ; n°20 Hannchen Höch : Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands » (nous soulignons) [13.26].

⁴⁴ Deux coussins de Maud Grosz sont présents dans l'espace d'exposition, et les deux œuvres signalées au catalogue comme étant d'Otto Dix et d'Else Lasker-Schüler ont en réalité été réalisées par Dix seul. Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, op. cit., respectivement p. 409 et 236.

⁴⁵ Lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch du 7 avril 1968 : « [...] tu n'as participé à la Première Foire internationale Dada en tant qu'artiste dadaïste que parce que j'ai menacé Grosz et Heartfield de retirer mes œuvres s'ils ne t'exposaient pas avec nous. » [68.37] in LC III, p.95. L'information est reprise sans que la source ne soit citée dans H. Bergius, *ibid.*, p. 285 et K. Hille, *Hannah Höch und Raoul Hausmann: eine Berliner Dada-Geschichte*, Berlin, Rowohlt, 2000 (Paare), p. 166.

⁴⁶ Rétrospectivement, Hausmann propose plusieurs dates : « pour les 18 mai et 23 janvier, la faute nous incombe » [10.76] (lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch, le 19 juillet 1918) ; « J'ai à ce sujet expliqué à Johannes Baader que la culpabilité des procédés du 16.5.16 et du 18.1.18 m'incombe à moi seul — car j'avais le devoir de procurer à Hanna tant de soutien, et de désirer notre enfant si fort qu'il lui aurait été possible de le mettre au monde. [...] J'étais incertain et me suis trompé moi-même sur mes motivations : c'est la raison pour laquelle notre enfant n'est jamais né. 12 Dec. 1920. Raoul Hausmann. » [13.71] (lettre d'Hausmann à Höch, le 12 décembre 1920).

⁴⁷ On retrouve en revanche plusieurs références à l'événement dans l'œuvre peinte d'Hannah Höch, notamment entre 1920 et 1925 : la plus évidente d'entre elles, une huile sur toile intitulée *Femme et Saturne (Die Frau und Saturn)*, 1922, huile sur toile, 86,5 x 66,5 cm, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf), présente clairement au premier plan un autoportrait de l'artiste serrant contre son sein un nouveau né et, semblant émerger dans la nuit sombre en arrière plan, le visage anguleux d'Hausmann, représenté sous les traits du Dieu dévoreur d'enfants.

Hausmann au travers de leurs longs débats sur le couple et la famille⁴⁸. En commentaire d'une lettre rédigée par Hausmann dans les marges de la copie gravée d'un *Ars memorandi* médiéval évoquant l'institution du mariage, que Höch avait elle-même copié en 1916 [10.7], cette dernière laisse entendre que ses avortements auraient été motivés par le refus d'élever seule un enfant hors mariage⁴⁹ ; Hausmann, déjà marié à Elfriede Schäffer dont il a une fille, refusait alors toute séparation officielle⁵⁰. Quiconque attribua les poupées Dada à « Höch-Hausmann » fit donc preuve d'une ironie mordante et double, voire triple, qui attaque les deux partis : Höch, par le douloureux rappel de ses avortement, et Hausmann, dont Höch avait rapidement rencontré la fille⁵¹, qui avait de surcroît depuis le début de leur relation attendu d'elle un fils⁵². Comble du parallèle : les deux poupées, vendues juste avant l'exposition, furent immédiatement arrachées à leur créatrice et expédiées au *Münchener Expressionistische Werkstatt*, puis en Amérique [13.24].

Cet exemple illustre la violence psychologique que peut engendrer l'altération d'un patronyme. Un petit carton d'invitation à une soirée grotesque de 1921, qui réunissait Höch, Hausmann et leur ami, le philosophe Salomo Friedländer, confirme que Höch le ressentait vraisemblablement ainsi (**ill. 5**) : Hausmann, qui réalise l'encart, y fait imprimer son nom de famille mal orthographié, « Hösch » [21.56]. Sur l'exemplaire qu'elle conserve dans ses archives, l'artiste corrige la faute au crayon à papier et ajoute de sa main : « Hausmann a encore estropié mon nom⁵³ ». Le choix du verbe incline à penser que Höch l'a perçu comme une atteinte personnelle, *ad hominem* en même temps qu'*ad nomen*. L'intentionnalité paraît d'autant plus flagrante qu'Hausmann, qui conçoit tous les documents de communication graphique pour l'événement, d'une part connaît suffisamment Höch, à cette époque, pour savoir que son nom de famille ne prend pas de « s », mais

⁴⁸ Voir : H. van der Berg, « Psychoanalyse und Dada Berlin. Otto Gross, *die Freue Straße* und die dadaistische Programmatik Franz Jungs, Raoul Hausmanns und Richard Huelsenbecks » in F. Lartillot et H. Bergius (éds.), *Dada Berlin, une révolution culturelle?*, Nantes, Editions du temps, 2005 (Histoire des idées), p. 61-106.

⁴⁹ Cette gravure était le point de départ de notre travail de Master. Voir également : A. Arena, « Hannah Höch et l'ombre de Raoul Hausmann », dans *AWARE Women artists / Femmes artistes*, Musée Sainte-Croix, Poitiers, AWARE, 15 juin 2017 [En ligne]. <<https://awarewomenartists.com/publications/hannah-hoch-lombre-de-raoul-hausmann/>> (Consulté le 20 février 2019).

⁵⁰ Il semble seulement l'envisager au plus fort de l'une de leurs crises, en avril 1918. Après une altercation particulièrement violente, Höch s'est réfugiée dans sa famille et son frère, Danilo, échange plusieurs lettres avec Hausmann, lui demandant de laisser sa soeur tranquille. Ce dernier, dans une lettre du 10 avril, joint une coupure de journal présentant une décision de la cour d'appel, affirmant que les tribunaux allemands ne sont pas habilités à statuer sur le divorce des autrichiens. Il ajoute : « Tu verras, dans ce qui est joint, qu'il y a peut-être une possibilité de se séparer si elle demande la séparation en tant qu'allemande. Elle essaiera cela » (lettre d'Hausmann à Danilo Höch du 10 avril 1918, [10.16]). La nationalité autrichienne d'Hausmann pouvait donc être en cause. S'il ne divorça pas d'Elfriede Schäffer durant toute sa relation avec Höch, il y parvint toutefois une fois celle-ci terminée, en 1922.

⁵¹ En témoigne une photographie de Vera Hausmann conservée par l'artiste [6.9], au dos de laquelle Höch a écrit : « La fille de Raoul Hausmann en 1915, lorsque je fis sa connaissance » (« Raoul Hausmanns Tochter 1915 als ich ihn kennenlernte ») in LCI, p.111.

⁵² Lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch des 10-11 juillet 1915 (peu après le début de leur relation) : « Ich liebe Dich / und / unser Sohn, den ich / von Dir / haben will [...] » (<Je t'aime / ainsi que / notre fils, que j'aurais / moi / de toi>) [6.10], reproduite in LCI, p.111-112.

⁵³ « wieder hat Hausmann meine Name verstümmelt » [21.56].

également ne répète pas l'erreur sur l'affiche. Rien de tel ne se produit lorsque Höch contribue aux numéros 1 et 7 de la revue *Merz* de son ami Kurt Schwitters. Celui-ci aura pourtant une influence durable sur son nom d'artiste, lui proposant d'ajouter un « h » final à « Hanna », le diminutif alors utilisé de son prénom complet, Anna Therese Johanne, afin de former un palindrome à l'image du prénom de son héroïne imaginaire, Anna Blume⁵⁴.

Les fautes volontairement commises sur son nom sont régulières durant les années dadaïstes, et entachent presque systématiquement les participations d'Hannah Höch au mouvement, représentant la première et la plus précoce mesure de marginalisation mise en place par les artistes-hommes du groupe berlinois. Elle ont une importance symbolique particulière, le nom et la signature d'un artiste jouant un rôle capital dans ce que Nathalie Heinich nomme l'artification, « autrement dit l'ensemble des processus (cognitifs, sémantiques, institutionnels, économiques, affectifs...) aboutissant à faire franchir à un objet (œuvre) ou à une personne (artiste) la frontière entre non-art et art⁵⁵ ».

D. La participation d'Hannah Höch au mouvement dadaïste

Höch contribue pourtant au mouvement. Elle participe aux deux expositions dadaïstes à Berlin. À la première, organisée par J.B. Neumann dans sa galerie fin avril 1919, elle exposa, aux côtés de Fritz Stuckenberg, George Grosz, Arnold Topp, Jefim Golyscheff, Walter Mehring, Erica Deetjen et Raoul Hausmann, deux aquarelles abstraites à la facture pas particulièrement dada — l'exposition ne présentait pas encore, ni le cœur du groupe, ni ses principes esthétiques les plus emblématiques correspondant aux lignes directrices exprimées à l'occasion de la première soirée⁵⁶. À l'occasion de la seconde exposition, la Première Foire Internationale Dada qui eut lieu du 30 juin au 25 août 1920

⁵⁴ Propos d'Hannah Höch rapporté par H. Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (Bildende Kunst in Berlin 1), p. 18.

⁵⁵ N. Heinich, « Signature et artification », *Hypothèses* 2006/1 (9) [En ligne], p. 377-379. <DOI 10.3917/hyp.051.0377> (Consulté le 4 janvier 2018)

⁵⁶ Nous faisons notamment référence à la nécessité d'employer de nouveaux matériaux, exprimée par Hausmann le 12 avril 1918 dans son manifeste intitulé « Du nouveau matériau en peinture », plus tard renommé « Cinéma synthétique de la peinture » : voir R. Hausmann, *Courrier Dada* [1958], *op. cit.*. Comme le remarqua Adolf Behne dans *Die Freiheit*, il s'agissait alors plutôt pour « plusieurs jeunes artistes [de montrer] leur travail » (« Im graphischen Kabinett, von I. B. Neumann [...] zeigten bei freiem Eintritt für drei Tage einige junge Künstler ihre Arbeiten ») : A. Behne, « Zirkus » in *Die Freiheit : Berliner Organ der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschland*, n°210, 3 mai 1920 [12.17].

chez le marchand d'art Otto Burchard (surnommé le « Finanzdada »), Höch présente huit oeuvres⁵⁷, dont un photomontage d'envergure, représentatif des ambitions et de l'esthétique dadaïstes : *Coupe au couteau de cuisine à travers la dernière époque culturelle du ventre à bière weimarien d'Allemagne* (ill. 6).

Sa participation aux événements, soirées et matinées du groupe paraît toutefois plus anecdotique. Cela serait dû, à en croire l'artiste elle-même, à son propre tempérament et au rôle ambivalent de Raoul Hausmann, à la fois limitateur et facilitateur. Ainsi se souvient-elle, en 1966, de l'événement qui clôtura le 30 avril 1919 l'exposition chez J.B. Neumann : « Je ne suis montée qu'une seule fois sur l'Olympe DADA, et certes affublée d'un couvercle de casserole et d'une crécelle pour enfants. Tous les présents formaient un chœur simultané — avec un orchestre bruitiste infernal⁵⁸. ». Le 30 novembre 1919, elle note dans son agenda, au sujet d'une matinée Dada au théâtre berlinois la Tribune, « J'ai eu le droit y aller » [12.1], soulignant la permission qui lui a été donnée⁵⁹. Hausmann a, à cette époque, un rôle déterminant dans sa vie personnelle comme artistique. « Mes relations personnelles avec les dadaïstes berlinois étaient limitées par l'autorité d'Hausmann⁶⁰ », confie-t-elle en 1967 à Heinz Ohff, son premier biographe, avant d'ajouter que « Raoul Hausmann avait rendu sa vie artistique possible⁶¹ ». Certes, Hausmann insiste auprès de Grosz et Heartfield pour assurer sa participation à la Première Foire internationale Dada mais, en parallèle, il lui interdit de peindre durant leur cohabitation et gère vraisemblablement ses relations individuelles aux autres membres du groupe. Heinz Ohff rapporte ainsi le témoignage de l'artiste :

« Elle nourrissait Hausmann, mais il la tyrannisait en retour. Dans les dernières années, elle ne pouvait peindre qu'en cachette, dans son dos, dans une pièce du grenier de la Büsingstraße. Lorsqu'il montait les 108 marches, elle tendait l'oreille à travers la porte entr'ouverte, abandonnait son travail et l'accueillait à l'atelier⁶² ».

Il ne faudrait cependant pas en déduire que ce dernier avait complètement l'ascendant sur Höch.

⁵⁷ Cinq seulement figurent au catalogue. A cela, on peut ajouter, d'après les souvenirs d'Hannah Höch : *Panorama-Dada (Dada-Rundschau, 1919-1920, photomontage, 43,7 x 34,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin)*, *Collage avec une flèche (Collage mit Pfeil, 1919, collage, 76 x 56 cm, Berlinische Galerie, Berlin)* et *Sculpture Dada (Dada-Plastik, 1919, assemblage, oeuvre perdue)*. Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin, Artistik von Polaritäten, op. cit.*, p. 414.

⁵⁸ Hannah Höch, *Vortrag Düsseldorf* <Conférence à Düsseldorf>, 1966, manuscrit de 32 pages [66.279].

⁵⁹ Agenda de 1919 : « 30/11 : ich durfte mit. Dada-Tribüne » [12.1]. Le choix du verbe modal « dürfen » exprime une nuance entre la capacité (können) et l'autorisation (erlauben). Il est généralement traduit en français par « avoir le droit de ». Le théâtre de la Tribune est un théâtre politique et expressionniste fondé en septembre 1919. La salle de spectacle est, à cette époque là, l'aula d'un lycée pour fille construit en 1915 par Emilie Winkelmann.

⁶⁰ « Meinen persönlichen Beziehungen zu der Berliner Dadaisten waren durch die Autorität Hausmanns Grenzen gesetzt », cité dans H. Ohff, *Hannah Höch, op. cit.*, p. 25.

⁶¹ Cité dans LC I, p.102, d'après H. Ohff, *Was fürs Erste nicht erscheinen kann, 17.12.1967*, conservé aux Heinz-Ohff-Archiv (Berlinische Galerie).

⁶² « [...] sie ernährt Hausmann, wird aber von ihm dafür sehr tyrannisiert. Malen kann sie in den letzten Jahren nur heimlich, hinter seinem Rücken, in einem Dachkammerraum der Büsingstraße. Wenn er die 108 Stufen heraufgeht, erhört sie ihn durch die angelehnte Tür, läßt ihre Arbeit stehen und liegen, und empfängt ihn im Atelier » H. Ohff, *Was fürs Erste nicht erscheinen kann, op. cit.*, cité dans LC 1, p.101-102.

Dès la première année de leur relation, il ressent les résistances que la jeune femme lui oppose, tant sur les plans artistique et esthétique qu'intellectuel et personnel. Leur correspondance, conservée au sein des archives Hannah Höch (HHA), est le lieu particulier d'un « travail épistolaire sur leur relation⁶³ ». Véritable lieu de partage après leur rencontre, elle prend une tournure quasi agonistique à partir du premier avortement subi par l'artiste en mai 1916.

« Hausmann avait élevé pour lui-même les positions théoriques de Die Freie Straße en maxime [...], remarque Cornelia Thater-Schulz. Sa relation avec Hannah Höch se transforma littéralement en champ d'expérimentation de cette approche psychanalytique. Les tentatives occasionnelles d'Hannah Höch de se soustraire à ce rôle lui valaient de la part d'Hausmann le reproche d'être trop proche de sa famille. Hausmann déduisait de sa « supériorité » théorique le droit de dissoudre entièrement la personnalité de Höch et de contrôler toutes ses pulsions vitales⁶⁴. »

Mais Höch résiste. Tandis qu'il élabore une nouvelle conception de la femme et de la famille⁶⁵, Höch n'hésite pas à lire, par exemple, le très conservateur *Sexe et caractère* d'Otto Weininger [10.36]. Elle refusa de plus toujours de mettre au monde leur enfant hors mariage. Sa résistance s'affirme également sur le plan artistique, et Hausmann lui reprochera en juin 1918 sa réticence à embrasser les idéaux dadas :

« J'avais l'impression que tu voulais coûte que coûte préserver ta propre conviction artistique. [...] Dada n'a aucune revendication artistique. [...] — je m'attendais à ce que tu trouves [ma gravure] aussi jolie que moi — et tu as continué d'adopter une position de refus — au lieu de voir le nouveau auquel j'aspire ! [...] Encore une chose : tu ne vois pas mes nouvelles tentatives artistiques comme un détachement de l'expressionnisme. L'artiste expressionniste va par exemple graver un poème comme une forêt sur le bois. Le dadaïste ne peut nullement vouloir cela : il n'adaptera pas quelque chose qui a aujourd'hui un caractère purement mécanique [...] dans un autre matériau. [...] J'aimerais que tu comprennes mieux et plus rapidement la nouveauté⁶⁶. »

Parallèlement, elle participe, comme les autres acteurs de Dada, au groupe de Novembre et, *a contrario* d'Hausmann qui vit principalement des cours de violon de sa femme Elfriede (puis, à partir de sa cohabitation avec Höch en 1919, du soutien financier de cette dernière, comme le souligne Ohff plus avant), est financièrement indépendante grâce à un poste à mi-temps en tant que conceptrice de patrons de couture et de broderie pour la presse féminine de la grande maison

⁶³ K. Hille, *Hannah Höch und Raoul Hausmann, op. cit.*

⁶⁴ « Hausmann hatte für sich selbst [...] die theoretischen Positionen der *Freien Straße* zur Lebensmaxime erhoben : zum Experimentierfeld wörtlich genommener Psychoanalyse wurde seine Beziehung zu Hannah Höch. Hannah Höchs gelegentlicher Versuch, sich dieser Rolle zu entziehen, trug ihr seitens Hausmann den Vorwurf ein, sich zu sehr an ihrer Familie zu orientieren. Hausmann leitete aus seiner theoretischen « Überlegenheit » das Recht ab, die Persönlichkeit von Hannah Höch geradezu auflösen zu dürfen, alle Lebensregungen zu kontrollieren » in LC I, p.189.

⁶⁵ Ce point fut récapitulé dans notre mémoire de Master.

⁶⁶ Lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch du 5 juin 1918 : « [...] ich hatte der Eindruck, als wolltest Du etwas zu sehr Deine eigne künstlerische Überzeugung wahren.[...] bieder dada gibt es keine ästhetische Einwände. [...] — ich hatte erwartet, Du würdest alles ebenso schön finden wie ich — und Du verhieltest Dich nun ablehnend — statt das Neue, das ich will, zu sehen ! [...] Noch eins : meine neuen Kunstbestrebungen betrachtetest Du nicht als Loslösung von Expressionismus. So wird z.B. der expressionistische Künstler ein Gedicht, wie der Wald in Holz schneiden wollen. Der Dadaist kann das garnicht wollen : er wird nicht etwas, was heute rein maschinellen Charakter hat, [...] in ein andres Material übersetzen. [...] ich möchte, daß Du das Neue besser und schneller verstehst [...] » [10.42]. Dans la lettre suivante, il lui reproche d'être « de nature revêche » (« eine spröde Natur », in lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch du 12 juin 1918 [10.43]).

d'édition Ullstein. Malgré les pressions extérieures, Höch cherche donc à construire et maintenir son indépendance. En 1975, lorsque Suzanne Pagé l'interroge sur le silence relatif autour de sa personne, elle affirme : « Une certaine réserve, oui. Le silence relatif autour de ma personne correspond tout à fait à mes désirs et à ma personnalité. Je me suis aussi souvent retirée pour mon travail⁶⁷ ». Elle y décrit également son attitude artistique comme une manière de combler une distance volontaire avec le monde qui l'entoure : « Je suis un être introverti, mais mon vigoureux intérêt pour tout ce qui se passe, pendant mon laps de temps dans ce monde, m'amène [...] à participer à tout ce qui me semble important⁶⁸ ».

Malgré sa contribution au mouvement dadaïste, son intégration au groupe berlinois demeure marginale : bien qu'elle y contribue activement tout en conservant son indépendance artistique, ses collègues masculins ne dissimulent pas leur réticence à son égard.

2. Hannah Höch, gardienne de la mémoire Dada ? Le rôle des archives

Dans les années 1950, les dadaïstes se lancent à nouveau dans de multiples entreprises d'auto-historicisation du mouvement, notamment encouragés par l'émergence des néo-dadaïsmes outre-Atlantique⁶⁹. La majorité d'entre eux a cependant perdu, à cause de son exil ou des destructions engendrées par le III^{ème} Reich et la Seconde Guerre mondiale, une importante partie de ses propres⁷⁰ oeuvres ainsi que des revues, affiches et correspondances de cette période. Ce n'est toutefois pas le cas d'Hannah Höch, demeurée à Berlin, qui a conservé l'intégralité de la documentation et de sa collection d'œuvres dadaïstes, malgré les dangers encourus. Motivés par

⁶⁷ Suzanne Pagé, « Interview avec Hannah Höch », B. Dieterich et P. Krieger (éds.), *Hannah Höch: collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins: A.R.C. 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 janvier-7 mars 1976, Nationalgalerie Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, 24. März-9. Mai 1976*, Berlin, Gebr. Mann, 1976, p. 23-32, p. 26.

⁶⁸ *Ibid.*, p.23.

⁶⁹ Voir notamment : Timothy O. Benson, « Raoul Hausmann et les néo-dadaïstes. La dimension anthropologique » in T.O. Benson, H. Bergius et I. Blom (éds.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014 (L'écart absolu), p. 295-323.

⁷⁰ Agathe Mareuge souligne d'ailleurs les véritables contrefaçons dadaïstes réalisées après-guerre par les anciens acteurs du mouvement (et présentées comme de véritables oeuvres Dada) pour pallier à la perte de leurs oeuvres. Voir : « « Ainsi une histoire de Dada est permise... » L'historiographie paradoxale des dadaïstes vieillissant, entre production de savoir(s) et mystification persistante » in H. Veivo et al. (éds.), *Beyond given knowledge: investigation, quest and exploration in modernism and the avant-gardes*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2018 (Etudes sur l'avant-garde et le modernisme en Europe), p.331-344, p.339.

l'achat, voire l'accès à des pièces d'archives et des oeuvres pouvant enrichir leurs publications ou assurer leur représentation dans les expositions consacrées au mouvement après-guerre, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Walter Mehring et Raoul Hausmann entrent de nouveau en contact avec Höch, parallèlement à l'intérêt que son témoignage sur le Club Dada suscite auprès des critiques et des historiens de l'art de la République Fédérale d'Allemagne (RFA). Ils continuèrent pourtant à marginaliser sa participation, au profit d'un rôle d'observatrice et de gardienne de la mémoire dada.

A. Sous le IIIème Reich et pendant la Seconde Guerre mondiale : conserver, à tout prix

Conserver sa collection et ses archives dadaïstes est ce qui motiva Höch à rester à Berlin malgré la stigmatisation des artistes modernes et les mesures coercitives mises en place dès l'ascension au pouvoir du Parti national-socialiste des travailleurs allemands (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, NSDAP). Elle assiste pourtant à la montée du nazisme depuis son retour à Berlin, le 1er novembre 1929 (au lendemain du krach boursier de Wall Street). Elle se réinstalle alors, avec la traductrice et poétesse hollandaise Matilda (Til) Brugman, sa compagne depuis 1926, dans l'atelier de la Büsingstraße, après trois ans passés à La Haye. Leur relation se dégrade parallèlement à la situation économique et politique de l'Allemagne. En 1932, alors que le NSDAP s'assure plus d'un tiers des sièges au Reichstag, l'appartement de Höch est vandalisé pour des raisons apparemment politiques⁷¹ : les agendas de sa période hollandaise sont, entre autres, volés lors du cambriolage et n'ont jamais été retrouvés depuis. Quelques mois plus tard, soit peu après la réélection de Paul von Hindenburg à la tête du Reich⁷², sa première exposition monographique sur le sol allemand, qui devait avoir lieu au Bauhaus de Dessau, est annulée quelques jours seulement avant le vernissage, alors que les oeuvres ont déjà été expédiées et les invitations, imprimées (**Pl. I**). Sous la pression des autorités locales, le Bauhaus de Dessau rencontre le sort de son précédent weimarien⁷³. Sur le plan personnel, une première rupture sépare cette année là Höch et Brugman pour quelques temps. L'année suivante, elles déménagent toutefois ensemble dans le quartier de Friedenau (Rubensstraße 66), sur fond de l'ascension d'Adolf Hitler au pouvoir. Le 30 janvier, le *Führer* du NSDAP est

⁷¹ Accusé de réception par le tribunal de sa plainte déposée le 12 janvier 1932 [32.8], LC II, p.452. Voir également : R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch: aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p.174.

⁷² Les 13 mars et 12 avril 1932 ont lieu les deux tours des élections présidentielles allemandes, que Paul von Hindenburg remporte avec respectivement 49,6 puis 53,1 % des voix. Son principal adversaire, représentant 30,2 puis 36,7% des votes exprimés, est Adolf Hitler, en tête du NSDAP.

⁷³ En 1924, c'était déjà l'extrême droite allemande élue à la tête du Land de Thuringe qui avait voté une réduction drastique du budget de l'école, engendrant sa fermeture l'année suivante ; le parti national-socialiste à la tête du conseil municipal de Dessau depuis novembre 1931 votera quant à lui la dissolution du Bauhaus le 22 août 1932, entraînant la fermeture de l'école le 1er octobre suivant.

nommé Chancelier par Hindenburg et se voit confier la constitution d'un nouveau gouvernement. Le 24 mars, la loi des pleins pouvoirs est adoptée. Elle porte officiellement le nom de « loi de la réparation de la détresse du peuple et du Reich⁷⁴ » et autorise Hitler à gouverner par décret, c'est-à-dire sans se soumettre à la procédure parlementaire de rigueur. Les répercussions sont immédiates : partout l'on s'assure de l'adhésion de la population aux idéaux du nouveau Reich. Le *Künstler-Läden e.V.*, association d'artistes dont Höch est membre, envoie à cette fin une profession de foi à ses adhérents le 28 avril :

« Très cher collègue,

La restructuration de l'association « Künstler-Läden e.V. », devenue nécessaire suite à la récente réorganisation politique, nous contraint à vous demander de nous faire parvenir, d'ici le 5 mai 1933, la déclaration attestant votre adhésion aux principes du mouvement national ainsi que l'absence de toute origine juive⁷⁵. »

On retient souvent le sobre « non » d'Hannah Höch, apposé au crayon à papier sur le petit carton jamais renvoyé qu'elle conserve dans ses archives (**ill.7**, [33.25]) ; on l'interprète généralement comme une preuve du retrait de Höch des institutions artistiques nazies, avec les conséquences que cela engendre : l'impossibilité d'acheter du matériel artistique, de peindre et de vendre ses oeuvres. Monika Wenke, dans sa thèse soutenue à l'Université de Cambridge en 2010 portant sur cette période⁷⁶, rappelle cependant qu'en tant que membre de l'association nationale des artistes, elle fut automatiquement affiliée à la Chambre de la Culture du Reich en novembre 1933, lorsque celle-ci remplace toutes les institutions existantes. Son numéro de membre est M 8568⁷⁷. Elle s'acquitte en effet des frais d'inscription en 1934, et en sera exonérée les deux années suivantes en raison de l'insuffisance de ses revenus⁷⁸. Restée inactive trop longtemps, il lui faudra en février 1942 remplir à nouveau le questionnaire d'adhésion⁷⁹, à l'occasion d'une demande d'autorisation d'achat de matériel artistique à la Chambre de la Culture du Reich. Entre temps, les syndicats et partis opposés au NSDAP ont été dissolus en mai 1933, et le NSDAP a été proclamé parti unique en juillet de la même année. Les autodafés ont immédiatement commencé, et la pression sur les artistes et intellectuels est palpable ; on ne peut inférer de l'enregistrement d'Hannah Höch à la Chambre de la Culture du Reich son adhésion aux idéaux du parti, d'autant plus, comme Wenke le souligne, que

⁷⁴ *Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich vom 24. März 1933.*

⁷⁵ « Berlin, den 28. April 1933. Sehr geehrter Herr Kollege ! Die durch politische Neuordnung notwendig gewordene Umgestaltung des Vereins « Künstler-Läden E.V. » veranlasst uns, Sie zu bitten, bis zum 15. Mai 1933 die Erklärung abzugeben, dass Sie auf dem Boden der national Bewegung stehen und nicht jüdischer Abstammung sind. » [33.25].

⁷⁶ Le développement ci-dessous est, entre autres, emprunté à sa thèse, mais également à la chronologie de référence établie par Ralf Burmeister dans R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch: aller Anfang ist DADA!*, op. cit.. Voir : M. Wenke, *Aspects of Inner Emigration in Hannah Höch*, Cambridge, University of Cambridge, janvier 2010, [En ligne]. <<https://d-nb.info/1038089247/34>>.

⁷⁷ Son dossier est toujours disponible aux archives fédérales de Berlin-Lichterfelde, et témoigne de la pression artistique et sociale exercée sur Höch de 1933 à 1945.

⁷⁸ M. Wenke, op. cit., p.20.

⁷⁹ *Ibid.*, p.33.

Höch est, sans doute en raison de ses bas revenus, affiliée au *NS-Volkswohlfahrt*, une assurance santé instaurée par le NSDAP pour les plus démunis⁸⁰ — comme de nombreux opposants au régime nazi⁸¹.

Parallèlement à la situation politique du pays, la santé de l'artiste se dégrade. En 1934, atteinte de la maladie de Basedow (maladie auto-immune entraînant une hyperactivité thyroïdienne), elle subit une lourde opération. Dans un court texte autobiographique rédigé en 1958, sur la demande de Richard Huelsenbeck, elle se souvient : « L'opération était mon dernier espoir, bien que mince, de rester en vie. Le médecin réalisa un véritable tour de force. Je fut ensuite en meilleure santé que je ne l'avais jamais été. En revanche, je ne fut pendant un an que l'ombre de moi-même⁸² ». 1934, c'est également l'année de la nuit des longs couteaux ; les assassinats perpétrés dans toute l'Allemagne sous de faux prétextes, principalement dans la nuit du 29 au 30 juin, assurent une purge drastique de la section d'assaut (SA⁸³) dirigée par Ernst Röhm, aile populiste du NSDAP très décriée pour sa violence. Le 19 août a lieu le plébiscite d'Adolf Hitler, visant à ratifier la loi promulguée la veille de la mort du président Paul von Hindenburg, qui prévoit la fusion de la fonction de Chancelier du Reich avec celle de président du Reich après la mort de ce dernier. Elle est adoptée par référendum avec 89,93% des voix, renforçant ainsi l'hégémonie politique du *Führer*. C'est lors d'un séjour de repos dans les Dolomites l'année suivante que Höch rencontre pour la première fois Kurt Heinz Matthies, économiste de métier et pianiste de vocation, qui deviendra son mari. Cette rencontre précipite la séparation d'avec Brugman, mais permettra d'accroître, pendant quelques années, la liberté de mouvement de l'artiste, jusqu'à la séparation du couple en 1942. L'homme, « extrêmement avide de connaissances, mais également d'aventures », s'avère également être « un être instable d'une grande intelligence ⁸⁴ ». Grâce à sa profession, le couple voyage beaucoup en caravane, en Allemagne et à l'étranger. La fréquence de ces voyages permet de nuancer l'isolement de Höch avant 1942, lui permettant de rendre régulièrement visite à sa famille et ses amis restés sur le territoire ; à l'occasion d'une halte à Stuttgart en 1939, Höch rend par exemple visite aux Hildebrandt, et revoit à cette occasion Willy Baumeister⁸⁵.

⁸⁰ C'est en tous cas ce qu'elle déclare dans le questionnaire à la Reichskulturkammer rempli le 25 février 1942. Voir : *Ibid.*, p.19.

⁸¹ E. Hansen, *Wohlfahrtspolitik im NS-Staat: Motivationen, Konflikte und Mach[t]strukturen im « Sozialismus der Tat » des Dritten Reiches*, Augsburg, Maro Verlag, 1991 (Beiträge zur Sozialpolitik-Forschung), p.36.

⁸² « Die Operation war die letzte, nur mehr kleine Hoffnung für die Erhaltung meines Lebens. Si e war eine bewunderungswürdige Leistung der Ärzte. Ich würde so gesund, wie ich vorher nie gewesen war. Ein Jahr lang aber war ich nur ein um mein Leben kämpfendes Etwas. » in « Un aperçu de ma vie », 1958 [Annexe].

⁸³ Abréviation de *Sturmabteilung*.

⁸⁴ « Er war ein überaus wissensdurstiger, aber auch abenteuerhungriger und unsteter Mensch von hoher Intelligenz » in « Un aperçu de ma vie », 1958 [Annexe].

⁸⁵ Note du 13 avril dans son agenda de 1939 [39.12], LC II, p.627. Willy Baumeister, dont quatre oeuvres étaient accrochées à l'exposition d'*Art dégénéré*, reste également en Allemagne sous le IIIème Reich et y entame une émigration intérieure marquée par l'abstraction ainsi qu'une interdiction de peindre tombée en 1941.

Les directives artistiques promues par le NSDAP pèsent lourdement sur le travail de l'artiste. Si elle ne reçut donc jamais d'interdiction de peindre ni de vendre, ni ne fut officiellement considérée comme une artiste « dégénérée », son huile sur toile *Les Journalistes*, réalisée en 1925, illustre en 1937 l'ouvrage fondateur de Wolfgang Willrich sur la dégénérescence de l'art : *Nettoyage du temple de l'art* (ill. 8). Le propos de l'exposition d'*Art dégénérée*, qui se tint dès juillet de la même année à Munich avant de voyager dans plusieurs villes d'Allemagne et que Höch visita le 11 septembre⁸⁶, en est d'ailleurs largement extrait. Si aucune de ses oeuvres n'est accrochée sur les cimaises de l'exposition, la plus emblématique d'une série d'expositions honteuses organisée par les nazis depuis 1933 afin de jeter l'opprobre sur l'art moderne⁸⁷, c'est uniquement parce qu'aucune n'est alors entrée dans les collections publiques. L'ambiance culturelle n'est pas propice à l'exercice de la liberté requise à sa création artistique. Il lui est impossible d'espérer une quelconque reconnaissance sociale pour son travail⁸⁸. Höch se replie donc sur des oeuvres métaphoriques, des photomontages fantaisistes et des peintures religieuses ou de paysages à la facture classique⁸⁹.

C'est dans ce contexte de pression artistique et sociale qu'Hannah Höch décide, peu après la déclaration de guerre contre la Pologne⁹⁰, d'investir l'héritage maternel dans l'achat d'une « petite parcelle de terrain » qui assurerait sa subsistance et, par son éloignement, une tranquillité relative. La lecture de son agenda témoigne de l'escalade des tensions politiques internationales en cette fin d'année 1939, notamment engendrée par la politique d'expansion territoriale du Reich et ses revendications sur le couloir de Dantzig, ainsi que des répercussions de l'actualité sur résolutions personnelles⁹¹. En lectrice et auditrice assidue de la presse et de la radio, Höch suit et interroge les différents événements politiques ; leur mention dans les cases horizontales de son agenda même lorsqu'il s'agit de constater l'opacité des médias en la matière, trahit l'angoisse d'une nouvelle guerre. Dans ce contexte, la maison de bois d'Heiligensee et le jardin qui l'entoure permettent cet « anonymat [qui] était son bouclier de protection⁹² ». Le jardin protège Höch en tant qu'artiste listée

⁸⁶ [39.12] Agenda de 1939, LC II p.636-638.

⁸⁷ A ce sujet, voir : U. Fleckner (éd.), *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007 (Schriften der Forschungsstelle « Entartete Kunst » 1).

⁸⁸ Son dossier à la Reichskulturkammer considère d'ailleurs « sa capacité artistique » comme étant « moyenne » et « certaines de ses oeuvres » très « dilettantes » : M. Wenke, *Aspects of Inner Emigration*, op. cit., p. 86.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 89 et E. Maurer, *Hannah Höch, jenseits fester Grenzen : das malerische Werk bis 1945*, Berlin, Gebr. Mann, 1995, p. 30.

⁹⁰ Le 1er septembre, la Wehrmacht envahit la Pologne, en prenant pour prétexte l'incident de Gleiwitz (également appelé *opération Himmler*), monté de toutes pièces par l'armée allemande. C'est le premier jour de la campagne de Pologne, qui s'achèvera avec le partage du pays le 8 octobre suivant, l'Allemagne annexant la Pologne occidentale et Dantzig, tandis que la Russie, qui entre sur le territoire le 16 septembre, accapare la partie orientale du pays. Elle inaugure une stratégie militaire devenue célèbre, la « guerre éclair », ou *Blitzkrieg*.

⁹¹ Voir annexes : « Extraits de l'agenda de 1939 », 1939.

⁹² « Ihr Schutzschild war die Anonymität » dans P. Krieger, « An der Wildbahn 33, Heiligensee — Erinnerungen an Hannah Höch » in J. Dech et G. Adriani, *Hannah Höch : Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*, Cologne, DuMont, 1980 (DuMont-Dokumente), p. 97-101, p.98.

par la Gestapo comme « bolcheviste culturelle », car elle le conçoit entièrement de manière à masquer aux regards des passants et des voisins les activités auxquelles elle s'adonne dans l'espace privé⁹³ : « Personne ne doit savoir ce que j'ai dans mon assiette, ou me déranger pendant que je travaille au jardin. Je n'aimerais pas non plus que quelqu'un puisse regarder par dessus mon épaule lorsque je dessine et peins⁹⁴. », se souvient Johannes Bauersachs⁹⁵. Heinz Ohff est dans le vrai lorsqu'il le qualifie de « rempart de protection qu'elle a elle-même planté⁹⁶ ». Höch est pleinement consciente de la fonction protectrice de son jardin, qui permit sa survivance en temps de guerre en lui apportant, en sus de la discrétion de ses feuillages, ses fruits et ses légumes qu'elle mangeait ou vendait au marché hebdomadaire du quartier⁹⁷ : elle nommait d'ailleurs deux de ses cactus ses « gardiens ⁹⁸ ». La maison d'Heiligensee et son jardin protégèrent également la collection dadaïste de l'artiste, qui lui suscita toutes les curiosités après-guerre.

B. Le jardin d'Heiligensee et son trésor dadaïste

Il est souvent répété que Höch aurait enterré les objets dadaïstes en sa possession dans son foisonnant jardin. Il est difficile de retracer l'origine de cette information, car elle ne se trouve à proprement parler dans aucun texte rédigé par l'artiste, et n'est pas rapportée dans les interviews qu'elle donna. Elle est en revanche véhiculée par plusieurs témoignages secondaires, successifs à des visites et entretiens réalisés au plus tôt en 1967. Le premier d'entre eux est vraisemblablement celui du critique d'art Heinz Ohff, qui synthétise plusieurs rencontres de cette année-là dans la première biographie consacrée à l'artiste, parue en 1968. On peut y lire de sa plume : « Durant la guerre, elle enterra ses précieuses archives dans son jardin, dans deux caisses en bois de teck et à l'intérieur doublé de tôle, ramenées de Hollande⁹⁹ ». Dans *Rencontres de Dada à aujourd'hui*

⁹³ Dans l'ouvrage consacré au jardin et à la maison d'Heiligensee par son locataire puis propriétaire, le peintre Johannes Bauersachs, avec la paysagiste Gesine Sturm, cette dernière remarque qu'Hannah Höch a pensé l'agencement de son jardin (sentiers, arrangements des essences, etc.) de manière à orienter, segmenter et diriger le regard. Elle repère « cinq enveloppes protectrices successives » (« fünf aufeinander folgende Schutzhüllen ») et concentriques de végétation, jouant en demi-cercle autour de la maison non seulement sur sa visibilité depuis la rue, mais aussi sur l'alternance entre le beau et l'utile au sein du jardin : J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁴ « Niemand soll wissen, was ich auf meinem Teller habe, oder mich bei der Gartenarbeit stören, schon gar nicht möchte ich, daß mir jemand beim Zeichnen und Malen über die Schulter schauen kann » in J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *Ich verreise in meinen Garten: der Garten der Hannah Höch*, Berlin, Stapp, 2007, p.60.

⁹⁵ L'artiste va même jusqu'à regretter, en introduction au documentaire d'Hans et Peter Cürliis (filmé en 1964 et 1965, diffusé en 1968 et 1969), qu'il n'en soit pas de même en automne : « Im spätherbst wird er leider, unserem Klima entsprechend, eine wüste Wüste » [65.48/2].

⁹⁶ « Ihren selbstgepflanzten Schutzwall » in H. Ohff, *Hannah Höch*, *op. cit.*, p.7.

⁹⁷ Le marché se tenait sur une placette proche de an der Wildbahn. Höch vendait aussi des bouquets réalisés à partir des fleurs de son jardin devant le cimetière d'Heiligensee, à un prix oscillant entre 50 Pfenning et 1,5 DM. Voir : J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *op. cit.*

⁹⁸ « Wächter ». Elle les possédait justement depuis 1942, l'année où sa séparation d'avec son mari la laisse particulièrement isolée. Voir : *ibid.*, p.18.

⁹⁹ « Im Krieg vergräbt sie das wertvolle Archiv in zwei Seekisten aus Teakholz, innen Blech, aus Holland mitgebracht, im Garten. » in H. Ohff, *Hannah Höch*, *op. cit.*, p. 8.

(1973), Hans Richter rapporte la même information :

« Elle dû cacher ses trésors durant le siècle des sous-hommes. Elle l'enterra de nuit dans des caisses : des documents honnis, des revues, des photos. Le petit jardin était rempli de planques, sous les arbres [...]. L'art dégénéré de Schwitters, Grosz, Hausmann, Heartfield fut caché dans des fontaines vides dans leurs contenant de métal [...]. Les voisins devinrent soupçonneux des trous qu'elle creusait, et se demandaient ce que cette petite personne faisait, de nuit, allant et venant dans son jardin dans lumière. [...] Les contenants de tôle et autres caisses demeurèrent invisibles et muets au cours des ans, jusqu'à ce que la terreur pris fin et qu'elle récupère ses trésors¹⁰⁰. »

Le même fait est rapporté par Peter Krieger dans un article publié en 1980, évoquant une visite chez l'artiste¹⁰¹ (sans préciser si elle le lui a rapporté l'anecdote elle-même). Johannes Bauersachs, artiste peintre locataire puis propriétaire de la maison d'Hannah Höch après sa mort¹⁰², ajoute quant à lui qu'elle n'aurait pris cette mesure qu'à l'approche de l'Armée rouge, soit à la fin de la guerre. Dans l'ouvrage qu'il publie sur la maison d'Heiligensee avec la paysagiste Gesine Sturm, il donne même l'emplacement exact : sous l'allée de roses, et précise que les roses grimpantes plantées à cet endroit ayant des racines profondes, l'entreprise n'en fut pas facilitée. Il corrobore les témoignages précédents en soulignant que l'enfouissement eut lieu de nuit, à la lumière des bougies, intrigant ainsi les voisins qui n'osèrent jamais vraiment poser de questions¹⁰³.

Avant cela, Höch cachait vraisemblablement tout ou partie des oeuvres et revues dadaïstes sous les planches de ses combles, au moyen de planches de bois récupérées. Son neveu, Peter Carlberg, qui réalise une vidéo dans le jardin de sa tante, rapporte un souvenir de vacances quand, en route pour la mer Baltique, il faisait avec ses parents une halte de trois jours à Heiligensee. Certaines oeuvres étaient visibles dans la pièce où il dormait¹⁰⁴. Ohff ajoute à cette liste un espace « derrière la cheminée », uniquement accessible par l'artiste¹⁰⁵. Höch elle-même rapporte en revanche d'autres cachettes, lorsqu'elle confie à Edouard Roditi :

¹⁰⁰ « In den tausend Jahren der Untermenschen mußte sie diese Schätze verstecken. Sie vergrub sie nachts in Kisten : verfernte Dokumente, Zeitschriften, Fotos. Der klein Garten war voll Verstacken, unter Bäumen [...]. Die entartete Kunst der Schwitters, Grosz, Hausmann, Heartfield wurde in Metallbehältern in leeren Brunnen versteckt [...]. Den Nachbarn wurde die Gegrabe verdächtig, sie wurden aufmerksam, denn was tat diese kleine Person da nachts in ihrem Garten, in dem sie ohne Licht hin und her lief. [...] Die Blechbehälter und Kisten blieben durch die Jahre unsichtbar und stumm, bis der Spuck ein Ende nahm und sie ihre Schätze wieder hob. » dans H. Richter, *Begegnungen von Dada bis heute : Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Köln, DuMont Schauberg, 1973 (DuMont Dokumente).

¹⁰¹ « Sie [...] vergrub ihre Dokumentes und Sammlungen in zwei großen Seekisten aus Teakholz nachts im Garten. » : P. Krieger, « An der Wildbahn 33, Heiligensee — Erinnerungen an Hannah Höch » in *op. cit.*, p. 99.

¹⁰² Johannes Bauersachs (1953- 2018?). Il aménage dans la maison d'Hannah Höch en 1987 et l'achète en 2005. Aujourd'hui, sa femme y vit encore, entretient et fait visiter le lieu.

¹⁰³ J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *op. cit.*, p.60.

¹⁰⁴ Voir Peter Carlberg, « Diptam Baumzingel Bunter Mohn : Der Garten meiner Tante Hannah Höch », 1978 (film) in *ibid.*.

¹⁰⁵ « Ein Teil wird, nur für die gertenschlanke Malerin selbst erreichbar, hinter dem Schornstein versteckt. » : H. Ohff, *Hannah Höch*, *op. cit.*, p.8.

« Aujourd'hui, je me demande parfois comment j'ai pu être si courageuse ou insensée pour garder toutes ces preuves dans ma maison durant ces années terribles. L'armoire dans laquelle je range mes dessins en contenait assez pour nous condamner au gibet, moi et tous les autres anciens dadaïstes qui vivaient encore en Allemagne¹⁰⁶. »

Elle conserve au péril de sa vie ses archives dadaïstes, composées de ses correspondances avec les autres dadaïstes (dont les lettres d'Hausmann) ou sympathisants, de cartes postales, de photographies, de brouillons d'articles, de revues, d'affiches, prospectus et tracts. Elle n'en cédera jamais aucun document, et consentira seulement à se départir de certaines oeuvres en sa possession, notamment celles d'Hausmann qu'elle lui retourne en 1966¹⁰⁷.

3. Après 1945 : de l'exclusion à la marginalisation

En tout, ce sont près de 700 documents concernant les années 1915 à 1922 qui sont préservés par l'artiste¹⁰⁸. Lorsque les dadaïstes « vieillissants » s'y intéressent, Höch se retrouve à la fois sollicitée par tous et peu reconnue. Ses anciens camarades dada sont les premiers à lui « réserver » une place à part, un rôle marginal dont nous allons brièvement mettre au jour les modalités historiques et les constructions rhétoriques.

A. Une visibilité inégale : le cas de Richard Huelsenbeck et l'« affaire Roditi »

En 1950, Richard Huelsenbeck, qui vit alors à New-York, et Hannah Höch reprennent contact suite à l'exposition de cette dernière à la Galerie Franz¹⁰⁹, la première à lui accorder une rétrospective après-guerre. Ce n'est qu'en janvier 1954 qu'Huelsenbeck aborde pour la première fois la question du matériel Dada encore en sa possession, après qu'elle-même l'ait mentionné lors

¹⁰⁶ « Heute frage ich mich zuweilen, wie ich so mutig oder so töricht sein konnte, dieses Beweismaterial während all der schrecklichen Jahre in meinem Haus zu behalten. Der Schrank, in dem ich meine Zeichnungen aufhebe, enthielt genug, um mich und alle in Deutschland lebenden früheren Dadaisten an den Galgen zu bringen. » : E. Roditi, « Hannah Höch und die Berliner Dadaisten. Ein Gespräch mit der Malerin », *Der Monat*, n° 134, novembre 1959, p. 6068, p. 62.

¹⁰⁷ Voir : Eckhard Fülus, « Künstlerfreunde » in LC III, p.79-121, p.89-96 ;

¹⁰⁸ D'après notre comptage réalisé à partir des documents référencés dans LC I et LC II : 694.

¹⁰⁹ « Hannah Höch : Ölbilder, Zeichnungen, Foto-Montagen, Aquarelle », <Hannah Höch : huiles sur toiles, dessins, photomontages, aquarelles>, du 26 novembre à fin décembre 1949 à la Galerie Franz (Berlin). Höch lui a envoyé le catalogue de cette exposition [49.41]. Lettre de Ricahrd Huelsenbeck à Hannah Höch du 23 mars 1950 : « Ich erhielt den Katalog Ihrer Ausstellung in Berlin. Vielen herzlichen Dank. Ich finde viele Ihrer Sachen sehr interessant und gut. », <J'ai bien reçu le catalogue de votre exposition à Berlin. Un grand merci. Je trouve plusieurs de vos oeuvres très intéressantes, et bonnes> [50.17].

d'une brève entrevue au Bühnenklub de Berlin¹¹⁰. Il se propose alors d'acheter des oeuvres d'Hausmann ou de Höch datant de cette époque — dans une note manuscrite en bas de la lettre¹¹¹, il étend sa requête à celles de Schwitters [54.1] — ce que l'artiste refuse dans sa réponse rédigée sept mois plus tard [54.56]. En revanche, elle propose de mettre à sa disposition les revues, brochures et autres documents qu'elle possède, pour consultation ou reproduction. À partir de ce moment-là, Huelsenbeck demande régulièrement à l'artiste un inventaire du matériel en sa possession ; devant l'ampleur de la tâche (Höch n'ayant jamais entrepris de référencement), elle la reporte systématiquement jusqu'à la préparation, en 1957, de l'exposition « Dada. Documents d'un mouvement » prévue pour l'année suivante, qui marque un tournant dans l'historiographie du mouvement¹¹². Entre 1957 et 1960 pourtant, deux évènements entachent les relations de coopération qui se mettaient lentement en place entre les deux artistes, y mettant progressivement un terme.

En 1957, Huelsenbeck publie deux ouvrages : une co-édition avec Hans Arp et Tristan Tzara, réalisée sous la supervision de Peter Schifferli, qui rassemble, sous forme de pot-pourri de la mémoire¹¹³, quelques témoignages dadaïstes sur les années zürichoises¹¹⁴, ainsi que son autobiographie orientée Dada, *Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus*¹¹⁵. A la lecture de ce dernier, Höch est attristée de ne pas avoir fait l'objet d'une mention, même succincte. Lorsqu'elle répond enfin, en avril 1958, à une lettre de Huelsenbeck datant du mois de novembre précédant, c'est à cela qu'elle attribue très clairement son retard, dès les premières lignes :

¹¹⁰ Lettre de Richard Huelsenbeck à Hannah Höch du 9 janvier 1954 : « Es hat mir sehr gut getan, Sie bei den kleinen Empfang im Buehnenklub zu treffen. [...] Es hat mich ausserordentlich interessiert, dass Sie sagten, Sie haetten in Ihren Besitz noch viel Dada Material. Ich moechte gern Collage von Ihnen und Hausmann* kaufen. Koennten Sie mir bald mitteilen, ob das moeglich ist ? » <Cela m'a fait beaucoup de bien de vous voir à la petite réception du Bühnenklub. [...] Vous avez dit que vous aviez encore en votre possession beaucoup de matériel Dada, ce qui m'intéresse énormément. J'aimerais bien acheter des collages d'Hausmann* et de vous-même. Pourriez-vous me dire rapidement si cela est possible ?> [54.1].

¹¹¹ Lettre de Richard Huelsenbeck à Hannah Höch du 9 janvier 1954 : « * Haben Sie Collagen oder Bilder von Schwitters ? Ich bin daran sehr interessiert » <* Avez-vous des collages ou des peintures de Schwitters ? Cela m'intéresse beaucoup > [54.1].

¹¹² « Dada. Dokumente einer Bewegung », <Dada. Documents d'un mouvement>, du 5 septembre au 19 octobre 1958, Kunsthalle Düsseldorf. Sur l'importance de cette exposition pour l'entrée au musée de Dada, voir : R. Burmeister, « Dada 1958. Der Versuch, eine explodierte Bombe zu kitten », in P. Kort et H. Bergius (éds.), *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, München ; New York, Prestel, 2003, p.148-154.

¹¹³ Le fragment (par exemple : la pièce d'archive ou le souvenir) s'impose, dès les recollections des dadaïstes vieillissants de leur passé tumultueux puis dans l'historiographie dadaïste en particulier, comme la forme la plus appropriée d'Histoire pour Dada. Voir : N. Surlapierre, « Bons à rien : chroniques dadaïstes », *Perspective*, 2006, p. 474479. En cela, les archives d'Hannah Höch, bien qu'elles excèdent largement cette période, présentent une structure fort similaire.

¹¹⁴ P. Schifferli (éd.), *Als Dada begann. Bilder und Texte: Hans Arp, Tzara, Huelsenbeck*, Zürich, Galerie Sanssouci, 1957. L'ouvrage connaîtra un certain succès ; il sera réédité en 1961 sous le même titre (P. Schifferli (éd.), *Als Dada begann: Bildchronik und Erinnerungen der Gründer*, Zürich, Sanssouci Verlag, 1961) puis en 1966 dans une version augmentée : P. Schifferli (éd.), *Dada in Zürich : Bildchronik und Erinnerungen der Gründer ; erweiterte Sonderausgabe zum 50. Geburtstag von Dada*, Zürich, die Arche, 1966.

¹¹⁵ R. Huelsenbeck, *Mit Witz, Licht und Grütze: auf den Spuren des Dadaismus*, <Esprit, lumière et gruaux>, Wiesbaden, Limes Verlag, 1957.

« C'est avec mauvaise conscience que je ne réponds que maintenant à votre lettre de novembre. J'ai malheureusement pris beaucoup de retard sur ma correspondance. À cela s'ajoute, dans notre cas, ma tristesse, je vous le dis ouvertement, de ne pas même avoir trouvé une seule mention de mon nom dans votre livre (au demeurant très bon) *Mit Witz, Licht und Grütze*. Après tout, je faisais alors partie des membres les plus actifs à Berlin, quand bien même ma personnalité était à cette époque fortement dépendante d'Hausmann¹¹⁶. »

Pour apaiser sa déception, Huelsenbeck lui annonce dans sa réponse :

« Oui, je suis également désolée d'avoir oublié de vous mentionner dans mon livre, mais je le ferais sans faute dès que j'en aurais l'occasion. Je vais sans nul doute écrire encore beaucoup de choses sur Dada. [...] Dans mon livre, qui doit contenir une description individuelle de tous les artistes Dada, je vous consacrerai un chapitre particulier¹¹⁷ [...]. »

L'incident est clos. Dans sa lettre suivante, datée du 28 avril, Huelsenbeck lui demande un bref écrit autobiographique afin de l'aider à préparer cet ouvrage : « Je vous écrivais que, dans le livre que je prépare, il devrait y avoir un chapitre Hannah Höch entier. Vous devez pour cela rassembler quelques éléments autobiographiques¹¹⁸ ». Höch rédige immédiatement le texte demandé, et l'expédie le 16 juillet¹¹⁹. Toutefois, le chapitre promis ne prendra jamais forme, et *Un aperçu de ma vie* restera inédit jusqu'en 1989¹²⁰ ; les relations entre les deux anciens dadaïstes se dégradent l'année suivante à l'occasion d'une véritable « affaire » autour de l'entretien d'Hannah Höch réalisé et publié par l'écrivain et critique d'art Edouard Roditi.

L'entretien en question a principalement eut lieu par une journée « atrocement chaud[e]¹²¹ » de juillet 1959, à Heiligensee. L'agenda de Höch nous apprend que Roditi lui rendit auparavant plusieurs visites, dont la première, vraisemblablement le 24 juin¹²². Le 29 juin, le photographe Herbert List vient réaliser des photographies de l'artiste en préparation de l'ouvrage¹²³ ; dès le

¹¹⁶ Lettre d'Hannah Höch à Richard Huelsenbeck du 3 avril 1958 : « mit schlechtem Gewissen antworte ich nun endlich auf Ihren Brief von November. Ich bin leider sehr nachlässig im Briefschreiben. Dazu kam in diesem Fall, ich will es offen aussprechen, meine Betrübnis, das ich in Ihrem (übrigens sehr gutem) Buch *Mit Witz, Licht und Grütze* noch immer nicht mal meine Name erwähnt fand. Schliesslich gehörte ich ja zu den sich aktiv beteiligt habenden in Berlin, wenn auch zu dieser Zeit meine Persönlichkeit stark von Hausmann abhängig war. » [58.47]

¹¹⁷ Lettre de Richard Huelsenbeck à Hannah Höch du 10 avril 1958 : « Ja, es tut mir auch leid, dass ich vergessen habe, Sie in meinem Buch zu erwähnen, aber ich werde es jetzt überall tun, wo ich Gelegenheit habe. Ich werde ja sicher noch viel über Dada schreiben. [...] In dem neuen Buch, das eine individuelle Beschreibung alle Dada Künstler erhalten soll, werden Sie ein besonderes Kapitel erhalten. [...] » [58.6].

¹¹⁸ Lettre de Richard Huelsenbeck à Hannah Höch du 28 avril 1958 : « Ich schrieb Ihnen, dass in dem Buch, das ich vorbereite, ein ganzes Hanna Höch Kapitel sein soll. Sie müssen mir dann noch so etwas wie eine Autobiographie zusammenstellen. » [58.8].

¹¹⁹ Agenda de 1958 : « 16.7. [...] abgeschickt den Brief an Hülsenbeck mit Lebensüberblick » < 16 juillet : envoyée lettre à Huelsenbeck avec note biographique >, [58.144].

¹²⁰ E. Moortgat, C. Thater-Schulz et A. Schulz, *Hannah Höch, 1889-1978: ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde: Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Museumspädagogischer Dienst Berlin*, < Hannah Höch, 1889-1978 : son oeuvre, sa vie, ses amis >, Berlin, Argon : Berlinische Galerie, 1989 (Gegenwart Museum 8), p.199.

¹²¹ Agenda de 1958 : « Zwischen 3 u. 4 Uhr kommt Roditi. War hier. Es war fürchterlich heiss. », < Roditi vient entre 3 et 4h. Est venu. Il faisait atrocement chaud > [58.181]

¹²² A chaque visite, Höch note quelques remarques sur Roditi. Ce jour-là, elle retient que « R. a écrit sur Chagall dans *Der Monat*. Il connaît tout, il sait tout. Il veut écrire à mon sujet » (« 24.6. [...] – R. hat den Aufsatz im Monat über Chagall geschrieben. Kennt alles, weiss alles. Will über mich schreiben. ») : *ibid.*, [58.181].

¹²³ Agenda de 1958 : « 29.6. [...] Fotograf hat von mir Aufnahmen gemacht für das Buch von Roditi. Fotograf Herbert List. », < 29 juin : [...] le photographe m'a prise en photo pour le livre de Roditi. Photographe : Herbert List > [58.181]

départ, Roditi a de grandes ambitions pour la diffusion de l'entretien, qu'il désire faire paraître dans des revues allemande (*Der Monat*) et américaine (*Arts Magazine*), ainsi que dans un recueil d'entretiens dans les deux langues¹²⁴. Dans une lettre du 1er octobre, par laquelle il lui confirme que l'interview sera bien publiée dans *Der Monat* et, grâce au concours de Hans Richter, dans *Arts Magazine* (accompagné de 14 photographies), il estime le nombre de lecteurs potentiels à 100 000, et la met en garde : « il se pourrait maintenant que de nombreux directeurs de musée et collectionneurs américains fassent leur apparition¹²⁵ ».

Dans une certaine mesure, Roditi ne se trompe pas : c'est au cours des deux décennies suivantes que Höch recevra des historiens de l'art, artistes et conservateurs allemands, français et américains. L'entretien fut en tous cas largement lu par les anciens dadaïstes, dont Huelsenbeck, piqué de ne pas s'y trouver mentionné. Le 10 décembre, sa femme, Beate, envoie à Höch une lettre incendiaire commençant par « Oui, ma chère, vous auriez pu vous épargner cela. Vous n'en retirez aucune gloire¹²⁶ [...] ». Elle qualifie l'absence de mention de son mari « d'injustice » et de « coup de poignard dans le dos¹²⁷ ». Le lendemain, Richard enchérit en demandant à Höch d'envoyer incessamment un correctif à *Der Monat*¹²⁸. Le 14 décembre, Höch rédige une réponse dans laquelle elle tente d'arrondir les angles en expliquant le processus de l'interview : Roditi aurait tout retranscrit de mémoire, et elle n'aurait rien eu à redire sur la version définitive. Il aurait d'ailleurs d'abord retraduit le texte en anglais avant de le faire paraître en allemand. De plus, ajoute-t-elle, la discussion portait bien sur les plasticiens, et non les écrivains du mouvement. Toutefois, elle affirme avoir immédiatement demandé au critique d'ajouter dans les versions suivantes une phrase précisant que c'est bien Huelsenbeck qui apporta les idées dadaïstes en Allemagne. Si deux documents témoignent des corrections apportées par l'artiste au texte¹²⁹, la majorité de ses remarques n'est pas

¹²⁴ Lettre d'Edouard Roditi à Hannah Höch du 9 août 1959 [59.31]. Toutes les publications envisagées auront d'ailleurs lieu, l'entretien paraissant d'abord en allemand dans *Der Monat* (n°134, novembre 1959), puis l'année suivante dans son recueil *Dialogue über Kunst* (chez Insel-Verlag, Wiesbaden, 1960). A ces deux parutions correspondent des versions anglaises : la première dans *Arts Magazine* (vol. 34, n°3, décembre 1959), la seconde dans *Dialogues. Conversations with european Artists at Mid-Century* (publié une première fois en 1960 puis réédité en 1990 chez Lund Humphries, Londres).

¹²⁵ Lettre Lettre d'Edouard Roditi à Hannah Höch du 1er octobre : « Es kann jetzt vorkommen dass viele Museumsdirektoren und Sammler aus USA bei Ihnen auftauchen. » [59.40].

¹²⁶ Lettre de Beate Huelsenbeck à Hannah Höch du 10 décembre 1959 : « Ja, meine Liebe, das haetten Sie sich sparen sollen. Es ist kein Ruhmesblatt fuer Ihren Charakter so zu tun [...] » [59.82].

¹²⁷ *Ibid.* : « Ich zerbreche mier hier den Kopf, was Sie woll veranlasst haben kann, diese unfairness zu begehen, diesen Dolchstoss in den Ruecken [...] ».

¹²⁸ Lettre de Richard Huelsenbeck à Hannah Höch du 12 décembre 1959 [59.83].

¹²⁹ Voir [59.186] et [59.187]. Toutes les corrections demandées par Höch n'ont d'ailleurs pas été prises en compte dans la version finale en allemand, et moins encore en anglais, où de nombreuses erreurs demeurent...

prise en compte dans les versions finales, parfois pour des raisons de délai d'impression¹³⁰. Sur le conseil d'Hans Arp, à l'attention duquel l'affaire fut portée par Beate Huelsenbeck¹³¹, Höch prévient également la rédaction de *Der Monat* de l'erreur¹³². Pendant ce temps, la colère d'Huelsenbeck ne tarit pas : dans ses deux réponses à Höch, rédigées les 19 et 20 décembre 1959, il souligne la gravité de la situation et se dit prêt à porter l'affaire en justice si aucune correction n'est prise en compte. Il s'agit pour lui d'une sérieuse atteinte à sa réputation : « Il s'agit d'une perte de prestige qui, dans ce monde étrange, a plus de valeur que l'argent¹³³ », affirme-t-il. Cherchant à réaffirmer l'importance de son rôle dans le mouvement, il minimise l'apport d'Hausmann et critique vertement Roditi pour avoir oublié que Dada était avant tout un mouvement littéraire, et qu'il ne fallait pas vouloir le résumer à une « collection d'images¹³⁴ », quitte à nier purement et simplement l'apport du photomontage.

La discussion se poursuit l'année suivante, et ne connaîtra un terme qu'en 1964. Dans une lettre datée du 26 janvier, Huelsenbeck propose d'« enterrer la hache de guerre¹³⁵ ». Höch lui répond le 18 février n'avoir aucune hache à enterrer, étant donné qu'elle n'est pour rien dans l'affaire. Lucide, elle remarque :

¹³⁰ Dans une lettre du 18 novembre 1959 [59.122], soit avant l'affaire Roditi à proprement parler, Höch insiste auprès du journaliste pour que les modifications qu'elle a signalées soient prises en compte, car elles lui paraissent capitales pour la cohérence de son propos. Elle souligne notamment une erreur concernant Burchardt, déjà signalée à *Der Monat*. Roditi lui répond le 26 novembre avoir réceptionné sa demande trop tard, le texte étant déjà envoyé pour son impression dans *Arts* [59.78].

¹³¹ Lettre d'Hans Arp à Hannah Höch du 6 janvier 1960 : « Wenn ich mich durch alle Schimpfereien, Verleumdungen, Empfindlichkeit der Dadaisten, des eine gegen den anderen, hätte beeinflussen lassen, so wäre mir die ganze Freuden an Dada vergällt worden. Da ich nun mit keinem der Dadaisten, trotz ihrer Zänkereien untereinander, verfeindet bin, darf ich mir vielleicht erlauben, Sie zu bitten, womöglich schon jetzt im « Monat » die Irrtümer berichtigen zu lassen [...] », « Si je m'étais laissé influencer par toutes les querelles, médisances et la vulnérabilité des dadaïstes les uns envers les autres, cela aurait gâté tout le plaisir de Dada. Toutefois, comme je ne veux me mettre aucun dadaïste à dos à cause de ces mesquineries internes, je dois peut-être me permettre de vous suggérer de faire dès à présent rectifier l'erreur quelque part dans *Der Monat* [...] » [60.6]. Ces quelques phrases montrent que Arp a bien conscience de la nature de la querelle.

¹³² Brouillon d'une lettre d'Hannah Höch à la rédaction de *Der Monat* de janvier 1960 [60.141]. Höch y signale l'erreur et propose une solution, sans pointer de coupable. Dans un autre brouillon du 27 janvier, rédigé suite à un entretien téléphonique avec la rédaction, elle prépare un courrier comprenant en pièce jointe le texte qu'elle aimerait ajouter [60.138].

¹³³ Lettre de Richard Huelsenbeck à Hannah Höch du 19 décembre 1959 : « Es handelt sich um einen Prestigeverlust, der in dieser merkwürdigen Welt mehr Wert ist als Geld. », [59.86].

¹³⁴ Lettre de Richard Huelsenbeck à Hannah Höch du 20 décembre 1959 : « Mit der Naivität eines Klippschuelers haelt er Dada fuer eine Bildersammlung. », <[Roditi], avec la naïveté d'un écolier, prend Dada pour une collection d'images.>, [59.89].

¹³⁵ Lettre de Richard Huelsenbeck à Hannah Höch du 26 janvier 1964 : « Liebe Hanna Hoech, ich denke, wir sollten die Streitaxt begraben und wieder Freunde werden », « Chère Hanna Höch, je pense que nous devrions enterrer la hache de guerre et être de nouveau amis », [64.14].

« Tandis qu'à cette époque (1960) vos lettres, qui m'attaquaient lourdement, bourdonnaient de par le monde, j'ai naturellement dû m'interroger sur ce qui avait pu nous mener jusque là. Après avoir mûrement étudié la question, je dois me rendre à l'évidence que vous ne me mentionniez jamais dans aucune de vos nombreuses réflexions rétrospectives sur Dada. Vous m'aviez exclue. Je voyais cela comme étant votre droit, bien que cela me peine. J'acceptais également que le comportement d'Hausmann y était pour beaucoup¹³⁶ ».

Höch est donc parfaitement consciente de la considération très inégale de ses anciens camarades dadaïstes à son égard dans le processus d'auto-historicisation du mouvement, qui reprend après-guerre.

B. La « réaction anti-Hannah Höch d'Hausmann »

Le cas de Raoul Hausmann est encore plus emblématique : il tente d'exercer après-guerre un contrôle à distance sur les propos d'Hannah Höch, en sus de l'accuser d'entraver sa réception en conservant illégalement et revendant ses oeuvres.

Dans *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Hanne Bergius remarque qu'après la Seconde Guerre mondiale, « [La question du manque de reconnaissance] pousse Hausmann à se mettre en situation de rivalité¹³⁷ ». Ce manque de reconnaissance et sa difficulté à promouvoir son passé dadaïste ont été largement soulignés dans les travaux portant sur l'artiste et ses positions dadaïstes de l'après-guerre¹³⁸. C'est exactement dans ce contexte qu'il reprend contact avec Hannah Höch par lettre, le 16 mars 1948 : ayant perdu tous ses documents et oeuvres de cette période à l'occasion de l'exil qui le mena de Berlin à Limoges en passant par Ibiza, l'artiste et écrivain lui affirme d'emblée vouloir « établir son rôle en tant que véritable découvreur du photomontage¹³⁹ ». Il fait vraisemblablement référence à la présence de son travail sur les cimaises de l'exposition *Collage*, qui se tient cette

¹³⁶ Brouillon d'une lettre d'Hannah Höch à Huelsenbeck du 18 février 1964 : « Als damals (1960) Ihre Briefe in die Welt schwirrten, die mich ja heftig attackierten, habe ich natürlich darüber nachdenken müssen wie es dazu kommen konnte. Bei schonungslosen Vorgehen musste ich auf die Tatsache stossen, dass Sie mich in Ihren vielen Dada-Retrospectionen nie erwähnten. Mich ausgeschlossen hatten. Dies sah ich wohl als Ihr gutes Recht an wenn es mich auch schmerzte. Ich nahm an, dass wohl auch Hausmanns Verhalten daran bedeutenden Anteil hatte. », [64.210].

¹³⁷ Hanne Bergius, « Dada Raoul dans les années cinquante — Reconsidérer Dada » in T.O. Benson, H. Bergius et I. Blom (éds.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014 (L'écart absolu), p.34-68, p.37. Bergius y analyse également les raisons de ce manque de reconnaissance, et liste les expositions sur le photomontage ou le collage d'avant-garde auxquelles Hausmann participe alors.

¹³⁸ Voir notamment : C. Bargues et M. Dachy, *Raoul Hausmann: après Dada*, Bruxelles, Mardaga, 2015 (Collection architecture) ; ainsi que les articles de Tomithy Benson, Hanne Bergius, Bertrand Clavez et Michael White dans T.O. Benson, H. Bergius et I. Blom (éds.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, op. cit..

¹³⁹ Lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch du 16 mars 1948 : « ich wünschte doch sehr, meine Rolle als eigentlicher « Erfinder » der Photomontage herauszustellen. Dagegen sind : Domela (er sagte « alte Kamellen ohne Interesse »), Arp, der mich seit dem Tod seiner Frau nicht mehr kennt (weiss ich, warum) und Tzara, der einem meiner hiesigen Freunde kurzerhand versicherte, dass er einen R.H. nicht kenne, nie von ihm gehört habe und dass dieser Mann niemals dadaïst gewesen wäre ! », <J'aimerais encore beaucoup établir mon rôle en tant que découvreur du photomontage. Sont contre : Domela (qui me traite de « vieux chameau sans intérêt »), Arp, qui depuis la mort de sa femme ne me connaît plus (je ne sais trop pourquoi) et Tzara, qui assurait il y a peu l'un de mes plus proches amis qu'il ne connaissait aucun R.H., n'avait jamais entendu parler de lui et que cet homme n'avait jamais été dadaïste !>, [48.17].

année-là au Museum of Modern Art (MoMA) de New York.

Le 1er mai 1960, alors qu'il n'a pas encore pu se procurer un exemplaire de l'entretien paru dans *Der Monat*, Hausmann écrit à Höch : il a appris, par Horst Ringel, l'éditeur du *Streit-Seit-Schrift*, que l'entretien avait engendré « une attaque à [s]on encontre par la famille Huelsenbeck » rendue publique dans le numéro de février 1960¹⁴⁰. Il revient en revanche sur la lettre de sa main publiée dans l'ouvrage de Walter Mehring, « Berlin — Dada » Souvenirs. Il lui dit alors pour la première fois qu'à son avis, elle n'a jamais fait partie du Club (ce qu'il confirmera dans son autobiographie en n'accordant à son ancienne compagne guère davantage que cette phrase lapidaire : « Elle n'a jamais été membre du Club¹⁴¹ »). Il lui rapporte également qu'un de ses photomontages, qu'il aurait prétendument donné à Oskar Moll en 1919 (alors qu'il affirme avoir cessé tout contact avec les Moll en 1918), s'est récemment retrouvé mis aux enchères par celui qui l'aurait acquis auprès de sa veuve¹⁴², sans qu'il ne perçoive le moindre dû sur cette vente.

La lettre qu'il rédige deux ans plus tard, après avoir enfin pu lire l'entretien avec Roditi, reprend le même schéma : après lui avoir reproché de nuancer l'implication politique des dadaïstes et d'avoir émis un avis péremptoire sur sa personnalité¹⁴³, il lui rappelle : « N'oublie pas je te prie que tu as seulement participé à la Foire Dada chez Burchardt — tu as été absente du reste¹⁴⁴ ». Il oublie vraisemblablement, comme le souligne Höch dans un commentaire au crayon gris qu'elle insère dans la marge¹⁴⁵, qu'elle participa également à l'exposition de 1919 chez I.B. Neumann. Puis, Hausmann lui reproche de ne pas avoir envoyé à Michel Seuphor, pour son *Dictionnaire de la sculpture abstraite*, la photographie de la Première Foire internationale Dada qu'il requérait. En

¹⁴⁰ Lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch du 1er mai 1960 : « ein Angriff auf Dich von der Familie Huelsenbeck » [60.49].

¹⁴¹ R. Hausmann, *Am Anfang war Dada*, Steinbach/Giessen, Anabas-Verlag, 1972, p. 170.

¹⁴² Oskar et Margarethe (Marg) Moll furent, dans les années 10, un couple d'artistes particulièrement important dans les échanges artistiques franco-allemands. Marg Haeffner, née à Mulhouse, épouse Oskar Moll en 1906. Tous deux aménagent l'année suivante à Paris, où ils font la connaissance d'Henri Matisse, qu'ils assistent dans la création de l'académie libre de Matisse (1908-1911). C'est notamment à Marg Moll que l'on doit la traduction en allemand du premier texte de Matisse, « Notes d'un peintre », qui lui permet d'être diffusé en Allemagne. Tous deux rentrent en Allemagne peu de temps avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale, lorsque Oskar Moll est nommé à l'Académie des beaux-arts et des arts appliqués de Breslau, où il travaillera jusqu'en 1933. Oskar Moll décède en 1947. Voir notamment : H. Matisse, *Notes d'un peintre*, Paris, Centre Pompidou, 2012.

¹⁴³ Lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch du 21 juin 1962 : « Liebe Hannah Höch, vor eineinhalb Jahren hast Du im « Monat » Dinge über dada veröffentlichen lassen, die völlig falsch waren. Heartfield und Herzfelde waren Mitglieder der K.P. und Otto Freundlich ebenfalls — ich war ideel ebenfalls auf dieser Seite. [...] Was die Personen anlangt, die mich stets « ankurbeln » mussten — na, noch heute habe ich keinerlei derartiges Bedürfnis. [...] Aber du kannst nicht Dinge veröffentlichen lassen, die die Dadaisten lächerlich machen. » <Chère Hannah Höch, il y a un an et demi, tu faisais paraître dans *Der Monat* des choses complètement fausses sur Dada. [John] Heartfield et [Wieland] Herzfelde étaient membres du P.C., ainsi qu'Otto Freundlich — pour ma part, j'étais idéellement d'accord avec eux. En ce qui concerne les gens qui devaient sans cesse me faire des « courbettes » — eh bien, aujourd'hui encore, je n'ai aucunement besoin de cela. [...] Tu ne peux pas faire publier des choses qui ridiculisent les dadaïstes.>, [62.47]. Retranscription complète dans Eckhard Fülus, « Künstlerfreunde », in *op. cit.*, p.93.

¹⁴⁴ « Vergiss bitte nicht, dass Du nur an der Dadamesse bei Burchardt teilnahmst — der Rest beschränkte sich auf Deine Abwesenheit », *ibid.*.

¹⁴⁵ « ? Und bei I.B. Neumann (1. DADA Ausstellung laut Deinem geschriebenen Plakat nicht ?? », <? et chez I.B. Neumann (Première expo DADA selon l'affiche que tu as toi-même réalisée ??>, *ibid.*.

marge, Höch note : « J'ai satisfait un nombre incalculable de demandes du genre. Dans ce cas précis, j'ai été très malade, pendant longtemps¹⁴⁶ ». Höch n'a jamais reçu aucune aide pour la gestion et le suivi des envois d'oeuvres d'art ou de reproductions photographiques aux diverses expositions ou entreprises éditoriales les suscitant, contrairement à d'autres artistes qui délèguent généralement la tâche à leur compagne, leur femme ou leurs proches¹⁴⁷. Mais selon Hausmann, ce manquement s'inscrit dans une tentative de sabotage général de Höch à son encontre, qui profiterait des nombreuses oeuvres de lui qu'elle conserve pour nuire à sa réputation :

« Tu envoies lors des expositions ce qui t'arrange TOI — aux exposition Dada de Düsseldorf, Francfort et Amsterdam, tu as envoyé des oeuvres qui n'avaient aucune valeur (comme le portrait de Felixmüller, cette horreur que j'aurais depuis longtemps déchirée !!) — et les gens disent alors, naturellement, Hausmann est très faible. Parmi tous, c'est bien toi qui a le plus endommagé ma réputation artistique que n'importe qui d'autre — alors que je n'ai JAMAIS rien entrepris à ton encontre — et je trouve bien souvent que ton travail est de seconde zone¹⁴⁸ »

Revenant sur l'affaire du photomontage retrouvé aux enchères, il l'accuse ensuite à mi-mot :

« J'ai également remarqué que mes travaux apparaissaient souvent aux enchères — qui peut bien posséder ces oeuvres ? Pas ma fille. Alors, qui ? [...] Et que deviendront mes oeuvres quand tu ne seras plus là ? Juridiquement, c'est à ma fille que reviennent les droits à ce sujet. Mais quand bien même les oeuvres t'appartiendraient, j'en conserve les droits moraux¹⁴⁹ ».

Dans le silence de la marge, Höch répond : « Je n'en sais rien¹⁵⁰ ». Dans le brouillon d'une de ses réponses aux multiples attaques d'Hausmann, elle réaffirme sa position de gestionnaire et gardienne des oeuvres dadaïstes : « J'ai dû prendre tant de décisions en la matière — et si j'en avais pris une seule qui s'était avérée mauvaise, pas un seul de tes travaux n'aurait été conservé — ce qui est le cas pour presque tout ici à Berlin. Sans compter que cela m'a toujours mise en danger¹⁵¹ ».

En septembre 1966, Höch profite d'une exposition Dada itinérante de passage à Paris (à l'occasion de laquelle le photomontage *Mère* est acquis par le Musée national d'art moderne) pour renvoyer à Hausmann deux collages (dont *Tatlin vit à la maison*) et sa *Tête mécanique ou l'esprit de*

¹⁴⁶ « Ich habe ungezählte solcher Bitten erfüllt. — In diesem Fall war ich lange u. sehr krank. Da mag das vielleicht ? nicht erledigt worden sein. », *ibid.*.

¹⁴⁷ C'est par exemple le cas de Hans Arp.

¹⁴⁸ « Du schickst auf Ausstellungen das, was DIR passt — auf die Dadaausstellungen Düsseldorf, Frankfurt, Amsterdam hast Du Sachen von mir geschickt, die nichts wert waren (siehe Portrait Felixmüller, den Dreck hätte ich längst zerrissen !!) und die Leute sagen, natürlich, Hausmann ist sehr schwach. Wenn überhaupt Jemand, so hast Du mir für meinen künstlerischen Ruf mehr geschadet als Andere — während ich NIEMALS etwas gegen Dich unternahm — und ich finde Deine Arbeiten oft epigonenhaft. », *ibid.*.

¹⁴⁹ « Auch habe ich bemerkt, dass öfter Arbeiten von mir auf Auktionen auftauchen — wer jann diese Arbeiten besitzen ? Meine tochter nicht. Also ? [...] Und was soll aus meinen Arbeiten bei Dir werden; wenn du nicht mehr DA bis ? Juristisch gesehen, hätte meine Tochter Anspruch darauf. Schließlich, auch wenn Du meine Arbeiten besitzt, ich habe das geistige Urheberrecht daran. », *ibid.*.

¹⁵⁰ « Weiss ich nicht », *ibid.*.

¹⁵¹ « Ich habe so viele Entscheidungen in dieser Sache fällen müssen — und wenn ich auch nur einmal eine getroffen hätte, die sich dann als falsch erwiesen hätte, so wäre Dir, wie hier in Berlin fast allen — auch nicht eine einzige Arbeit erhalten ganz abgesehen davon, dass ich so immer unter äusserster Gefahr damit verbunden war. », *ibid.*.

*notre temps*¹⁵² (ill. 9). En complément, elle prépare un colis contenant cinq huiles sur toile, cinq dessins de jeunesse et plusieurs journaux de 1915 à 1922 auquel il avait contribué¹⁵³. Les oeuvres étant très réclamées lors d'expositions internationales et exigeant des frais d'entretien, Höch ne désirait vraisemblablement plus en assumer la responsabilité¹⁵⁴. Cela permet notamment à Hausmann d'organiser l'année suivante une rétrospective au Moderna Museet de Stockholm, à l'occasion de laquelle il sollicite encore des prêts de Höch¹⁵⁵. Malgré ce, Hausmann justifie encore ainsi sa réception tardive à Pierre Restany : « J'ai inventé beaucoup de choses, il y a de cela un demi-siècle. Mais une partie de mes oeuvres a été détruite par les nazis, une autre partie m'a été volée et la troisième était séquestrée depuis 1922 en Allemagne¹⁵⁶ ». Höch est clairement la preneuse d'otages, les termes employés par Hausmann (« quand bien même les oeuvres t'appartiendraient ») et la date avancée (1922, année de leur séparation) laissant augurer une situation plus nuancée.

Cette « réaction anti-Hannah Höch d'Hausmann », comme Richter la qualifie¹⁵⁷, imprègne jusqu'à sa dernière lettre, écrite le 7 avril 1968 : en réaction à sa contribution au catalogue de l'exposition *Collage 67*, il insiste sur son rôle périphérique d'observatrice et d'accompagnatrice, mais en aucun cas de participante.

« Dans le catalogue de l'exposition au Lenbachhaus de Munich, *Collage 67*, j'ai trouvé l'affirmation suivante écrite de ta main : « co-fondatrice du mouvement Dada berlinois ». Ton nom n'apparaît ni sur le manifeste dadaïste du 12 avril 1918, ni sur les programmes des soirées dada que je tiens entre les mains. Au final, tu n'as exposé à la Foire Dada de 1920 que parce que j'ai menacé Gross et Heartfield de retirer mes oeuvres si tu n'exposais pas avec nous. Du reste, j'ai souvent lu que tu avait contribué aux soirées anti-Dada et Merz de Prague en septembre 1921 — mais pourtant seulement en tant qu'observatrice, et non en tant que participante ! Je te prie de ne pas répéter ses erreurs¹⁵⁸. »

Tous les anciens dadaïstes du groupe berlinois n'adoptent cependant pas une position aussi

¹⁵² Notons qu'Hausmann avait proposé à Hannah Höch de vendre l'oeuvre et d'en partager le prix, ce qu'elle avait refusé. Voir : Lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch du 29 avril 1951 [51.16].

¹⁵³ Voir : [66.151], [66.161] et [66.163]

¹⁵⁴ Eckhard Furlus, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵⁵ Le 3 septembre 1967, traitant sur demande d'Hausmann certains documents en vue d'une rétrospective, elle note dans agenda : « Viele Stunden mit Hausmann Korrespondenz verbracht. Noch einiges festgestellt. Muss ihm wieder schreiben. Dieses Ungeheuer wird mich wohl bis zur letzten Stunde belasten. », <Beaucoup d'heures passées à la correspondance avec Hausmann. Encore noté 2-3 choses. Je dois lui réécrire. Ce monstre va me peser jusqu'à la dernière heure.> [67.196]

¹⁵⁶ Cité par C. Bargues et M. Dachy, *Raoul Hausmann: après Dada, op. cit.*.

¹⁵⁷ « Hausmanns Anti-Hannah-Höch-Reaktion », H. Richter, *Begegnungen von Dada bis heute, op. cit.*, p. 22. Sur la même page, ajoute : « über Jahrzehnte hatte er auf Hannahs Namen mit jener Art diabolischen Haß reagiert » <Pendant des décennies, il réagit au nom d'Hannah avec une sorte de haine diabolique.>

¹⁵⁸ Lettre de Raoul Hausmann à Hannah Höch du 7 avril 1968 : « Im Katalog der Ausstellung im Lenbachhaus in München, *Collage 67* fand ich folgende, von Dir geschriebene Stelle « Mitbegründerin der Berliner Dadabewegung ». Dein Name erscheint weder auf dem Dadaistischen Manifest vom 12. April 1918, noch auf einem der Programme der Dada-Soireen, die ich in Händen habe. Schliesslich hast du nur auf der Dada-Messe von 1920 als Dadaistin ausgestellt, weil ich Gross und Heartfield androhte, meine Arbeiten zurückzuziehen, wenn sie Dich nicht mitausstellen. Im übrigen las ich mehrfach, dass Du an der Anti-Dada und Merz-Soiree in Prag im September 1921 beteiligt war — aber doch nur als Zuschauerin, nicht als Mirwirkende ! Ich bitte Dich also, diese Irrtümer nicht zu wiederholen. » [68.37].

tranchée qu'Huelsenbeck (par omission) ou Hausmann (par conviction), qui éluderait Höch de l'historiographie dadaïste. Toutefois, dans leurs témoignages apparaît un champ lexical systématiquement marginalisant, qui sera souvent repris avec quelques variantes par les historiens et critiques d'art de l'époque.

C. Le vocabulaire de la marginalisation : l'exemple d'Hans Richter

Hans Richter confère à Höch la visibilité qu'Huelsenbeck et Hausmann semblent lui refuser. Dans *Profils Dada : avec dessins, photos, documents* (1961¹⁵⁹), *Dada, Art et anti-art* (1964¹⁶⁰), et enfin dans *Rencontres de Dada à aujourd'hui* (1973¹⁶¹), il ne manque pas d'accorder quelques pages à l'artiste, qui contribueront à ancrer durablement plusieurs stéréotypes, et à construire la marginalisation de Höch au sein du groupe autour d'une opposition de caractéristiques genrées. Les trois ouvrages développent une même rhétorique, dans laquelle Hausmann incarne le dadaïste et, par extension, le dadaïsme avec les caractéristiques attenantes (bruyant, brutal, bestial, urbain), et Höch développe des qualités féminines opposées (petite voix, douceur, grâce, discrétion, provincialité).

Déjà, en 1959, dans une lettre à Walter Mehring, Richter opposait les « quatre effrayants H » (Huelsenbeck, Hausmann, Heartfield et Herzfelde) à la « douce H.H¹⁶² ». Dans *Dada, Art et anti-art* (1965), il rédige cette description devenue célèbre et emblématique de cette construction genrée, source de « malentendus¹⁶³ » :

« Hausmann a tout fait. [...] C'est ainsi qu'il était un jour photomonteur, le second peintre, le troisième pamphlétaire, le quatrième créateur de modes, le cinquième éditeur et poète, le sixième optophonéticien et le septième... il se reposait auprès de sa Hannah. [...] Comment Hannah Höch, calme et sage élève d'Orlik, venue de sa petite ville de Gotha, a-t-elle pu se joindre au mouvement agité de Dada Berlin ? Elle n'a, pour ainsi dire, pas participé aux premières manifestations, si ce n'est par ses collages. De toutes façons, sa petite voix aurait été imperceptible dans le chahut de ses camarades masculins. Mais elle s'est rendue indispensable au cours des soirées d'atelier de Hausmann, tant par le contraste frappant entre sa grâce monacale et le côté poids lourd de son maître, que par les petits sandwiches accompagnés de café et de bière dont elle parvenait à nous pourvoir comme par miracle, malgré le manque d'argent. C'est au cours de telles soirées qu'elle était autorisée à faire entendre sa voix menue mais précise [...]. Bref, une fille pleine de ressources ! Irremplaçable fourmi parmi les cigales¹⁶⁴... »

Hannah Höch est « calme et sage », et le dadaïste, turbulent. Elle demeure provinciale quand

¹⁵⁹ H. Richter, *Dada Profile : mit Zeichnungen, Photos, Dokumente*, Zürich, die Arche, 1961.

¹⁶⁰ H. Richter, *Dada — Kunst und Antikunst*, Cologne, DuMont Schauberg, 1964.

¹⁶¹ H. Richter, *Begegnungen von Dada bis heute : Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Köln, DuMont Schauberg, 1973 (DuMont Dokumente).

¹⁶² Cité dans H. Ohff, *Hannah Höch, op. cit.*, p.30 : « vier furchtbaren H » ; « sanfte H.H. ».

¹⁶³ C'est ainsi que Höch qualifie auprès de Suzanne Pagé en 1975 l'image d'elle qui se répand suite au souvenir de Richter : S. Pagé, « Interview avec Hannah Höch » in *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁴ H. Richter, *Dada — art et anti-art*, Paris, Les belles lettres, 2016 (Le goût des idées), p. 104 et 124.

dada est citadin. Elle est discrète tandis que ses « camarades masculins » chahutent et, ce faisant, occupent l'attention et le devant de la scène. Le premier *topos* qui émerge de ce texte est celui de Höch comme éternelle « élève d'Orlik » : elle-même le mentionnait en guise d'information sur sa formation dans la lettre publiée par Mehring en 1959, et cette information sera quasi-systématiquement reprise par la première génération d'historiens et de critiques d'art écrivant sur l'artiste¹⁶⁵. Grosz a aussi été l'élève d'Orlik, ce qui n'est pas aussi régulièrement mentionné dans les ouvrages ou articles le concernant. Le second *topos* est celui de la raisonnable « fourmi parmi les cigales », qui remplit son rôle d'approvisionnement « comme par miracle » : il est repris du chapitre de *Profils Dada* intitulé « La compétente Hannah¹⁶⁶ », publié quatre ans auparavant et dont le titre fit couler beaucoup d'encre¹⁶⁷. En 1975, dans l'entretien qu'elle accorde à Suzanne Pagé pour le catalogue de sa rétrospective française de l'année suivante, Höch revient sur cet épisode et souligne :

« Ceci fait visiblement référence aux années après 1922. Ce n'est qu'à partir de ce moment-là que j'ai eu des contacts directs et personnels et que je me suis fait des amis. C'est à ce moment que se déroulèrent surtout souvent les soirées-conférences de Schwitters, dans l'atelier de la Büsingstraße, et où les dadaïstes venaient aussi¹⁶⁸ »

A son biographe Heinz Ohff, elle se montrera plus catégorique : « Je ne pouvais pas faire de miracle ; j'ai travaillé¹⁶⁹ ». Entre 1916 et 1926, Höch occupe en effet un poste à mi-temps en tant que conceptrice de patrons de couture et de broderie aux éditions Ullstein, pour leurs titres de presse féminine.

Huit ans plus tard, dans *Rencontres de Dada à aujourd'hui* (1973), Richter revient sur le souvenir de ses visites chez Höch en octobre 1958 (ill. 10) et en février 1962¹⁷⁰. L'objet des visites de Richter était sans équivoque les archives de Höch. Après avoir narré leur conservation périlleuse

¹⁶⁵ Par exemple, Suzanne Pagé pose 10 ans plus tard la question suivante à l'artiste : « Comment la jeune fille bourgeoise, étudiante zélée du cours de peinture d'Orlik, a-t-elle vécu le passage à Dada ? » dans S. Pagé, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁶ Le chapitre s'intitule « Die tüchtige Hannah » et se termine sur la phrase : « Ein besonders tüchtige Mädchen » <Une jeune fille particulièrement compétente> : H. Richter, *Dada Profile : mit Zeichnungen, Photos, Dokumente*, *op. cit.*, p. 64 et 65. Le plus souvent dans l'historiographie française, « tüchtig » a été traduit par « pleine de ressources ».

¹⁶⁷ Le « tüchtige Mädchen » de Richter est devenu un véritable cas d'école dans la critique de la première réception d'Hannah Höch et de la mise en exergue des préjugés de genre dont elle est victime. A titres d'exemples, plusieurs articles (liste non exhaustive) : « Karin Thomas, « Hannah Höch, das « tüchtige Mädchen » mit einem feministischen Fragezeichen » in J. Dech et G. Adriani, *Hannah Höch : Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*, Cologne, DuMont, 1980 (DuMont-Dokumente), p. 67-77 ; C. Launchner, « The Later Adventures of Dada's Good Girl : The Photomontages of Hannah Höch After 1933 », <Les aventures tardives de la « bonne fille » Dada : les photomontages d'Hannah Höch après 1933>, in P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 129-151.

¹⁶⁸ S. Pagé in *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁹ « Zaubern konnte ich nicht, ich habe gearbeitet » ; cité par H. Ohff, « Auf der Szene nicht vorhanden — Versuch einer Wirkungsgeschichte Hannah Höchs », <Pas sur le devant de la scène — à la recherche d'une histoire de l'influence d'Hannah Höch>, in J. Dech et G. Adriani, *Hannah Höch : Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*, Cologne, DuMont, 1980 (DuMont-Dokumente), p. 103-106, p. 106.

¹⁷⁰ Tous deux se rencontrent également en juillet 1961, mais déjeunent alors à l'hôtel Savoy. Cf. Agenda de 1961 [61.239].

et courageuse en plein IIIème Reich, malgré la surveillance de la Gestapo et la pression des perquisitions national-socialistes, le paragraphe de leurs retrouvailles culmine dans l'attribution à Höch du titre de « fidèle gardienne des temps reculés ». Il attribue le fait qu'elle ne lui a jamais renvoyé les archives demandée, malgré ses relances et les promesses de son interlocutrice (dont il reproduit une lettre), à son « instinct d'écureuil¹⁷¹ » (un petit animal, encore, bien que plus gros qu'une fourmi).

Rappelons brièvement à ce stade le contexte de cette demande. Hans Richter reprend contact avec Hannah Höch en 1951, intéressé par son matériel dadaïste pour une exposition qu'il prépare¹⁷². Il lui parle de *Profils Dada* dans une lettre du 30 mai 1959¹⁷³ ; dans son agenda, Höch note : « 1er juin. Hans Richter a écrit. Il veut publier un livre sur Dada aux éditions Arche et avoir des photos de moi, et la « note marginale¹⁷⁴ » à mon sujet doit s'appeler : la brave Hannah¹⁷⁵ ». L'agenda de 1962 témoigne de la soudaineté de la visite de Richter, qui coïncide cette année-là avec une lettre d'Huelsenbeck espérant une réconciliation suite à l'affaire Roditi, afin d'avoir accès aux archives de l'artiste. L'agacement de Höch est palpable :

« 2.2. Reçu une lettre de réconciliation de la part de Richard Huelsenbeck. Naturellement, il veut quelque chose. Les documents dada pour un livre chez Rowolt.

3.2. Tel Hans Richter. Arrive demain de Munich. Veut faire un livre sur Dada. Veut photographier des documents et des travaux. Dormira ici. Le livre est pour DuMont-Schauberg. [Deux fois raturé :] Impression : Richard Huelsenbeck m'a écrit une lettre très réconfortante (affaire Monat-Roditi !). Doit faire son livre Dada pour Rowolt. Naturellement, il veut avoir du matériel.

4.2. Hans Richter arrive à midi. Travaillé jusqu'à tard dans la nuit. Analysé le matériel Dada. Veut faire un livre pour DuMont-Schauberg.

5.2. Encore travaillé le matin, jusqu'à 4h.

6.2. Richter a décollé à Tegel. [...]

16.2. Vendredi : Hans Richter a écrit et dans le même sens. DuMont-Schauberg. (Tous veulent du matériel Dada — mais je ne donnerais rien¹⁷⁶). »

Dans une note, elle confie les raisons pour lesquelles la requête de Richter n'a pas aboutit :

¹⁷¹ H. Richter, *Begegnungen von Dada bis heute : Briefe, Dokumente, Erinnerungen, op. cit.*.

¹⁷² Lettre de Hans Richter à Hannah Höch du 13 juin 1951 [51.22].

¹⁷³ Lettre d'Hans Richter à Hannah Höch du 30 mai 1959, [59.18].

¹⁷⁴ Elle cite directement la lettre du 30 mai 1959 : « Meine Marginalie über Dich lautet « Die tapfere Hannah », <Ma note marginale à ton sujet s'intitule : la brave Hannah>, *ibid.*

¹⁷⁵ Agenda de 1959 : « 1.6. Hans Richter schrieb. Will DADA-Buch im Arche-Verlag herausbringen u. Fotos von mir haben, und « Marginalie » zu mir soll heißen : Die tapfere Hannah » [59.181].

¹⁷⁶ Agenda de 1962 : « 2.2. Von Richard Huelsenbeck kam versöhnlicher Brief. Natürlich will er was. die Dada-Dokumente für ein Buch bei Rowolt. 3.2. [...] Tel Hans Richter. Will morgen kommen, aus München. Will DADA-Buch machen. Will Dokumente und Arbeiten fotografieren. Wird hier schlafen. Buch für DuMont-Schauberg. Sensation : Richard Huelsenbeck schreibt mir ein versöhnlicher Brief. (Monats-Roditi-Sache !) Hat Buch Dada für Rowolt zu machen. Natürlich will er Material haben. 4.2. Mittags kam Hans Richter. Gearbeitet bis spät nachts. DADA-Dokumente durchgesehen. Will Buch machen für DuMont-Schauberg. 5.2. Vormittags weiter gearbeitet, bis 4 Uhr. [...] 6.2. Hans Richter abgeflogen. In Tegel. [...] 16.2. Freitag : Hans Richter schreibt und im selben Sinn. DuMont-Schauberg. (Wollen Material — aber ich will nichts geben) » [62.177].

« L'affaire Hans Richter. Hans Richter voulait les photos ici mentionnées pour son livre. (Je n'ai pas donné). Je voulais en effet faire moi-même quelque chose avec. Mais l'arrivée soudaine de Richter m'a empêchée de m'opposer à quoi que ce soir. Ce n'est qu'ensuite que j'en ai tiré les conséquences. J'en suis désolée. Je ne voulais pas le faire espérer ! [...] Il y avait également plusieurs personnes en visite, qui devaient peut-être les photographier, mais elles ont trouvé le travail trop important et ont refusé avec énervement — ce que mon manque de préparation n'a fait qu'accentuer¹⁷⁷ »

Höch projette effectivement d'écrire un livre sur son ami Kurt Schwitters, et de s'inscrire ainsi dans l'auto-historicisation dadaïste. Elle désire donc préserver le caractère inédit d'une partie de sa documentation, d'une part (l'idée n'aboutira toutefois jamais, peut-être en partie en raison du manque de temps). D'autre part, elle rencontre des déboires avec les photographies chargés de la reproduction par les éditions DuMont : dans le brouillon de la réponse qu'elle destine à Richter l'année suivante, Höch revient en détail sur ces deux éléments, après s'être excusée :

« Peut-être comprendras-tu ma situation. DuMont Schauberg exigeait de ma part que je leur remettre tous les documents à photographier, sans me proposer une quelconque garantie pendant ce temps [...]. Je t'ai également dit immédiatement que j'avais commencé à écrire un livre sur Kurt Schwitters, pour lequel j'aurais besoin de quelques éléments¹⁷⁸. »

En 1963, elle note dans son agenda être soulagée que Richter ne lui en veuille pas de ne jamais avoir répondu à ses demandes réitérées¹⁷⁹.

La marginalisation d'Hannah Höch au sein du groupe se focalise donc, dès les témoignages dadaïstes, autour de plusieurs caractéristiques : son origine provinciale, son statut d'(éternelle) élève d'Orlik, ainsi que certaines qualités que l'on associe systématiquement à la féminité (gentillesse, discrétion, dépendance à une figure masculine), qui seront largement reprises par la première génération de critiques et d'historiens de l'art allemands lui consacrant des ouvrages monographiques. L'auto-historicisation dadaïste est donc déterminante, en cela, comme le remarque Agathe Mareuge dans l'étude qu'elle consacre à la question, qu'« ils ont en partie déterminé leur réception, en décidant des lieux et contextes de publication ou d'exposition¹⁸⁰. »

¹⁷⁷ Brouillon manuscrit de 5 pages : « Die Sache : Hans Richter. Die hier aufgeführten Fotos wollte Hans Richter für sein Buch auch haben. (Ich geb dann das ganze Material nicht). / Ich wollte ja damit selber etwas machen - war aber durch die plötzliche Ankunft von H.R. Nicht in der Lage mich zu wehren. Ich zog erst später die Konsequenzen. Es tut mir leid. Ich wollte ihn nicht narren !/ [...] Es war auch mehreren Herren hier, die zur Besichtigung geschickt waren und [sie sollten ev. photographieren] denen die Arbeit zu umfanglich war — sie lehnen es ärgerlich ab — was meine geringe Bereitschaft nicht steigerte. » [62.172].

¹⁷⁸ Brouillon de lettre d'Hannah Höch à Hans Richter d'octobre 1963 : « Aber vielleicht hast Du doch auch Verständnis für meine Lage. DuMont Schauberg verlangte von mir, dass ich das ganze Material zum fotografieren weggeben sollte, ohne irgendwelche Vorschläge für Garantien [...]. Ich sagte Dir gleich, dass ich da ein Schwitters Buch zu schreiben angefangen habe, einiges selbst brauche » [63.127].

¹⁷⁹ Agenda de 1963 : « 24.9 : [...] Dienstag früh von Hans Richter ein Brief. Ich soll Fotos von Collagen (bis 1922) schicken, für DADA-Buch. Ich bin erleichtert, dass er mir nicht zu böse ist. Ich schrieb ihn nicht trotz seiner wiederholten netten Briefe und der Dumont-Schauberg Sache ! », < Mardi matin est arrivée une lettre d'Hans Richter. Je dois lui envoyer des photos de collages (jusqu'en 1922) pour livre Dada. Je suis soulagée qu'il ne m'en veuille pas. Je ne lui ai pas répondu en dépit de ses gentilles lettres et de l'affaire Dumont-Schauberg> [63.184].

¹⁸⁰ Agathe Mareuge, « Quelques aspects des relations entre avant-garde et modernité dans le contexte de l'Allemagne divisée : le cas des dadaïstes vieillissants », *Germanica* [En ligne], 59 | 2016, mis en ligne le 30 décembre 2018, consulté le 03 mars 2017. URL : <http://germanica.revues.org/3341> ; DOI : 10.4000/germanica.3341

II. La fabrique de la « Grande Dame Dada »

Hannah Höch est marginalisée, voire exclue des témoignages dadaïstes, depuis le début des années 1920. Dès lors, comment et pourquoi Höch devient-elle, dès les premiers temps de sa réception, la « Grande Dame Dada » louée dans la presse et les ouvrages spécialisés ?

1. Exposer Dada dans l'Allemagne divisée : enjeux politico-culturels

Dans l'article qu'il rédige au catalogue de l'exposition *Hannah Höch, révolutionnaire de l'art : l'oeuvre d'après 1945*¹⁸¹, Ralf Burmeister, le directeur des archives d'artistes de la Berlinische Galerie, constate que l'exposition d'art dégénéré de 1937 marque le début de l'historiographie dadaïste en Allemagne : c'est en effet la première tentative d'intégration du mouvement dans une histoire plus globale de l'art, quand bien même il s'agisse en l'occurrence de déterminer une zone esthétique à ostraciser. Il faudra ensuite attendre la fin des années 1950, avec l'exposition *Dada — Documents d'un mouvement* qui eut lieu en 1958 à Düsseldorf, pour que le dadaïsme soit à nouveau étudié sérieusement du point de vue de l'histoire de l'art. Partant des annotations d'Hannah Höch dans ses agendas, relatives aux différentes expositions dans le cadre desquelles elle est sollicitée, Burmeister illustre l'importance des matériaux et oeuvres dadaïstes que l'artiste possède dans l'historiographie naissante du mouvement, sans revenir toutefois sur l'enjeu que cette réception peut recouvrir dans l'Allemagne divisée.

Une comparaison superficielle avec la réception du dadaïsme aux Etats-Unis suffit à mettre en exergue deux traditions initialement opposées. En 1936 déjà, l'exposition pionnière d'Alfred Barr au MoMA, *Fantastic Art, Dadaism et Surrealism*, inscrivait le mouvement contestataire dans une

¹⁸¹ R. Burmeister, « DADA nach DADA. Eine kurze Rezeptionsgeschichte aus Hannah Höchs Taschenkalendern », <DADA après DADA. Une brève histoire de sa réception d'après les agendas d'Hannah Höch>, in *Hannah Höch: Revolutionärin der Kunst: das Werk nach 1945*, Berlin, Braus, 2016 (catalogue de l'exposition de la Kunsthalle de Mannheim du 22.04 au 14.08.2016 puis du Kunstmuseum de Müllheim an der Ruhr du 11.09.2016 au 8.01.2017), p. 20-32. Cet article est une version allégée de : R. Burmeister, « Fluxus besucht Heiligensee », <Fluxus à Heiligensee>, in LC III, p. 123-153.

généalogie claire, entre une tradition fantaisiste héritée de la Renaissance et largement ravivée par le romantisme noir, et le mouvement surréaliste qui monopolisa la scène artistique de l'entre-deux-guerres. L'année suivante, la plus célèbre des expositions honteuses d'Allemagne stigmatisait au contraire le mouvement, et l'écartait sciemment de l'historiographie de l'art national. Si l'on peut souligner l'exposition pionnière de la galerie Gerd Rosen à Berlin, qui mettait dès 1946 le dadaïsme à l'honneur dans un regard rétrospectif porté sur la technique du photomontage¹⁸², la première exposition uniquement consacrée à Dada se tint dans une galerie new-yorkaise en 1953, grâce à l'orchestration de Marcel Duchamp et de Richard Huelsenbeck, exilés de ce côté de l'Atlantique¹⁸³.

Parmi les expositions pré-citées, il n'est guère que celle de 1937 qui ne figure aucun Höch, en raison de son absence des collections publiques allemandes de l'époque¹⁸⁴. Dans *Fantastic Art, Dadaism and Surrealism*, on pouvait voir un collage de l'artiste issu de la collection personnelle de Tristan Tzara ; à la galerie Gerd Rosen, Höch prêta deux de ses collages ; à la Janis Gallery, elle envoya, par l'intermédiaire du consulat américain de Berlin, *La tête mécanique ou l'esprit de notre temps* et le *Tatlin vit à la maison* de Raoul Hausmann, ainsi que son *Panorama-Dada*. En 1956, elle contribua largement à la première rétrospective consacrée en Allemagne à son ami Kurt Schwitters, en prêtant huit de ses oeuvres à la Kestner-Gesellschaft d'Hanovre (toutes périodes confondues). Cette exposition eut pour conséquence de réhabiliter l'esthétique Merz et de préfigurer l'entrée de Dada au musée : deux ans plus tard, c'est d'ailleurs Ewald Rathke, qui était assistant à la Kestner-Gesellschaft en 1956, qui vint lui demander, au nom de l'Association artistique de Rhénanie et Westfalie qu'il dirige depuis, des oeuvres et des documents dadaïstes pour une exposition à la Kunsthalle de Düsseldorf. Höch lui concède plusieurs oeuvres de Raoul Hausmann, Kurt Schwitters à nouveau et Jean Arp, en sus de six aquarelles, 14 collages et un dessin de sa main, spécialement réalisé pour l'occasion¹⁸⁵.

Malgré les spécificités nationales de la réception du dadaïsme après-guerre¹⁸⁶, la collection

¹⁸² *Fotomontage von Dada bis heute* la galerie Gerd Rosen (Berlin), du 23 décembre 1946 au mois de janvier 1947. L'exposition présente tout particulièrement des oeuvres de Raoul Hausmann, Hannah Höch et Juro Kubicek. Voir : les documents [46.65] à [46.68] dans les HHA, relatifs à cette exposition ; M. Krause, *Galerie Gerd Rosen: die Avantgarde in Berlin, 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995.

¹⁸³ *Dada 1916-1923* à la Sidney Janis Gallery (New York), du 15 avril au 23 mai 1953. Voir les documents [53.54] à [53.72] dans les HHA, relatifs à cette exposition.

¹⁸⁴ C'est-à-dire son absence dans les collections publiques.

¹⁸⁵ Voir : [58.88] et [58.110]. Ces documents ne précisent pas si Höch avait prêté d'autres documents dans le cadre de l'exposition (revues, affiches, etc.), mais cela est fort vraisemblable.

¹⁸⁶ La réception de Dada est donc légèrement plus tardive en Allemagne qu'aux Etats-Unis, ou même qu'en France ; en 1957 eut lieu à la Galerie de l'Institut (Paris) la première exposition française entièrement consacrée au dadaïsme, bien que de modeste envergure : il s'agit de l'« Exposition rétrospective Dada : 1916-1922 », réalisée avec le concours de Tristan Tzara, Man Ray et Raoul Hausmann du 15 mars au 12 avril, initialement dans le but d'accompagner la publication de Georges Hugnet, *L'aventure Dada* (aucun catalogue n'accompagne d'ailleurs l'exposition à proprement parler). Voir notamment : R. Burmeister, « DADA nach DADA. Eine kurze Rezeptionsgeschichte aus Hannah Höchs Taschenkalendern », <DADA après DADA. Une brève histoire de sa réception d'après les agendas d'Hannah Höch>, *op. cit.*, p. 20-32, p. 26.

d'Hannah Höch ainsi que les documents dadaïstes qu'elle conserve en font dès le départ une interlocutrice privilégiée dans la muséification de Dada. Tout comme pour Raoul Hausmann, la redécouverte de Höch après 1945 est donc intrinsèquement liée à la naissance d'une historiographie dadaïste bien que, *a contrario* de son ancien compagnon, Höch n'y contribue pas par la publication d'ouvrages. Dans les deux cas, cela va toutefois de paire avec une occultation totale de tout travail en dehors de cette période. Cette occultation est capitale pour comprendre les spécificités de la réception höchienne, ainsi que la construction de la figure d'une « Grande Dame Dada », seule solution pour « relier » l'identité perçue d'une jeune artiste d'avant-garde à celle de la dame âgée, retirée dans son jardin de banlieue, que les critiques et historiens de l'art rencontrent dans les années 1950.

La muséification de Dada et, partant, son inscription dans l'histoire, ne vont pas sans rencontrer quelques réticences en Allemagne, reliquats de la conception conservatrice de l'art plébiscitée par le régime national-socialiste. Le Ministre de la Culture de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, Werner Schütz, chercha par exemple à empêcher l'exposition *Dada. Documents d'un mouvement*, considérant publiquement le dadaïsme comme une « tendance destructive » — à cette preuve, nous pouvons ajouter tout un pan de la réception de l'exposition¹⁸⁷. Cette dernière montrait pourtant le rôle central des artistes allemands dans le développement et le dynamisme du mouvement ; dès lors, exposer Dada en RFA rejoint un enjeu culturel d'envergure : le rapprochement idéologique et politique de l'Allemagne avec l'Europe occidentale au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ce faisant, le pays affirme un double rejet politico-éthique : du national-socialisme d'une part, et du communisme d'autre part, tous deux écartés au profit de la notion de liberté, alors érigée en véritable « matrice de la civilisation occidentale¹⁸⁸ ». Bien qu'amorcé dès le lendemain de la guerre, l'ouverture intellectuelle de l'Allemagne sur l'Europe occidentale, son désir d'intégrer le bloc ouest et d'affirmer son ancrage occidental¹⁸⁹ trouvent leur consécration dans le discours de John F.

¹⁸⁷ R. Burmeister, « Fluxus besucht Heiligensee », <Fluxus à Heiligensee>, in LC III, p. 123-153.

¹⁸⁸ S. Martens, « L'occidentalisation de l'Allemagne », dans *Qui sont les Allemands ?*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, [En ligne]. <<http://books.openedition.org/septentrion/16316>>. (Consulté le 6 juillet 2020).

¹⁸⁹ La triple politique du *Westorientierung* (l'orientation vers l'ouest, par le biais d'une ouverture intellectuelle sur l'Occident), de la *Westintegration* (l'intégration à l'Ouest, qui est dès les premiers temps de la RFA perçue comme la seule porte de salut vers la réunification de l'Allemagne elle-même) et du *Westbindung* (l'ancrage occidental), activement menée dans les années 1950 en parallèle du « miracle économique » qui permet au pays de connaître une croissance industrielle et économique sans précédent, ne va pourtant pas de soi au regard de l'histoire du pays. A partir du XVIII^e siècle se forme dans l'espace germanique un discours l'opposant à l'Occident, au profit d'un relatif rapprochement avec les pays de l'Est : c'est l'opposition entre la *Kulturnation* (nation culturelle unie par la langue) allemande, dans un pays politiquement et administrativement divisé, à la *Zivilisation* d'Europe de l'Ouest ; c'est également la naissance de la théorie du *Sonderweg*, chemin exceptionnel de l'Allemagne devant mener le pays à l'hégémonie culturelle. Voir : *ibid.*.

Kennedy du 26 juin 1963, à l'occasion duquel il fait de la phrase « Ich bin ein Berliner¹⁹⁰ » l'équivalent de l'antique *civi Romano sum*¹⁹¹ : un gage de liberté par le biais de l'appartenance à une communauté, en l'occurrence occidentale et capitaliste. Cette liberté, brandie comme un idéal à la fois politique et artistique dans la droite lignée du discours américain, se caractérise aux Etats-Unis par l'émergence des néo-avant-gardes, dont on connaît le rôle dans la consécration des avant-gardes historiques¹⁹². Une histoire de l'art commune s'écrit alors sur la scène internationale : dans le cas de Dada, cela est notamment soutenu par le rôle des anciens dadaïstes exilés aux Etats-Unis (Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Marcel Duchamp et Max Ernst, entre autres), qui oeuvrent activement à l'organisation d'expositions et la publication d'ouvrages de part et d'autre de l'Atlantique. L'exemple du journaliste et critique d'art Edouard Roditi, qui fait paraître son entretien avec Hannah Höch simultanément en Allemagne et aux Etats-Unis, est emblématique de l'internationalisation de l'historiographie du mouvement. Le principal enjeu, pour l'Allemagne, consiste alors à « tourner la page de 12 années de national-socialisme, et de renouer avec la modernité qui s'était épanouie dans les années 1920¹⁹³ » ; une modernité déjà fortement influencée par la « première vague¹⁹⁴ » de l'américanisation de l'Europe, comme en témoignent par exemple les patronymes américanisés de George Grosz et John Heartfield.

Pourtant, Dada mettra du temps à s'exposer en Allemagne. La liste des catalogues d'expositions sur Dada publiée à l'occasion de la grande rétrospective que le Musée national d'Art Moderne consacrait au mouvement en 2005 donne un aperçu de la vitalité de la thématique. Il faut attendre le

¹⁹⁰ <Je suis un Berlinois>

¹⁹¹ <Je suis un citoyen romain>. Nous empruntons ce rapprochement à : *Ibid.*.

¹⁹² Voir : H. Foster, *Le retour du réel: situation actuelle de l'avant-garde* [1996], Bruxelles, La Lettre Volée, 2005 (Collection essais 61). Comme le remarque toutefois Agathe Mareuge, il convient de souligner une relation de réciprocité entre les acteurs des néo-avant-gardes et les artistes avant-gardistes de l'entre-deux-guerre, les dadaïstes vieillissants intensifiant par exemple leur production historiographique à leur contact. Voir : A. Mareuge, « Quelques aspects des relations entre avant-garde et modernité dans le contexte de l'Allemagne divisée : le cas des dadaïstes vieillissants », *op. cit.*.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹⁴ Résumant les nombreuses recherches sur le phénomène, Dominique Barjot rappelle, en introduction de l'ouvrage *L'américanisation en Europe au xxe siècle : économie, culture, politique*, les trois phases généralement admises de l'américanisation (entendue comme « l'adoption progressive, par les pays autres que les États-Unis, des modes de production, des comportements de consommation ainsi que des genres de vie habituels dans cette dernière nation »). Elle situe la première à partir des années 1870-1880 ; l'amélioration des moyens de transport maritimes rapproche alors l'Europe et l'Amérique, engendrant la naissance de la notion d'Occident. Elle se caractérise par l'adoption, encore timide mais décisive, des systèmes entrepreneurial et économique américains. La seconde phase s'étend de 1917 au crash de 1929. Elle est renforcée par l'affaiblissement financier et humain de l'Europe au lendemain de la Première Guerre mondiale, qui tourne alors son regard vers le pays de la croissance économique auprès duquel elle a contracté des dettes. Cette première véritable vague d'américanisation en Europe intensifie le rapprochement des modes de production (taylorisme et fordisme), les liens commerciaux (General Motors s'assure par exemple, en 1927, de diriger Opel ; les multinationales américaines s'installent en Europe), mais également les modes de vie. Les États-Unis s'affirment alors comme un modèle économique, mais également culturel jusqu'à la Grande Dépression. Enfin, le troisième temps de l'américanisation de l'Europe se situe après 1945. L'Amérique reconquiert le continent détruit et en devient un pivot par l'intermédiaire du plan Marshall, ainsi qu'un modèle. Voir : D. Barjot, I. Lescent-Giles et M. De Ferrière (éds.), *L'américanisation en Europe au xxe siècle : économie, culture, politique*, vol. 1, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2018, [En ligne]. <<http://books.openedition.org/irhis/1871>>. (Consulté le 6 juillet 2020).

cinquantième du mouvement pour le voir à nouveau célébré dans le pays, à l'occasion d'une exposition orchestrée par Hans Richter au Goethe Institut de Munich, *Dada, 1916-1966. Documents d'un mouvement international*. Il faudra attendre les années 1970 et 1980 pour voir augmenter significativement le nombre d'expositions qui lui sont consacrées¹⁹⁵.

2. Höch médiatisée au jardin

A. Eloignement, isolement, retrait

Hannah Höch, parce qu'elle vit alors à Berlin ouest et a sauvé de l'annihilation près de 700 documents relatifs à cette période¹⁹⁶, devient rapidement l'interlocutrice privilégiée de la première génération de critiques et d'historiens de l'art à s'intéresser au dadaïsme. La principale forme de leur apport est celui de l'entretien ou du souvenir : dans tous les cas, il porte la trace d'un échange et d'une familiarité avec l'artiste. Parmi les principaux textes rassemblés pour notre étude, soulignons le premier entretien d'Edouard Roditi, journaliste, traducteur et critique d'art américain, en 1959¹⁹⁷, ou encore celui conduit par correspondance par Suzanne Pagé, conservatrice du Musée d'art moderne de la ville de Paris, à l'occasion de la monographie qu'elle consacre à Höch en 1976¹⁹⁸. Plus nombreux sont les souvenirs : soit mélangeant les réflexions de l'auteur.e aux propos de l'artiste rapportés au discours indirect libre, comme c'est majoritairement le cas de la biographie que lui consacre Heinz Ohff en 1968¹⁹⁹, puis de l'article que Karin Petersen fait paraître au catalogue de l'exposition *Artistes internationales 1877-1977*²⁰⁰. C'est également la forme du témoignage que les historien.ne.s de l'art Peter Krieger²⁰¹ et Linda Nochlin²⁰², le directeur

¹⁹⁵ Voir : L. Le Bon (éd.), *Dada*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005, p. 185-188.

¹⁹⁶ D'après notre comptage réalisé pour la période de 1915 à 1922 à partir des documents référencés dans LC I et LC II : 694 références exactement.

¹⁹⁷ E. Roditi, « Hannah Höch und die Berliner Dadaisten. Ein Gespräch mit der Malerin », *Der Monat*, n° 134, novembre 1959, pp. 6068 pour la version allemande et E. Roditi, *Dialogues on art*, Santa Barbara, Calif, Ross-Erikson, 1980 pour la version anglaise, initialement parue en 1959 dans *Arts Magazine* (vol. 34, n°3, décembre 1959) pour la version anglaise.

¹⁹⁸ S. Pagé, « Interview avec Hannah Höch » in B. Dieterich et P. Krieger (éds.), *Hannah Höch: collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins: A.R.C. 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 janvier-7 mars 1976, Nationalgalerie Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, 24. März-9. Mai 1976*, Berlin, Gebr. Mann, 1976, p. 23-32.

¹⁹⁹ H. Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (Bildende Kunst in Berlin 1).

²⁰⁰ K. Petersen, « Ein Nachmittag mit Hannah Höch », dans *Künstlerinnen international, 1877-1977. Gemälde, Grafik, Skulpturen, Objekte, Aktionen*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977, p. 58-61.

²⁰¹ P. Krieger, « An der Wildbahn 33, Heiligensee — Erinnerungen an Hannah Höch », <An der Wildbahn 33, Heiligensee — Souvenirs d'Hannah Höch> in J. Dech et G. Adriani, *Hannah Höch : Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*, Cologne, DuMont, 1980 (DuMont-Dokumente), p. 97-101.

²⁰² L. Nochlin, « How I Remember Her : A brief Encounter with Hannah Höch », <Comment je me souviens d'elle : une brève entrevue avec Hannah Höch>, in *Cut and Paste um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*, Zürich, Diaphanes, 2002, p. 181184.

historique de la Berlinische Galerie Eberhard Roters²⁰³ (il en prend la tête de sa fondation en 1976 à 1987), ou encore les proches l'ayant connue (son neveu, Peter Carlberg, qui livre un témoignage audiovisuel²⁰⁴ et Johannes Bauersachs, artiste berlinois qui deviendra locataire de la maison de Höch après sa mort²⁰⁵) choisissent pour narrer leurs souvenirs. Une exception notable : la table ronde organisée à l'occasion d'un colloque Hannah Höch en 1989 (publié en 1991), rassemblant des personnes ayant connu l'artiste. Sa petite soeur, Marianne Carlberg, le photographe Armin Orgel-Köhne avec lequel Höch réalisa son grand photomontage *Lebenscollage* entre 1971 et 1972, son galeriste Florian Karsch²⁰⁶ (galerie Nierendorf), le fils de l'historien de l'art Hans Hildebrandt²⁰⁷, Rainer, son biographe, Heinz Ohff, ou encore Eberhard Roters et Doris Schmidt, membre de la commission d'acquisition du gouvernement fédéral, partagèrent à cette occasion leurs souvenirs de l'artiste, sous la modération de Jula Dech²⁰⁸.

Une analyse comparative de ce corpus²⁰⁹ nous permet de mettre en exergue plusieurs caractéristiques de ce que nous avons appelé la « première réception » d'Hannah Höch. Dominée par l'oralité, elle l'est également par des impressions similaires laissées par leurs rencontres, qui prennent toujours une place importante au sein des récits pré-cités : l'éloignement d'Heiligensee, le foisonnement du jardin d'Hannah Höch et son sens de l'accueil dressent le portrait d'une artiste isolée, que ses interlocuteurs ont du mal à rattacher à son passé dadaïste, perpétuant ainsi la

²⁰³ *Hannah Höch. Collagen aus den Jahren 1916-1971*, <Hannah Höch. Collages des années 1916 à 1971>, Berlin, 1971 (catalogue de l'exposition de l'Akademie der Künste de Berlin, du 28 mai au 4 juin 1971 ; Städtische Kunsthalle de Düsseldorf du 29 octobre au 22 novembre 1971).

²⁰⁴ P. Carlberg, *Diptam Baumzingel Bunter Mohn. Der Garten meiner Tante Hannah Höch*, 1978, joint à J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *Ich verreise in meinen Garten: der Garten der Hannah Höch*, Berlin, Stapp, 2007.

²⁰⁵ J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *Ich verreise in meinen Garten: der Garten der Hannah Höch*, <Je voyage dans mon jardin : le jardin d'Hannah Höch>, Berlin, Stapp, 2007.

²⁰⁶ Florian Karsch succède à sa mère, Meta Nierendorf, à la tête de la galerie Nierendorf après la Seconde Guerre mondiale. Il rencontre Hannah Höch en 1958, dans l'avion qui les ramène de Cologne à Berlin. En 1961, il lui consacre une première exposition, pour laquelle il insiste auprès de Höch afin qu'elle restaure *Coupe au couteau de cuisine* qu'il a trouvé dans son atelier. L'exposition est un succès médiatique et commercial : la Nationalgalerie de Berlin achète le photomontage, et Höch reçoit près de 20 000 DM des ventes de l'exposition. Suite à cela, elle expose régulièrement à la galerie Nierendorf dans les années 1960 et 1970. Voir : « Podiumsdiskussion mit Zeitgenossinnen und Zeitgenossen », <Table ronde avec des contemporaines et contemporains>, in J. Dech *et al.* (éds.), *Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch*, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991 (Der Andere Blick), p. 221-236, p. 225 ; Y. Gross, *Zwischen Dix und Mueller: der Berliner Kunsthändler Florian Karsch und die Galerie Nierendorf*, Berlin, Edition Andrae, 2014, p. 119.

²⁰⁷ Höch et les Hildebrandt étaient amis. En 1928, Hans Hildebrandt la mentionne dans son ouvrage *Die Frau als Künstlerin*, après qu'elle lui a envoyé son CV, accompagné de quelques illustrations. Sous le III^{ème} Reich, ils garderont contact, notamment à l'occasion de soirées chez les Hildebrandt, durant lesquelles Höch rencontre, par exemple, Willi Baumeister ou Oskar Schlemmer. Voir : H. Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin, Rudolf Mosse Buchverlag, 1928 ; C. Schweitzer, *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch: das Leben einer Künstlerin, 1889-1978*, Berlin, Osburg, 2011.

²⁰⁸ « Podiumsdiskussion mit Zeitgenossinnen und Zeitgenossen », <Table ronde avec des contemporaines et contemporains>, in J. Dech *et al.* (éds.), *Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch*, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991 (Der Andere Blick), p. 221-236.

²⁰⁹ Nous résumons ici les conclusions de cette analyse en quelques lignes. Pour plus de précisions sur le rôle du jardin dans les textes pré-cités, voir : A. Arena, « Le mythe du jardin dans la première réception d'Hannah Höch, ou l'arbre qui cache la forêt », *Hannah Höch et alia*, 21 janvier 2022, [En ligne]. <<https://hhetalia.hypotheses.org/168>>. (Consulté le 21 janvier 2022).

marginalisation qu'opèrent déjà ses anciens camarades berlinois. Exclusivement centrée sur cette période, cette première réception ignore tout à fait la production la plus contemporaine d'Hannah Höch, qui restera longtemps ensuite oubliée. Comme le remarque Alma-Elisa Kittner, dans un article intitulé « *Ainsi je me dissous dans mon jardin : Hannah Höch, entre légende artistique et mythe du jardin* », l'insistance sur les impressions conférées par le jardin d'Heiligensee occulte en réalité tout un pan de sa carrière.

« La position périphérique de Höch, qui est due à la réception tardive de l'artiste Dada autrefois considérée comme « dégénérée » et à sa position au sein du groupe, est banalisée et en quelque sorte naturalisée par le mythe du jardin. [...] Une telle glorification rend opaque le rôle que jouèrent à la fois les national-socialistes, plus tard, les historien(ne)s et les critiques d'art, et notamment les dadaïstes eux-mêmes dans la marginalisation (*Peripherisierung*) de Höch. Derrière l'idylle du jardin, c'est bien un pan de l'histoire allemande qui se cache, et non une gentille fée²¹⁰. »

Cette médiatisation particulière de l'artiste au jardin n'est donc pas sans conséquence : elle occulte à la fois le passé douloureux de l'Allemagne, perpétue sa traditionnelle marginalisation et contribue à ignorer, derrière des frondaisons métaphoriques, le reste de sa production.

B. Le mythe du jardin et ses conséquences

a. L'arbre qui cache la forêt

En 1968, l'historien et critique d'art allemand Heinz Ohff fait paraître la première biographie consacrée à Höch. Tome inaugural de la collection « Bildende Kunst in Berlin » lancée par la Société allemande pour les beaux-arts²¹¹ et les éditions Gebr. Mann, l'ouvrage résulte de plusieurs entretiens menés avec l'artiste l'année précédente et mêle les conclusions et remarques de son auteur à de longues citations de l'intéressée, pas toujours clairement identifiées en tant que telles. En cela, il se distingue radicalement de *Liberté sans borne pour Hannah Höch*²¹², seconde biographie parue en 2011, écrite par Cara Schweitzer à partir de documents d'archives. Toutefois ses remarques, comme ses silences, marqueront jusque là l'historiographie höchienne.

Ohff organise son récit d'impressions pointillistes en quatre sections : « Le jardin », « La vie »,

²¹⁰ Alma-Elisa Kittner, « Wie ich mich in meinem Garten auflöse ». Hannah Höch zwischen Künstlerinnenlegenden und Gartenmythen » in D. Berger *et al.* (éds.), *Wahlverwandtschaften: Beiträge zu künstlerischen Selbstentwürfen ; [...] basiert auf dem Symposium « Wahlverwandtschaften, Symposium zu Künstlerischen Selbstentwürfen », das vom 6.10. - 7.10.2007 in den Ateliers vom Barkenhoff in Worpswede stattfand*], Berlin, Argobooks, 2007 (Kunst und Theorie 1), p. 48-57, p. 48.

²¹¹ La Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst est une association d'artistes berlinoise. Elle sera dissoute l'année suivante, mettant rapidement un terme à la collection, et sera remplacée par la Nouvelle société pour les beaux-arts (neue Gesellschaft für bildende Kunst, nGbK) encore active aujourd'hui.

²¹² C. Schweitzer, *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch: das Leben einer Künstlerin, 1889-1978*, Berlin, Osburg, 2011.

« Les amis » et, enfin, « L'œuvre ». Leur ordre est à lui seul représentatif de la première réception de l'artiste²¹³, forgée par les critiques et historiens de l'art allemands lui ayant rendu visite après Guerre dans sa maison d'Heiligensee, et restituée à lui seul la structure générale commune aux entretiens des années 1950 à 1970. A titre d'exemple, le film documentaire « Hannah Höch — rester jeune » que viennent tourner à Heiligensee Hans et Peter Cürlis en 1965 et 1966 (et qui sera diffusé en 1968 et 1969, soit de manière tout à fait concomitante à la publication de sa première biographie) reprend une structure assez similaire. Dans la version finale du texte retenu, cinq parties : « le jardin », « la vitrine », « le dessin », « le collage », « la peinture²¹⁴ »

La première partie de la biographie d'Hannah Höch publiée par Heinz Ohff en 1968 s'achève sur une équation emblématique, dont les termes marqueront durablement les recherches sur l'artiste : « Hannah Höch égale Dada plus jardin ». Cette phrase, largement reprise lorsqu'il s'agit de commenter l'historiographie höchienne, a pour mérite de restituer la polarité de sa réception et la représentation duelle de sa personnalité qui en émerge. D'un côté, Dada, principale raison qui motive la visite des premiers historiens de l'art à Heiligensee. Dans le conflit pour la postérité qui perdure entre les anciens membres du groupe à l'époque de l'entrée au musée du mouvement et à la faveur des néo-dadaïsmes, Höch cultive en effet une neutralité pacifique basée sur de nombreux souvenirs accumulés et conservés en plein Berlin durant le III^{ème} Reich. Les anciens dadaïstes berlinois, estampillés « dégénérés » par le régime national-socialiste, ayant tous fui le pays au prix de nombreuses pertes matérielles, Höch devient le témoin le plus facilement accessible de cette époque et la seule à posséder « une collection unique de documents et de reliques de l'apogée du mouvement Dada à Berlin²¹⁵ » en plein Berlin ouest. De l'autre côté, le jardin, dont le foisonnement accentue le dépaysement ressenti par les visiteurs ; en tant que lieu de leur rencontre avec l'artiste, il est investi, de manière hyperbolique, de nombreuses autres fonctions relatives à l'histoire et à la philosophie des jardins : celles de lieu de protection de l'artiste et de la mémoire Dada, de jungle féérique originelle, de métaphore de la création artistique²¹⁶... Sous la plume des commentateurs, il devient un élément à part entière de la (re)découverte de l'artiste, tout aussi important que ses

²¹³ Le film documentaire « Hannah Höch — jung geblieben » (durée : 11min) que viennent tourner à Heiligensee Hans et Peter Cürlis en 1965 et 1966 (et qui sera diffusé en 1968 et 1969) reprend une structure assez similaire. Dans la version finale du texte retenu, cinq parties : le jardin, la vitrine, le dessin, le collage, la peinture [65.48/2].

²¹⁴ Texte du film documentaire de 11 minutes : [65.48/2]. Par « vitrine » est désignée l'armoire à curiosités de l'artiste : un grand buffet vitré dans laquelle elle conserve des objets miniatures ou remarquables.

²¹⁵ « Unique collection of documents and reliques of the heyday of the Berlin Dada movement » ; plus loin : « you alone seem to possess enough of this material to be able to look back on the whole movement objectively », <vous seule semblez posséder suffisamment de documents pour pouvoir regarder rétrospectivement et avec objectivité le mouvement>, dans E. Roditi, « Hannah Höch » in *Dialogues on art, op. cit.*, p. 69.

²¹⁶ Pour une analyse détaillée du rôle du jardin dans les textes pré-cités, voir : A. Arena, « Le mythe du jardin dans la première réception d'Hannah Höch, ou l'arbre qui cache la forêt », *Hannah Höch et alia*, 21 janvier 2022, [En ligne]. <<https://hhetalia.hypotheses.org/168>>. (Consulté le 21 janvier 2022).

photomontages et archives dadaïstes — à cela près que, comme l'arbre qui cache la forêt, le jardin d'Hannah Höch cache tout un pan de sa production récente et de l'histoire de l'Allemagne, ignoré par les conservateurs, historiens et critiques. L'artiste est alors perçue selon une polarité dont il sera difficile de la distinguer : entre une « aimable artiste aux cheveux gris, parfaitement à son aise dans son jardin de banlieue » qui les reçoit alors, et la « jeune femme scandaleusement subversive du monde de l'art qui avait fleuri dans la jungle d'asphalte de la ville de Berlin²¹⁷ » qu'ils sont en réalité venus consulter.

Un exemple en particulier permet de mesurer l'impact de l'image de l'artiste au jardin sur sa réception, et la mesure dans laquelle elle fait disparaître son activité artistique contemporaine et évacue purement et simplement toute autre thématique de son oeuvre. En 1971, année de la consécration d'Hannah Höch, nommée à l'Académie des Beaux-arts qui lui consacre dans la foulée sa première rétrospective muséale en Allemagne, l'artiste est interviewée et filmée dans le cadre d'un documentaire télévisuel, diffusé sur la troisième chaîne (SFB 3, une chaîne locale). Deux courts reportages sur deux artistes se partagent l'antenne ce soir-là. Celui sur Hannah Höch est sous-titré « Dada et les fleurs », une expression très proche de l'équation d'Heinz Ohff concluant la première partie de la biographie qu'il consacre à l'artiste, et qui est également de son cru : il titrait ainsi en 1964 un article paru dans le *Tagesspiegel* à l'occasion des 75 ans de l'artiste²¹⁸. Dans ses archives, Höch conserve le programme de l'émission, prélevé dans un journal non identifié (ill. 11, [71.220]). Une photographie d'elle-même et une autre de Sigurd Kuschnerus, auquel la seconde partie de l'émission est consacrée, illustrent le bref entrefilet. Lui est portraituré pinceau en main, en train de peindre. Il regarde l'objectif et porte haut sa palette. Cette dernière, la main collée à la toile et le visage de l'artiste tourné vers nous avec un léger mais franc sourire occupent le centre de

²¹⁷ « it was difficult to believe that this gentle grayed-hair artist, so perfectly at her ease in her suburban garden, had once been a scandalously subversive young woman in an art world that had flourished in the asphalt jungle of metropolitan Berlin » dans *ibid.*, p. 75. Karin Petersen, bien qu'elle essaie de se démarquer autant que possible des réflexions déjà menées sur l'artiste, souligne le même paradoxe apparent dans son *Après-midi avec Hannah Höch* : « Ich frage mich, wie all das zusammenpaßt mit Dadas wilden Schlachtruf nach Zertrümmerung der Tradition, nach absoluter Systemlosigkeit, und dem Nullpunkt als einziger Voraussetzung für die Kunst ? Na, das könne ich ja in den Interview von Suzanne Pagé nachlesen, antwortet sie trocken. Ich ärgere mich, daß ich in einen professionellen Gesprächsstil verfallen bin », <Je me demande comment cela s'accorde-t-il avec l'appel sauvage de Dada à la bataille, à la destruction de la tradition, à l'absence absolue de tout système, et à la revendication du point d'indifférence comme seule condition de l'art ? Ah, ça, je pourrais le lire dans l'interview de Suzanne Pagé, rétorque-t-elle. Je m'agace d'être tombée dans un discours professionnel.> dans K. Petersen, « Ein Nachmittag mit Hannah Höch », in *op. cit.*, p.60. Entre temps, on retrouve évidemment une remarque similaire chez Ohff : « Noch heute erinnert die Gärten-Malerin eher an eine Figur don Stifter oder Storm als an eine Dada-Demonstrantin der zwanziger Jahre. », <Aujourd'hui encore, la peintre-jardinière fait davantage penser à un personnage d'Adalbert Stifter ou de Theodor Storm qu'à une manifestante dada des années 1920> (Adalbert Stifter et Theodor Storm sont deux écrivains, respectivement allemand et autrichien, de l'époque Biedermeyer), dans H. Ohff, *Hannah Höch*, *op. cit.*, p. 8.

²¹⁸ H. Ohff, « Dada und Blumen : Hannah Hoech zum 75. Geburtstag » in *Der Tagesspiegel* du 1er novembre 1964, conservé dans un album de 20 pages réunissant plusieurs coupures de presses consacrées à Höch, confectionné par Ursula et Ingo Peter, « Hannah Höch im Spiegel der Presse », [69.292].

l'image. Höch, en revanche, est représentée au jardin, vraisemblablement en train de cueillir, sécateur en main, une fleur juchée sur une haute tige²¹⁹. Elle a le regard baissé vers son activité, le visage crispé par la concentration, et la photographie semble prise en très légère contreplongée, une branche d'arbre venant obstruer la partie inférieure du premier plan. On ne porte pas plus le pinceau sur la toile sans regarder où on le pose que l'on ne coupe une fleur sans voir sur quoi exactement se ferme notre sécateur ; ces deux photographies, même si l'on peut émettre l'hypothèse qu'elles aient été prises dans des contextes différents, n'en témoignent pas moins d'un choix de (re)présentation de ces artistes dans les médias, une mise en scène de leur statut, bref, de leur identité artistique. Tandis que Kuschnerus apparaît ouvert et avenant dans son atelier, lieu par excellence de la construction de l'identité artistique puisqu'emblématique de la pratique à laquelle il est dédié (et également le lieu choisi depuis le XIX^{ème} siècle pour les cartes de visite des peintres²²⁰), Höch apparaît fermée (regard baissé, visage concentré), inaccessible (un arbre sépare l'espace du regardeur du jardin de l'artiste) et occupée à jardiner (et non à réaliser un tableau ou un photomontage).

Le surinvestissement symbolique du jardin dans la première réception d'Hannah Höch engendre donc, en sus d'une occultation de ses travaux contemporains, la transformation de l'artiste en jardinière. Elle transforme Höch en une sorte d'Hortésie, « l'intendante des jardins » inventée par La Fontaine²²¹. Si cette approche pourrait augurer un nouveau regard sur l'histoire des jardins d'artistes, elle éloigne en réalité drastiquement son oeuvre de certaines thématiques, dont le pôle opposé à la nature acclamée ici, la technique.

b. Un jardin dadaïste ?

Hortésie doublée d'une Mnémosyne dada, Höch apparaît, dans les médias et l'historiographie dès les années 1960 à 1980, comme une artiste en retrait, en réalité : une dadaïste à la retraite. Sa dernière oeuvre, c'est son jardin.

Ce dernier est perçu par nombre de commentateurs comme un strict équivalent de ses collages plastiques et picturaux. Ainsi, Heinz Ohff le qualifie, dans la biographie qu'il consacre à l'artiste, de

²¹⁹ Il s'agit d'une photographie recadrée de Hans-Jörg Schütt, prise dans le jardin de l'artiste durant l'été 1967.

²²⁰ P. Lange-Berndt, « Besetzen, abwandern, auflösen... die Aufkündigung des Ateliers bei Carolee Schneemann und Annette Messager » [Occuper, parcourir, dissoudre... l'abrogation de l'atelier chez Carolee Schneemann et Annette Messager] in Michael Diers, Monika Wagner, *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*.

²²¹ Voir : D. Mosser, « L'histoire des jardins : enjeux, débats et perspectives », *Revue de l'art*, vol. 129, n° 3, 2000, p. 513.

« collage naturel », dont le « matériau iconographique [est] issu de la chlorophylle et la couleur des fleurs²²² ». Pour résumer tout l'oeuvre, il clôt l'ouvrage sur les mots : « un jardin, ou mieux : un montage végétal²²³ ». Répondant au principe du collage, le jardin d'Heiligensee devient, sous la plume de Ohff, la dernière oeuvre dadaïste de l'artiste, en même temps que son oeuvre la plus totale, à la faveur de quelques phrases de Jean Arp rapprochant dada des « choses, qui ne s'éloignent pas de la cueillette des fleurs et de leur mise en bouquet²²⁴. » : « Le jardin d'Hannah Höch est l'épilogue végétal de Dada-Berlin²²⁵ ». Peter Krieger²²⁶ et Johannes Bauersachs²²⁷ abonderont plus tard également en ce sens. Le rapprochement paraît, à première vue, légitime : il existe bien des jardins impressionnistes ou cubistes, ce ne serait donc pas la première fois qu'un mouvement artistique engendrerait un art jardiniste particulier ! Mais, aucun commentateur n'ayant vraiment abordé la question sous l'angle de l'histoire des jardins, ce qui distingue ce « jardin-dada²²⁸ » d'un jardin à l'anglaise demeure flou...

L'importante cohésion entre le jardin d'Hannah Höch et son oeuvre photomontée trouve en revanche sa pertinence dans un rapprochement d'abord effectué par Suzanne Pagé, celui des ciseaux utilisés par l'artiste pour découper les reproductions photographiques de ses photomontages et des sécateurs qui lui servent à entretenir son jardin. Lorsque la conservatrice propose cette analyse, Höch répond : « La comparaison entre les deux sortes de ciseaux m'amuse beaucoup. Je ne les aurais pas ainsi mis en relation. Les plantes, lorsqu'elles sont entretenues et cultivées, doivent régulièrement être coupées. C'est même une science en soi²²⁹. ». Peter Krieger, quant à lui, établit la même comparaison sur la base de la proximité spatiale des outils²³⁰.

c. Un art pourtant vivant

Parallèlement à cette réception institutionnelle, les expositions monographiques d'Hannah Höch se multiplient en galerie dans les années 1960, faisant la part belle à son oeuvre d'après 1945. En 1961, à la galerie Meta Nierendorf s'ouvre une exposition présentant ses peintures, collages et

²²² « natürliche Collage », « Materialbild aus Chlorophyll und Blütenfarben », H. Ohff, *Hannah Höch, op. cit.*, p. 7.

²²³ « ein Garten, oder besser : eine Gartenmontage. », *ibid.*, p. 36.

²²⁴ « Dada ist [...] für Dinge, die nicht weit vom Blumenpflücken und Blumenbinden entfernt sind », cité d'après H. Ohff, *op. cit.*, p. 8.

²²⁵ « Als ein vegetativer Epilog gehört Hannah Höchs Garten zu Dada-Berlin. », *ibid.*.

²²⁶ P. Krieger, *op. cit.*, p. 100.

²²⁷ J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *op. cit.*, p. 24.

²²⁸ « Dada-Garten », *ibid.*, p. 9.

²²⁹ Brouillon des réponses d'Hannah Höch à Suzanne Pagé, 1976 : « Der Vergleich mit den beiden Scheerensorten amüsiert mich sehr. / Ich würde sie nicht in dieser Weise in Relation-setzen sehen. / Pflanzen, wenn sie in Kultur gehalten werden müssen nun einmal ständig unter Schnitt stehen. / Das ist sogar eine Wissenschaft für sich. » [76.198]

²³⁰ P. Krieger, *op. cit.*, p. 97.

aquarelles de 1918 à 1961²³¹. En 1968, une exposition organisée dans la salle Schinkel de Tegel présente des dessins, aquarelles et estampes des années 1915 à 1965²³². Entre temps, les galeries Nierendorf (Berlin) et Marlborough (Londres) lui consacrèrent deux rétrospectives qui présentaient une majorité d'œuvres post-dadaïstes²³³. Les catalogues de cette période, richement illustrés²³⁴, ne donnent qu'un faible aperçu du nombre d'œuvres d'après-guerre aujourd'hui perdues (**PI. II**). Une dichotomie apparaît donc entre ce qui est montré et le corpus retenu dans l'élaboration des discours sur l'artiste.

3. Conclusion méthodologique : la parole étouffée et les questions non posées...

Hannah Höch n'a pas toujours été d'accord avec la manière dont on la qualifiait dans les souvenirs et entretiens, ni avec les informations finalement retenues par les critiques, historiens et conservateurs qui les rédigèrent — et elle le fit savoir aux principaux intéressés. Elle reprocha à Ohff sa biographie « trop orienté sur Dada²³⁵ », s'agaça poliment lors de l'entretien avec Roditi face à son insistance à la faire parler de ses amis dadaïstes²³⁶... En novembre 1989, à l'occasion de la table ronde organisée à Berlin dans le cadre d'un colloque consacré à l'artiste, rassemblant des personnes l'ayant connue, son premier biographe, Heinz Ohff, se souvient :

²³¹ *Hannah Höch : Bilder, Collagen, Aquarelle. 1918-1961*, galerie Meta Nierendorf (Berlin) du 2 mai au 15 juin 1961.

²³² *Hannah Höch : Zeichnungen, Aquarelle, Linolschnitte aus den Jahren 1915-1965*, Galerie im Schinkelsaal Tegel (Berlin), du 10 mai au 7 juin 1968.

²³³ *Hannah Höch zum 75. Geburtstag : Ölbilder, Collagen*, <Pour les 75 ans d'Hannah Höch : peintures à l'huile et collages>, Galerie Nierendorf (Berlin), du 6 novembre 1964 au 20 janvier 1965. Voir le catalogue d'exposition : [64.238]. Un peu plus de la moitié des œuvres sont post-dadaïstes. Will Grohmann introduit le catalogue par un court texte commençant par ce constat : « Es ist selten, daß Frauen ihre Tätigkeit als Malerin oder Bildhauerin über die Altersgrenze hinaus fortsetzen », <Il est rare qu'une femme poursuive son activité de peintre ou de sculptrice avec l'âge>. Deux ans plus tard, il titre le texte accompagnant le catalogue de la Marlborough Gallery (janvier 1966) : « The Dada-World of Hannah Höch », <Le monde Dada d'Hannah Höch>, et ce, bien que la majorité des œuvres exposées soient post-dadaïstes. Voir le catalogue de l'exposition : [66.187].

²³⁴ Nous remercions notamment Ergün Özdemir-Karsch, actuel gérant de la galerie Nierendorf, pour avoir mis à notre disposition leurs fonds de catalogues.

²³⁵ « ihr war auch mein Buch zu sehr « nach Dada ausgerichtet » obwohl ich mich bemühte, auch dem späterem Werk Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. » (<elle trouvait mon livre « trop orienté sur Dada », bien que je me sois efforcé de rendre également justice à l'œuvre tardive>), H. Ohff, « Auf der Szene nicht vorhanden — Versuch nach einer Wirkungsgeschichte Hannah Höchs », in *op. cit.*, p. 105-106.

²³⁶ « But I would now like to hear you discuss some of your old friends and associates of the heyday of the modern art movement. / HÖCH : I thought I had already spoken of them. / E.R. Yes, but I'm very inquisitive. », <Mais j'aimerais maintenant vous entendre parler de certaines de vos vieux amis et associés de l'époque du mouvement d'art moderne. / Höch : Je pensais en avoir déjà parlé. / E.R. Oui, mais je suis très très inquisiteur.>, E. Roditi, « Hannah Höch » in *Dialogues on art*, Santa Barbara, Calif, Ross-Erikson, 1980, p. 71.

« A cette époque, Hannah Höch était en colère après moi. Je l'avais, dans un contexte quelconque, qualifiée de « Belle au bois dormant Dada²³⁷ ». Et elle ne pouvait plus supporter le mot « Dada ». Lorsqu'elle déménagea de Teglitz à Heiligensee pendant le III^{ème} Reich, c'était pour elle une sorte d'émigration sous une menace constante. Cela n'avait rien de féérique, qu'elle doive se faire littéralement oublier là bas dans des circonstances amères. Elle me dit juste, assise droite comme un i sur un tabouret, comme elle l'était toujours : « Monsieur Ohff, vous auriez dû mieux savoir²³⁸ ». »

La recrudescence d'articles à son sujet parus dans la presse avait de surcroît attiré les curieux, pas toujours bien reçus par l'artiste lorsqu'ils pensaient lui faire honneur en l'affublant des surnoms alors en vigueur de « Belle au bois dormant Dada » ou « Grand-mère Dada²³⁹ », qui semblent s'être imposés dès les années 1960 et resurgissent chaque exposition²⁴⁰. A 86 ans (en 1975), elle partage son agacement avec Heiko Gebhard : « Dada me sortait par le nez ! Il entre progressivement dans les moeurs, mais de nos jours les gens ne veulent m'entendre parler que de cette époque là²⁴¹ ! ». Cette phrase est publiée dans un article de *Stern Magazin*, intitulé « Une vie entière dans une maison de jardin », et dont le sous-titre stipule : « Heiko Gebhardt et Stefan Moses ont rendu visite à Hannah Höch, la vieille Grande Dame du mouvement artistique contestataire Dada²⁴² » (ill. 12)...

²³⁷ Très vraisemblablement pour la première fois à l'occasion d'un article pour *Der Tagesspiegel* (n°4758), intitulé "Dada als Dornröschen. Eine Gesamtausstellung von Hannah Höch bei Nierendorf", paru le 4 mai 1961 [61.172].

²³⁸ « Hannah Höch war damals böse mit mir. Ich hatte sie in irgendeinem Zusammenhang als Dada-Dornröschen bezeichnet. Und das Wort Dada konnte sie nicht leiden. Sie konnte es nicht mehr hören, wie sie oft zum Ausdruck brachte, und das Wort Dornröschen auch nicht. Denn wie sie sich im Dritten Reich, von Teglitz nach Heiligensee, war das eine Art von Emigration unter ständiger Bedrohung. Es hat absolut nichts märchenhaftes, dass sie sich da draußen unter ganz bitteren Umständen buchstäblich vergessen ließ. Und sie sagte mir nur, kerzengerade auf ihrem Hocker sitzend, wie sie es immer tat sagte nur : « Herr Ohff, Sie hätten das besser wissen müssen ». », « Podiumsdiskussion mit Zeitgenossinnen und Zeitgenossen », <Table ronde avec des contemporaines et contemporains>, in *op. cit.*, p. 229.

²³⁹ Le 4 avril 1976, Heino Griem signe un article sur l'exposition Hannah Höch en tournée à Paris, puis Berlin cette année-là, pour *Welt am Sonntag*. Son titre : « Dada-Oma lebt heute in einem Zaubergarten : Berliner Ausstellung für Hannah Höch », <La mamie Dada vit aujourd'hui dans un jardin enchanteur : une exposition berlinoise pour Hannah Höch>, [76.270]. Sur ce surnom, nous pourrions souligner qu'il s'agit d'une construction assez commune, du moins dans la critique de l'époque. Hannah Höch conserve dans ses archives un article du *Tagesspiegel* intitulé « Der Großvater Dadas : Leseabend der « Ultimisten » mit Richard Huelsenbeck », <Le grand-père des Dada : soirée de lecture des Ultimistes avec Richard Huelsenbeck>, portant sur un discours prononcé par Huelsenbeck à Berlin, peu de temps avant l'exposition *Dada. Dokumente einer Bewegung* de Düsseldorf : [58.195]. Dada aurait donc une grand-mère, Höch, et un grand-père, Huelsenbeck...

²⁴⁰ Voir les articles conservés par l'artiste à ce sujet dans ses archives, qui la surnomment souvent « la grande vieille dame dada » : [61.173] pour la première mention des suites de son exposition à la galerie Meta Nierendorf pour son 70^{ème} anniversaire, puis une recrudescence nette à l'occasion de sa rétrospective itinérante à Paris puis Berlin en 1976 [76.261], [76.262], [76.270]. Voir également le témoignage de Bauersachs ; « Andere Herren, die Hannah Höch vor ihrem wackligen Gartentor mit der Anrede Dada-Dornröschen begrüßten, (was sich durchaus als weitsichtige Metapher herauskristallisieren sollte,) konnten froh sein, wenn sie lediglich mit einer deutlichen, unmissverständlichen Zurechtweisung wieder nach Hause geschickt wurden. [...] Einen anderen Besucher, ausgestattet mit einer gehörigen Portion Respektlosigkeit, der sie mit den Worten : *Grüß Gott, Sie sind doch die DADA-Oma* begrüßte, hat Hannah Höch mit vom Boden aufgehobenen Äpfel in die Flucht getrieben. » (<D'autres hommes, qui avaient salué Hannah Höch depuis son portail vacillant avec le titre de « Belle au bois dormant Dada » (la métaphore avait entre temps connu un vaste succès) pouvaient s'estimer heureux si elle les renvoyait chez eux avec seulement une réprimande claire et univoque. [...] Elle mit en fuite un autre visiteur qui, s'étant armé d'une bonne dose d'irrespect, l'avait saluée avec les mots « Bien le bonjour, vous êtes donc la grand-mère Dada ! », en lui jetant des pommes ramassées au sol.>) : J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *op. cit.*, p. 57.

²⁴¹ « Dada hängt mir zum Halse raus ! Langsam ist das doch abgedroschen, aber in der heutigen Zeit wollen die Leute nur über diese Zeiten von mir hören », Interview de Heiko Gebhard (photographies : Stefan Moses), « Ein Leben lang im Gartenhaus », *Stern Magazin*, 22 avril 1976. Voir : A.-E. Kittner, « Hannah Höch vor der Kamera. Foto-Inszenierungen der 1960er- und 1970er- Jahre », <Hannah Höch devant l'appareil : mises en scènes photographiques des années 1960 et 1970>, in C. Gerner et al., *Hannah Höch : von Heiligensee in die Welt*, Cologne, Wienand, 2018, p. 101-120, p. 107.

²⁴² *Ibid.*.

L'article a pour mérite d'être accompagné, en double page, de deux portraits d'Hannah Höch : l'un au jardin, l'autre en train de dessiner.

Son interview par Suzanne Pagé qui, vraisemblablement pour des raisons linguistiques, a été réalisée par correspondance, permet d'apprécier l'ampleur des questions parfois posées, mais dont les réponses furent par la suite évincées au profit de Dada. Les HHA en conservent plusieurs étapes : les premières questions qui lui parvinrent, d'abord en français puis traduites (elles sont initialement au nombre de 35) [76.197] ; les différentes notes disparates rassemblées par Höch afin de constituer ses réponses (elle décompose les questions traduites en 40 réponses) [76.198], la première version qui s'en suit, corrigée par l'artiste (qui comporte 24 questions en tout) [76.199], une seconde version en découle [76.206] et enfin la version publiée, qui comporte 21 questions en tout. Entre les deux brouillons corrigés par Hannah Höch et la version finale, on remarque notamment une réduction de certaines réponses, et une focalisation sur la période dadaïste et le rôle du jardin dans sa vie. Sont éludés les passages, pourtant capitaux, dans lesquels l'artiste développait sa méthode de travail, de sélection et de conservation des reproductions photographiques notamment.

En la matière, la parole de Höch peut donc être envisagée à l'opposé exact de celle d'un Picasso, avec lequel elle a d'ailleurs souvent été comparée, essentiellement pour la pluralité de son style, et auquel elle-même attribuait sa curiosité stylistique²⁴³. Les paroles du maître espagnol ont été largement retranscrites et reprises, n'échappant pas à des imprécisions ni à la divulgation d'erreurs, responsables en partie de certaines phrases devenues mythiques alors qu'il ne les a jamais prononcées, par exemple. Toutefois, journalistes, critiques et historiens ont offert une véritable « caisse de résonance » aux propos de l'artiste, là où Höch n'eut qu'une influence mineure sur les médiations qui déterminèrent sa réception son vivant. L'étude de sa première réception a montré en effet à quel point l'artiste, aux prises avec les conditions économiques et sociales qui sont les siennes de la fin de Seconde Guerre mondiale (elle a 56 ans) à sa mort (à l'aube de ses 89 ans), peine à s'inscrire dans une réception traditionnelle. Contrairement à ses anciens camarades dadaïstes, Höch n'écrit aucun ouvrage relatant ces années-là, bien qu'elle possède tout le matériel

²⁴³ « Was ich von Picasso gelernt habe ? Daß man, im Gegensatz zu der Auffassung vieler Künstler, sehr wohl jeder Aussage, ohne sich an einen einmal gefundenen Stil zu binden, auch eine ureigene, zugemessene Stilform geben oder zubilligen kann — wenn man seiner Handschrift so sicher wie Picasso », <Ce que j'ai appris de Picasso ? Que l'on pouvait, contrairement à l'avis de beaucoup d'artistes et à une opinion largement répandue, opter pour un style propre et mesuré sans s'attacher à un seul style que l'on aurait trouvé un jour — quand on est aussi sûr de son style que Picasso>, réponse de Höch à un questionnaire de la radio RIAS du 22 octobre 1971, pour la série « Ideen — Kontroverse — Kritik. Pablo Picasso wird 90. Werk und Wirkung im Urteil von Malern — Das Ergebnis einer Umfrage. », <Idées — controverses — critique. Pablo Picasso a 90 ans. Oeuvre et postérité selon le jugement des peintres — Résultats d'un questionnaire>, BG-HHC H1472/79, cité d'après E. Maurer, *op. cit.*, p. 65. Voir également : « Hannah Höch et le photomontage des dadaïstes berlinois » in *Techniques graphiques*, n°66, novembre-décembre 1966, [66.457].

nécessaire. Elle ne s'inscrit donc pas dans l'auto-historicisation dada qui marque la réception du mouvement des années 1950 aux années 1970. La seule entreprise éditoriale qu'elle envisagea, en hommage à son ami Kurt Schwitters, ne verra jamais le jour. En conséquence, sa parole directe est morcelée et n'existe pour ainsi dire quasiment pas sous forme pérenne dans l'espace public : le ou la chercheur.e doit la glaner sous la forme des brouillons de ses discours, ou de textes très brefs parus dans des catalogues d'exposition. Le reste demeure du domaine du privé : des brouillons, des souvenirs, des carnets. On écrit donc beaucoup sur Höch, mais on lui laisse rarement un espace de communication directe. Elle maîtrise, certes, son identité sociale, notamment grâce au jardin qu'elle utilise comme une interface identitaire entre elle et le « monde » ; mais ses revendications ou protestations sur la manière dont on parle d'elle dans les médias ne sont que peu entendues, et à notre connaissance, ne furent pas respectées.

Notre démarche monographique vise toutefois à remettre l'artiste au centre, en accordant de l'importance aux thématiques qui n'ont subsisté qu'en filigrane dans ses entretiens et les articles à son sujet : les sciences et les techniques, ainsi que les médias (des journaux à la télévision). Ces thématiques qu'elles ne manquait jamais d'aborder, mais sur lesquelles on ne lui posa aucune question, ou trop peu. Car cette position de l'artiste, longtemps qualifiée de « marginale », est bien davantage celle d'une véritable réflexion sur son époque, qui se reflète dans l'utilisation exclusive qu'elle fait de la presse écrite comme matériau de ses photomontages, ainsi que dans l'iconographie qu'elle y véhicule. Elle l'exprime ainsi à Suzanne Pagé en 1975 :

« ce à quoi j'ai de tout temps tenu, c'est d'utiliser les moyens de l'art comme support de mon expression et même de mes critiques. J'ai reçu comme don, celui de pouvoir observer, de vivre puis de ranger ; mais j'ai également depuis mon enfance déjà eu le désir, ou plutôt la volonté de reproduire ce que j'avais enregistré, enrichi de mes réflexions ou sentiments²⁴⁴ »

Reconsidérer la parole et l'art d'Hannah Höch selon cette modalité permet une revalorisation de ses propos, d'écouter enfin ses réponses aux questions non-posées et implique de la considérer, non comme un individu en marge de la société, mais au contraire étroitement connecté par son utilisation des médias. Aussi la seconde partie de ce premier chapitre s'attardera-t-elle plus particulièrement sur la relation qu'Hannah Höch entretint avec les médias (presse écrite, radio, télévision), dans la perspective des profondes mutations de ces derniers au cours du XX^{ème} siècle. Nous aborderons la question essentiellement à partir d'indices relevés dans ses documents d'archives et glanés au fil des discours produits sur l'artiste.

²⁴⁴ S. Pagé, *op. cit.*, p. 24.

Partie 2 / Utilisation et rapport aux médias et aux techniques : nouvelles sources, nouvelles interrogations

Comme le remarque Alma-Elisa Kittner dans son article sur les mises en scène photographiques d'Hannah Höch dans les années 1960 et 1970, l'image d'une femme introvertie et farouchement isolée derrière les nombreuses barrières protectrices de son jardin, qui caractérise tout un pan de sa première réception, est démentie par de nombreux faits et documents. L'historienne de l'art mentionne en ce sens les archives de l'artiste, et plus particulièrement sa nombreuse correspondance ainsi que son carnet d'adresses rassemblant plus de 1400 noms²⁴⁵. A cela, nous pourrions, pour l'après-guerre, ajouter sa présence dès 1945 sur la scène artistique berlinoise : entre 1945 et 1970, elle expose régulièrement dans les galeries Gerd Rosen, Franz et Nierendorf, donne plusieurs conférences à la fin des années 1940 dans son quartier, et assure également de nombreux prêts d'oeuvres dadaïstes à Berlin, mais aussi auprès d'institutions nationales et internationales. Kittner remarque qu'Hannah Höch était donc en réalité « connectée » malgré la distance, même si le terme lui paraît anachronique²⁴⁶. Cette tension particulière entre le privé et le public, elle la nomme la « double hélice de l'être introverti et de l'être connecté », reformulant ainsi les propos d'Hannah Höch elle-même à Suzanne Pagé en 1975, lorsqu'elle se définissait comme « un être introverti » dont le « vigoureux intérêt pur tout ce qui se passe, pendant [son] laps de temps dans ce monde, [l]'amène, encore aujourd'hui dans [sa] retraite, à participer à tout ce qui [lui] semble important²⁴⁷ ».

Le rôle et la fonction des médias dans cette « double hélice de l'être introverti et de l'être connecté » n'est pas abordé. Pourtant, ils participent, par leur nature même de médiateurs, d'intermédiaires, de ce double mouvement de retrait et de connexion en permettant au lecteur, auditeur puis téléspectateur d'être informé d'évènements auxquels il n'a pas assisté. Ils prennent justement, au cours du XXème siècle, une place de plus en plus importante dans les usages quotidiens. Les mutations de la presse tout d'abord, qui augmente en volume au début du siècle et attire un lectorat toujours plus nombreux, notamment par son utilisation novatrice de l'illustration

²⁴⁵ Il a récemment fait l'objet d'un ouvrage reprenant chaque entrée : H. Neckelmann et A.-E. Kittner (éds.), *Hannah Höch. Das Adressbuch : « Mir die Welt geweitet »*, Berlin, Transit, 2018.

²⁴⁶ « Hannah Höch war eine durch und durch vernetzte Künstlerin, auch wenn man das in diesen Jahren noch nicht so genannt hat. » Kittner in Heiligensee/Welt, p.102-104.

²⁴⁷ Pagé, p.23. 2ème question de l'entretien.

photographique ; l'arrivée de la radio ensuite, qui pénètre dans les foyers sous le IIIème Reich ; puis l'avènement de la télévision, qui orne progressivement les salons à partir des années 1960 contribuent à intensifier la fréquentation quotidienne de chaque individu avec les médias « de masse » et leur contenu. En plus de permettre au citoyen de se tenir informé de l'actualité politique et culturelle, les médias de masse sus-cités lui confèrent l'impression d'y prendre part et d'assister aux événements en train de se produire. En ce sens, on peut même aller jusqu'à considérer que c'est bien le média qui fait l'événement.

Les témoignages de l'artiste ainsi que les objets conservés dans ses archives attestent un rapport soutenu et continu aux médias de masse, à savoir majoritairement la presse écrite, mais aussi la radio puis la télévision. La célèbre phrase introductive de l'ouvrage-phare de Niklas Luhmann, « Ce que nous savons sur notre société, sur le monde dans lequel nous vivons, nous le savons par les médias de masse²⁴⁸ », est d'autant plus juste dans le cas de Höch que celle-ci entretient une double relation à leur égard. En tant que lectrice de magazines, revues et journaux d'actualités, en tant qu'auditrice de la radio et, plus tard, que téléspectatrice, elle consomme les médias de manière traditionnelle, c'est-à-dire comme des objets techniques et des canaux permettant de véhiculer des informations spécifiques, de faire le lien entre un événement et plusieurs individus n'ayant pas été physiquement présents au moment des faits. Mais chez Höch, ce rapport se double d'une véritable investigation artistique des médias — en tant qu'objet social, que support de communication et que matériau esthétique avec le photomontage, qui emploie exclusivement des photographies issues de la presse illustrée ; en tant qu'instrument optique dans le cas de la télévision, lorsqu'elle se confronte à ses images animées et diffusées en direct à travers la pratique du croquis réalisé devant le téléviseur, ou lorsqu'elle rend ensuite hommage, par le truchement de l'image photographique, à des événements télévisuels. Le rapport d'Hannah Höch aux médias est continu, mais il n'est pas uniforme ni constant, et tous les médias ne prennent pas la même importance dans son quotidien, dans son rapport au monde et dans sa production artistique ; cela varie en fonction des caractéristiques intrinsèques des différents médias, qui elles-mêmes évoluent au fil du temps, du contexte politique et des progrès techniques. Dans cette partie, nous allons donc préciser les rapports que Höch entretient avec les différents médias du XXème siècle en répondant, pour chacun d'entre eux, aux questions suivantes : qu'est-ce qui caractérise la presse, la radio et la télévision aux époques où Hannah Höch les connaît ? Quelle utilisation en a-t-elle ? Quelle influence de chacun de ces médias sur son travail artistique peut-on relever ? Pour ce faire, nous nous baserons sur l'histoire des différents médias de masse évoqués, et plus particulièrement sur leur développement

²⁴⁸ N. Luhmann, *La réalité des médias de masse*, Paris, Diaphanes, 2012, p. 7.

en Allemagne, ainsi que sur une étude approfondie des archives de l'artiste, qui nous a permis de mettre en avant des témoignages autographes jusqu'alors inédits.

I. Un double rapport à la presse écrite

La presse est incontestablement le média au sujet duquel les archives Hannah Höch nous livrent le plus d'informations. Höch semble avoir nourri à son égard un intérêt constant, bien qu'aux modalités variables selon les périodes de sa vie. Elle fut, rappelons-le, contemporaine de la conquête de la presse illustrée par la photographie et, plus largement, des nombreux bouleversements structurels dans le secteur de la presse écrite qui lui sont contemporains et caractérisèrent le XX^{ème} siècle, tout particulièrement en Allemagne.

Nous pouvons identifier trois étapes correspondant à trois stades d'évolution conjointe de la presse dans son ensemble, et en particulier de la presse illustrée : la première correspond à l'arrivée progressive de la photographie dans une presse traditionnellement illustrée par le dessin, à la fin de la période wilhelmienne ; la seconde systématise les conséquences techniques, esthétiques et structurelles de la première, et correspond à l'essor des illustrés sous la République de Weimar, qui engendrent un basculement de la charge informative du texte vers l'image ; enfin, la troisième période correspond à la refonte de la presse en Allemagne après-guerre dans le cadre de la dénazification assurée par les forces alliées, à partir de modèles américains exploitant la portée séductrice et didactique d'une image photographique désormais de meilleure qualité et en couleur²⁴⁹. Bien qu'elle s'intègre en négatif dans ce développement, une période intermédiaire sera également abordée parce qu'elle représente, pour Höch, un moment de régression de la presse écrite : le III^{ème} Reich.

Dans cette partie, il s'agira donc de tenter de restituer au mieux le rapport d'Hannah Höch à la presse écrite durant ces quatre périodes, en prenant soin d'en considérer les particularités historico-sociales relatives au secteur, et en les confrontant aux archives conservées par l'artiste.

²⁴⁹ Ces trois périodes correspondent en fait à l'invention du magazine (entre 1843 et 1918), au développement des magazines d'actualité générale (entre 1919 et 1936) et à la période de standardisation des magazines d'actualités (1936-1947) telles qu'identifiées par Thierry Gervais dans T. Gervais et G. Morel, *La fabrique de l'information visuelle : photographies et magazines d'actualité*, Paris, Editions Textuel, 2015 (L'écriture photographique). Nous avons adapté le cadre chronologique des deux dernières périodes aux particularités géo-politiques de l'Allemagne, Thierry Gervais axant quant à lui sa dernière partie sur le modèle américain du magazine *Life*, fondé en 1936. Pour nous, il s'agira plutôt de constater l'influence progressive de la presse illustrée américaine sur l'Allemagne de l'après-guerre (et, par extension, sur les photomontages d'Hannah Höch qui l'utilisent comme principal matériau).

1. Sur les traces du rapport d'Hannah Höch à la presse écrite, vu depuis les archives

A. La presse dans les archives Hannah Höch : généralités et méthode

a. La place des revues, journaux et coupures de presse dans les archives Hannah Höch

Höch est lectrice et consommatrice d'actualités et d'informations : la presse écrite apparaît comme sa principale source d'information, et ce vraisemblablement tout au long de sa vie. Historiquement, c'est la première, et elle n'est, en l'état de nos connaissances, concurrencée par la radio qu'à partir des années 1930, et par la télévision qu'à la fin des années 1960. Les magazines qu'elle conserve, les plus rares journaux et les innombrables coupures de journaux ou de revues (dont il est difficile d'estimer précisément le nombre et la portée en raison de leur nature fragmentaire et des difficultés d'archivage qu'elle engendre) sont omniprésents dans les archives de l'artiste : sur les 11 720 pièces d'archive numérotées dans les différents catalogues édités par la Berlinische Galerie, les revues, journaux et coupures de journaux ou de magazines représentent environ 1 508 numéros d'archives, soit un peu moins de 13% de l'ensemble des pièces conservées. Cela recouvre pas moins de 1 681 objets, une différence qui s'explique principalement par le fait que plusieurs numéros d'une même revue ont systématiquement été rassemblés sous un seul et même numéro d'archive, notamment lorsqu'ils datent de la même année. Ce nombre est bien sûr à pondérer : il ne prend pas en considération les numéros de revue ni les articles conservés en double exemplaire ou davantage, ni le nombre de coupures de journaux rassemblées dans les liasses ou dossiers réalisés par l'artiste elle-même ou par des tiers²⁵⁰.

²⁵⁰ Qu'il s'agisse de revues de presse collectées par des amis ou d'un classement effectué par Höch elle-même. Elle conservait par exemple dans son livre de cuisine [Nt. 79] plusieurs recettes directement découpées dans des journaux et des revues, qui n'ont pas été comptabilisés ici. Il en va de même des poèmes qu'elle avait découpés dans la presse quotidienne et rassemblés dans une ancienne boîte à chocolats sur le couvercle de laquelle elle avait inscrit au crayon à papier : *Poèmes qui ne sont pas de moi* [Ud. 520]. Ne sont pas non plus comptabilisés dans notre calcul les dossiers de coupures de presse, du type de celui intitulé « Ce doivent [être] les documents politiques rassemblés par O. Fahrenl sur la guerre des Boers 1899-1901 » [Nt. 78]. Il faut ajouter certaines coupures de presse qui n'ont apparemment pas encore fait l'objet d'une classification individuelle selon le nouvel encodage des archives, tel qu'établi dans les *Lebenscollage*.

b. Un ensemble liminaire : les travaux préparatoires

Un autre ensemble, quasiment invisible depuis les archives de l'artiste, est à considérer dans son rapport à la presse écrite : c'est celui des revues et magazines employés par Hannah Höch dans ses photomontages. Si l'on compare la liste des titres présents dans ses archives et celle des revues et journaux dont on sait qu'elle les employât dans ses photomontages, on ne trouve en effet que de rares correspondances : les journaux et revues qu'elle lit et conserve ne sont en écrasante majorité pas les mêmes que ceux qu'elle utilise. Quelques reliquats de son activité créatrice constituent une zone intéressante de porosité entre ces deux catégories : les archives Hannah Höch recèlent trois objets que l'on pourrait qualifier de travaux préparatoires.

Le premier est une boîte octogonale portant l'inscription « Caisse de travail : sentences » [Ud. 730]. Elle rassemble essentiellement des gros titres de journaux et de revues, quelques articles entiers, deux notes manuscrites (**PI. III**). Il s'agit donc d'un objet appartenant au système organisationnel d'Hannah Höch, qui trouve ainsi une solution pour rassembler et conserver en un même lieu les coupures de journaux qui l'intéressent en vue d'une éventuelle utilisation. Par exemple, un bout de journal découpé portant le mot « haut » (« Hoch ») dans une police de type Helvetica sur fond bleu, pourrait tout à fait avoir été prélevée par Höch en vue de lui servir de signature : il lui aurait suffi de rajouter un *umlaut* sur le o.

Deux autres objets présentent une utilisation de la revue en tant que matériau, pour sa forme particulière. Ses couvertures et ses pages servent alors de dossier et d'intercalaires à l'artiste pour rassembler des bouts de photographies découpées dans des magazines ou des fragments de textes rédigés de sa main sur des chutes de papier (de type rabat d'une enveloppe, coin de page, etc.) selon leurs thématiques, en vue d'une composition plus grande et ordonnée. Le premier fait partie du travail préparatoire à un photomontage, et le second constitue, sur le même principe, la première version d'un brouillon pour le texte d'une conférence. La *Préparation pour un grand collage* de 1970 [70.162] fut vraisemblablement instauré dans l'objectif de classer les différentes thématiques que Höch voulait voir apparaître sur un grand photomontage à portée autobiographique qu'elle envisageait alors, avant *Lebensbild*²⁵¹ (**PI. IV**). Pour ce faire, elle rassembla dans une

²⁵¹ Höch rencontre le couple de photographes Liselotte et Armin Orgel-Köhne à l'occasion de sa rétrospective à l'Académie des Beaux-arts de Berlin. C'est au cours de l'un de leur échange que le couple lui suggère de réaliser un grand autoportrait et se porte volontaire pour lui fournir le matériel photographique nécessaire. Alma-Elisa Kittner classe donc ce travail préparatoire parmi les rares occurrences d'une volonté de l'artiste de réaliser un tel photomontage avant cette proposition, qui le concrétise. Tout comme Carolyn Lanchner et Karoline Hille, Kittner entretient l'hypothèse selon laquelle le collage dont il était alors question se serait davantage orienté vers une composition similaire à celle de *Coupe au couteau de cuisine* de 1920, et ce notamment en raison de la liste de thématiques dressée par Höch. Voir : A.-E. Kittner, *Visuelle Autobiographien : Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld, Transcript, 2009 (Kultur- und Medientheorie), p. 41-44.

pochette souple plusieurs feuilles volantes, contenant notamment des listes de thématiques et les calculs pour une mise au carreau du résultat final. Puis, elle utilisa les pages d'un numéro de *Life International* du 18 juillet 1960 comme intercalaires pour classer les fragments photographiques pressentis en différentes rubriques (la vieillesse et la mort ; l'astronautique ; etc.). *Matériel sélectionné pour la conférence de Düsseldorf* [66.274] est quant à lui le titre donné par Höch au crayon gris directement sur la couverture d'un numéro de *Hör zu !* de la semaine du 23 au 29 février 1964 (PI. V). Entre ces pages, un bout de papier déchiré portant en rouge le nom de la personne au sujet de laquelle elle cherche à rassembler ses souvenirs (Hausmann, Arp, Baader, Schwitters, etc.), puis d'autres bribes autographes de formes diverses comportant ses notes. Parfois, une enveloppe sert à maintenir ensemble une catégorie particulière, par exemple celle des notes finalement « Pas pour la conférence ». Ces deux derniers exemples nous apprennent une chose : Höch conservait, parfois pendant longtemps (elle utilise un numéro de 1960 10 ans plus tard !), les revues qu'elle utilisait dans ses photomontages, mais ces dernières finissaient en grande majorité par être consommées d'une manière ou d'une autre dans le processus créateur. D'ailleurs, il ne reste que 2 coupures de presse extraites de *Hör zu* et 4 issues de *Life International* dans l'ensemble des archives de l'artiste, sélectionnées vraisemblablement pour leur contenu et non leurs propriétés matérielles, cette fois.

Au profil de la lectrice de la presse que nous allons tenter de brosser à partir des archives de l'artiste, il faudra donc garder à l'esprit celui de l'artiste utilisatrice de ce même matériau pour ses créations. Ces deux attitudes de Höch face à la presse permettent d'éclairer ses habitudes particulières de conservation, dominées par le fragment. Elles autorisent l'hypothèse selon laquelle, si la fonction informative du matériau constitue une importante motivation à son acquisition, sa vocation artistique quant à elle en programme l'inévitable destruction. Tôt ou tard, journaux et revues se voient transformés ou non en oeuvres d'art, avec des particularités de traitement notables selon qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre. Afin d'éclaircir les motivations de l'artiste à la conservation ou à l'utilisation de ce même matériau à des fins artistiques, nous nous baserons tout d'abord sur une analyse globale du relevé des archives de l'artiste que nous avons effectué. Dans un second temps, nous nous interrogerons sur la manière dont elle acquiert ses connaissances sur le monde. Ces réflexions mèneront, dans la partie suivante, à une remise en contexte de chacune des quatre périodes historiques pré-citées, et prenant soin d'entrer en parallèle dans le détail des caractéristiques des archives Hannah Höch correspondantes.

c. Méthode de classification

Nous avons commencé par dénombrer tous les numéros d'archive par année, puis avons classé les objets relatifs à la presse écrite en deux catégories à partir des informations données dans les trois tomes de *Lebenscollage*. La première catégorie que nous avons retenue est celle des revues. Elle correspond à la dénomination « *Zeitschrift* » (revue) que l'on trouve dans les trois tomes de l'inventaire et qui constitue même dans le dernier tome une catégorie de classification indépendante, énumérée après la correspondance (*Korrespondenz*) et les documents variés (*Dokumentarische Materialsammlung*), mais avant les livres (*Bücher*) et les catalogues (*Kataloge*). La seconde catégorie retenue rassemble les journaux conservés intacts par l'artiste (minoritaires) et les coupures de presse, autrement dit les articles découpés indistinctement dans des journaux (quantitativement majoritaires) ou des revues (minoritaires). Ces trois différents objets ont été rassemblés tout d'abord en raison de leur nature fragmentaire : les coupures de journaux constituent la composante dominante de cette catégorie. Par coupure de journaux, il faut entendre plusieurs types de documents que l'inventaire rassemble dans la catégorie des documents matériels, et qu'il décrit comme : coupure de journal (en général, des articles proprement découpés dans le journal), article arraché (des coupures de journal souvent arrachées à même la page), les pages de journal isolées (lorsqu'une page entière a donc été extraite), et les doubles pages de journal. Or, les coupures de presse prélevées dans des magazines correspondent à la même logique de conservation, et se distinguent en cela radicalement de la conservation intégrale d'un numéro de revue. Dans *Lebenscollage*, ils sont également classés dans la catégorie des « documents variés », avec les coupures de journaux. Enfin, la conservation intégrale d'une édition d'un journal est également répertoriée dans cette catégorie dans l'inventaire de la Berlinische Galerie, ce qui se justifie, selon nous, par son caractère également fragmentaire ; non en raison de l'atomisation du support matériel cette fois, mais à cause de son extrême rareté au sein des archives. En effet, nous avons dénombré 51 journaux conservés intégralement dans l'ensemble des archives, soit 0,4% et seulement 3% de l'ensemble des objets observés dans le cadre de notre étude. Il nous a également semblé plus pertinent de les joindre aux coupures de presse parce qu'ils témoignent d'habitudes de lectures similaires : les numéros conservés sont toujours thématiques, ce qui n'est pas le cas des revues conservées. En ce sens, ils témoignent, comme les coupures de presse, de l'intérêt porté par l'artiste à un sujet précis.

B. Avant et après le IIIème Reich : deux habitudes distinctes de conservation

Les relevés annuels du nombre de numéros d'archives que nous avons effectués²⁵² attestent d'une nette recrudescence générale des objets conservés pour la période de l'après-guerre, et plus précisément entre 1957 et 1977, toutes catégories confondues (correspondances, carnets, notes autographes, photographies, etc.). Durant les deux dernières décennies de la vie de l'artiste, entre 145 et 475 pièces sont annuellement archivées, dont 17 à 92 correspondent à des journaux et des coupures de journaux ou de revues (contre 0 à 15 pour la période de l'entre-deux-guerres). Les revues, quant à elles, se maintiennent entre 0 et 10 par année, restant en ce sens dans des proportions similaires à celles de la République de Weimar, si l'on omet le pic de 21 revues conservées en 1919. Un rapide regard jeté sur les courbes reprenant le nombre de numéros d'archives consacrés aux revues d'un côté, et aux journaux et coupures de journaux ou de revues de l'autre, montre clairement que les tendances de conservation s'inversent avant et après le IIIème Reich : avant 1933, le nombre de revues conservées est supérieur au nombre de journaux et de coupures de presse, tandis qu'après 1945, ces derniers prennent largement le dessus.

a. Marque d'une évolution des habitudes de conservation de l'artiste ?

Cela soulève deux questions. La première : peut-on en déduire que les habitudes de conservation de l'artiste ont changé ? La parcimonie des journaux et coupures de journaux ou de revues conservées avant 1933 est d'autant plus surprenante que Höch travaille pour la plus grande maison d'édition de la République de Weimar, les éditions Ullstein, entre 1916 et 1926, en tant que conceptrice de patrons de couture et de broderie, mais également occasionnelle rédactrice pour la presse féminine. Elle jouit donc alors d'un accès facilité à de nombreux quotidiens parmi les plus lus dans tout le pays, du *Berliner Morgenpost* en tête de classement à *Tempo*, en passant par le *B.Z. Am Mittag*, tous trois dans les 10 premiers quotidiens au plus gros tirage de la capitale, et tous trois propriété d'Ullstein Verlag²⁵³. Cette absence radicale de tout quotidien d'Ullstein Verlag pour cette période est d'autant plus intrigante que l'on sait que Höch lit beaucoup le *Berliner Morgenpost* après la Seconde Guerre mondiale. On compte en effet 27 coupures de journaux conservées entre

²⁵² Voir annexes : « Relevé par catégories et par années des journaux et revues conservés par Hannah Höch ».

²⁵³ Selon le classement réalisé par Thomas Friedrich pour la période immédiatement postérieure (1929- 1932) dans T. Friedrich, « Die Berliner Zeitungslandschaft am Ende der weimarer Republik », in D. Kerbs et H. Stahr (éds.), *Berlin 1932 : das letzte Jahr der Weimarer Republik. Politik, Symbole, Medien*, Berlin, Edition Hentrich, 1992, p.56-67.

1955 et sa mort, ce qui le met au huitième rang des titres les plus représentés dans ses archives²⁵⁴. Toutefois, cette rareté pour la période de l'entre-deux-guerres pourrait aussi s'expliquer par les difficultés de conservation et d'archivage rencontrées : le système de classement d'Hannah Höch n'a jamais été très systématique ni organisé, ce qui peut rendre la conservation de coupures de presse délicate sur le long terme. Par leur petite dimension et leur fragilité, elles sont promptes à se perdre ou s'abîmer si elles ne sont pas conservées dans des albums dédiés (ce qui n'est que très rarement le cas chez Höch, qui a plutôt tendance à constituer des dossiers dans des pochettes sans rabat ou de grandes enveloppes, où à utiliser des boîtes). De plus, Höch quitte l'Allemagne pour la Hollande entre 1926 et 1929, où elle part vivre avec sa compagne d'alors, Mathilda Brugman ; un autre facteur biographique qui permet d'entretenir l'hypothèse selon laquelle elle aurait très bien pu conserver davantage de coupures de journaux et d'extraits de revues entre les deux guerres, mais que ces derniers ne nous seraient pas parvenus en raison d'aléas matériels.

A contrario, Höch s'installe en 1939 dans sa petite maison d'Heiligensee, qu'elle ne quittera ensuite que pour de brefs voyages, ce qui assure la pérennité du lieu d'archivage. Le III^{ème} Reich représente de surcroît une période de prise de conscience chez l'artiste de l'importance de la préservation des documents du passé : la conservation devient un véritable acte de survie et de résistance. Il est donc possible que cette période profondément traumatique ait accentué chez elle cette habitude. Quoi qu'il en soit, le graphique que nous avons réalisé montre clairement que l'arrivée des nouveaux médias d'information (la radio puis la télévision) n'entraîne *a priori* pas un recul de la consommation de la presse écrite quotidienne, bien que son engouement pour la presse écrite d'après-guerre soit également à mettre en corrélation avec la richesse et la diversité qui caractérise le paysage de la presse à partir de sa reprise en main par les forces alliées. La conservation des coupures de presse durant cette période paraît donc motivée par plusieurs facteurs d'ordre biographique, économique et social.

b. Indice du changement des centres d'intérêt de l'artiste ?

L'augmentation des coupures de presse dans les archives de l'artiste pour la période de l'après-guerre ne serait-elle pas également due à une évolution de ses centres d'intérêt ? A cette seconde question, nous pouvons répondre que oui, en partie, bien que cela reste à nuancer.

Le pic de journaux et coupures de presse le plus important durant la période de l'après-guerre correspond aux 92 documents conservés en 1957. Dans cet ensemble, 6 seulement sont des

²⁵⁴ Voir annexes : « Les journaux les plus conservés dans les HHA ».

comptes-rendus ou critiques d'expositions personnelles parues dans la presse, et 70 ont pour thématique l'actualité politique, littéraire ou scientifique. Parmi ces 70, près de la moitié (33) est consacrée au premier Sputnik. L'intérêt de l'artiste pour la conquête spatiale se confirme dans les archives en 1968 et 1969, deux années qui présentent également un pic de conservation plus modeste de coupures de presse (51 à chaque fois), principalement dû à l'inflation d'articles sur les mission Apollo. Les intérêts de l'artiste sont toutefois variés. Deux autres pics particulièrement importants ont lieu en 1960 (69 coupures de presse conservées), puis en 1976 et 1977 (68 pour chaque année) et traduisent plutôt son intérêt pour les articles qui lui sont consacrés, ainsi qu'à ses amis ou connaissances. En 1960, la majeure partie des coupures de journaux conservées porte sur l'actualité artistique et culturelle (39/69). En 1976 et 1977, se sont les coupures de presse relatives aux expositions monographiques qui lui sont consacrées et aux expositions collectives auxquelles elle participe qui composent le gros des articles conservés (respectivement 54/68 et 52/68). En 1976, c'est bien entendu sa rétrospective à Paris, qui voyage ensuite à la Galerie nationale de Berlin, qui fait l'objet du plus grand nombre de coupures de journaux (35). Cette année-là, le Sénat lui accorde également le titre de professeur honoraire, ce qui est l'objet de 10 des articles conservés. En 1977, c'est la participation de Höch à « Berlin Now », notamment par une exposition personnelle au Goethe Institut de New York, ainsi qu'à trois expositions sur les années 1920, qui sont l'objet du plus grand nombre d'articles (respectivement 21 et 26 sur les 68 répertoriés).

L'observation de ces quelques cas nous permet de faire émerger deux centres d'intérêts principaux motivant la conservation de coupures de presse par l'artiste après-guerre : les événements techniques, scientifiques et médiatiques qui l'intéressent particulièrement d'un côté, et de l'autre l'établissement d'archives personnelles sous la forme de revues de presse fragmentaires et éparses sur son actualité artistique. Ces deux principales motivations varient en importance d'une année sur l'autre, selon leur actualité relative.

Si l'on compare maintenant le type de revues conservées avant et après le III^{ème} Reich, on constate très clairement un changement d'orientation. Après 1945, la majeure partie des revues conservées sont des revues d'actualité culturelle générales, majoritairement allemandes (*Athena* ; *Kunst : magazin für moderne Malerei, Graphik, Plastik* ; *Vernissage* ; *Tendenzen* ; *Artforum* ; *Der Kunsthandel* ; *Der Monat* ; *Die Kunst und das schöne Heim* ; *Kunstnachrichten* ; etc.), qui parfois lui consacrent un ou plusieurs articles dans divers numéros. On retrouve aussi très ponctuellement quelques périodiques internationaux ou étrangers (*Das Kunstwerk — The work of Art* ; *Artforum* ; *Techniques graphiques* ; *ATYS : rivista d'arte Letteratura* ; *L'Esperienza Moderna : Rivista di*

Cultura contemporanea ; etc.), à partir du moment où un article lui est consacré. Une partie importante des revues conservées après-guerre a donc également pour objectif l'établissement d'archives sur sa carrière.

Avant 1933, en revanche, la plupart des revues conservées sont liées à des mouvements artistiques ou intellectuels : elles sont 30 sur 72 titres et 104 sur les 182 numéros présents dans les archives. On compte par exemple 25 numéros de *De Stijl*, l'organe de diffusion des idées néoplasticiennes du groupe éponyme et de son fondateur Piet Mondrian, sur les 90 numéros qui parurent au total entre 1917 et 1932. C'est, parmi toutes les revues conservées par l'artiste, la plus représentée dans ses archives, et ce malgré une distribution relativement faible atteignant au maximum 300 exemplaires²⁵⁵. En deuxième position parmi les revues les plus présentes dans les HHA, *a bis z* avec 15 numéros conservés sur les 30 parus entre octobre 1929 et février 1932. Edité à Cologne par Heinrich Hoerle, *a bis z* est sous-titré « organe du groupe des artistes progressistes », groupe auquel Hoerle appartient formellement aux côtés de Franz Wilhelm Seiwert, Otto Freundlich, Walter Stern, Stanislaw Kubicki, Jankel Adler et Philipp Fleck, entre autres. La revue publie des articles et des œuvres des membres du groupe, mais aussi d'autres artistes : Raoul Hausmann y contribue régulièrement avec plusieurs textes et gravure dans le cercle de la revue²⁵⁶. C'est dans ce cadre qu'il rencontra August Sander, qui réalisa ensuite plusieurs portraits de l'ancien dadaïste. Dans ses pages, on retrouve également des reproductions d'œuvres du graphiste Gert Arntz, concepteur de l'Isotype avec Otto Neurath à la même époque, des reliefs de Jean Arp ou encore des tableaux puristes du Corbusier... La troisième revue de ce classement, *Der Einzige*, est quant à elle idéologiquement connotée et fait partie des revues proto-dadaïstes dont la ligne éditoriale influença le groupe berlinois. Le nom de la revue rend hommage à l'ouvrage de Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*, publié en 1844, dans lequel le philosophe élabore un anarchisme individualiste qui inspirera de nombreux philosophes dans la seconde moitié du siècle, dont Friedrich Nietzsche. Salomo Friedländer, plus connu dans le cercle dadaïste sous le pseudonyme Mynona (anacyclique de l'allemand « Anonym », anonyme), s'en inspire également dans l'élaboration de plusieurs concepts clefs de son ouvrage postérieur, *L'indifférence créatrice* (1917). Il co-édite la revue avec Anselm Ruest la première année. Hausmann annote certains articles, et sera également publié dans la revue. Le cercle qui se dessine ici est tout à fait complémentaire à celui qui gravite autour de *Die freie Straße*, pour sa part influencé par les thèses du psychanalyste très

²⁵⁵ *De Stijl: 1917-1931*, Paris, Centre Pompidou, 2010.

²⁵⁶ *LC II*, p. 382. Parmi les numéros conservés par Höch, Hausmann a contribué au n°7 (avril 1930) avec « Crépuscule cinématographique (*Filmdämmerung*) [30.49] ; aux n°19 et 20 (respectivement novembre et décembre 1931) avec un article en deux parties intitulé « Penser et représenter » (*Denken und Darstellen*) [31.59] ; ainsi qu'aux n°22 et 24 (février et mai 1932) avec un article « Sur le clavier à couleurs » (*Über Farbenklaviere*) et « Dialectique de la forme en photographie » (*Formdialektik der Fotografie*) [32.43].

controversé Otto Gross : ces deux approches forment le terreau idéologique de Dada Berlin²⁵⁷. Höch conserve 14 numéros de *Der Einzige* sur les 28 parus en tout en 1919, entre le 19 janvier et le 1er novembre²⁵⁸. Parmi les revues artistiques emblématiques des avant-gardes des années 1920, Höch conserve également 10 numéros de *Merz*, la revue éditée par son ami Kurt Schwitters ; trois numéros de *Der Dada*, la revue du Dada Club berlinois ; trois numéros de *G : Material zur elementare Gestaltung*, qui compte seulement cinq parutions entre 1923 et 1926 sous la houlette de Werner Gräff et Hans Richter ; deux de *i10* (la « revue internationale », comme le stipule son sous-titre, publiée à Amsterdam par l’anarchiste-socialiste Arthur Lehning entre 1927 et 1929, qui fait la part belle aux mouvements d’avant-garde en art, en architecture et en graphisme), de *MA* (la revue du groupe hongrois *Magyar Aktivismus* animée par Lajos Kassak et éditée entre 1916 et 1925), de *Mécano* (gérée par Theo van Doesburg sous le pseudonyme I. K. Bonset, qui en édite huit numéros entre 1922 et 1924) et de la revue futuriste *Noï* (dirigée par Enrico Prampolini, et dont 10 numéros paraissent entre 1917 et 1925²⁵⁹).

Höch s’est donc constitué durant la période de l’entre-deux-guerres un fonds non négligeable de revues artistiques, qui témoignent de l’effervescence des avant-gardes durant cette période, et contribue directement à la richesse des archives de l’artiste, qui seront à partir des années 1950 et de l’entrée au musée du mouvement Dada sollicitées de toutes part pour être exposées. À côté de cet ensemble, celui des journaux et coupures de presses est négligeable : il représente 53 objets seulement entre 1918 et 1932, sur les 1 266 comptabilisés en tout, soit 4,2% de l’ensemble des journaux et coupures de presse inventoriés. Ils ne témoignent de surcroît d’aucune thématique liée à l’actualité politique, économique ou scientifique, si l’on omet l’annonce de l’abdication de l’Allemagne en une du *Berliner Morgenpost* du 9 novembre 1918 [10.107]. Le plus souvent, il s’agit de critiques d’expositions auxquelles Höch a participé.

c. Conclusion : deux tendances

Ces remarques nous permettent de distinguer deux tendances générales relatives à la conservation des revues, journaux et coupures de presse dans les archives de l’artiste. La première, à l’époque de la République de Weimar, tend majoritairement à la constitution d’une collection de revues d’avant-garde. La seconde, emblématique de l’après-guerre et qui s’intensifie dans les

²⁵⁷ A ce sujet, voir : P. Lhot, *L’indifférence créatrice de Raoul Hausmann : aux sources du dadaïsme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013 (Arts. Série histoire, théorie et pratique des arts).

²⁵⁸ *LC I*, p. 538.

²⁵⁹ Sur les revues sus-mentionnées, voir notamment : M. Gherghescu (éd.), *La fabrique de l’histoire de l’art : 200 revues, 1903-1969*, Paris, Textuel, 2020.

années 1960, suit deux lignes directrices concernant les journaux et coupures de presse : un observatoire de l'actualité selon les centres d'intérêts de l'artiste d'un côté, et la constitution d'archives personnelles de l'autre, notamment par le biais de la conservation des articles portant sur les expositions auxquelles elle participe ou qui lui sont consacrées. Ce second critère de conservation empreint également les revues d'actualité culturelle générale que conserve Höch.

Ces premières conclusions ne nous permettent toutefois pas d'en apprendre davantage sur les habitudes de lecture de l'artiste : lisait-elle les revues qu'elle découpait pour ses photomontages ? considérait-elle son futur matériau artistique également comme une source d'information ? Ces questions demeurent en suspens en l'état actuel de nos recherches. Toutefois, isoler quelques unes de ses motivations à la conservation des revues et journaux nous permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle Höch considérait vraisemblablement la presse comme une source d'informations éphémère. La nature fragmentaire des archives d'après 1945, ainsi que l'utilisation exclusive de revues illustrées dans ses photomontages, tendent à suggérer qu'elle en prélevait des informations ou des images et que cette action consumait entièrement son support matériel.

C. Les médias d'information générale, une source de connaissance pour l'artiste ?

a. Une question problématique mais pertinente

La question de savoir si les médias d'information générale étaient considérés ou utilisés par l'artiste comme sources et moyens de connaître le monde peut paraître très contemporaine (et en ce sens, peut-être anachronique), mais elle nous semble s'appliquer avec force pertinence dans notre cas. Distinguons avant toute chose l'information de la connaissance. Le terme information désigne à la fois le contenu d'un message et les codes utilisés pour le transmettre. En ce sens, l'information est avant tout une construction sociale et intellectuelle conditionnée par les objets matériels qui en assurent la circulation, sans pour autant la définir. La particularité de l'information est donc d'être un message porté à l'attention d'un (ou plusieurs) individu(s) par l'intermédiaire d'un support matériel quelconque, message pouvant avoir ou non un effet sur son récepteur (en l'incitant à prendre une décision par rapport ce qu'il contient). Une connaissance, pour le dire très simplement, pourrait donc être comprise comme une information durablement assimilée par la personne qui la reçoit, et incorporée à sa matrice intellectuelle, c'est-à-dire à l'ensemble des connaissances qui

forme en partie à la fois sa personnalité et sa perception du monde. Les connaissances peuvent être de nature et d'applications variées : elle peuvent être scientifiques, générales ou pratiques, par exemple, et mener à l'acquisition de savoir-faire concrets ou de savoirs théoriques. Comme le décrit Dominique Foray dans *L'économie de la connaissance*, l'information suppose, pour être transmise, uniquement d'être reproduite par des moyens techniques, alors que la transmission d'une connaissance est bien plus complexe, car elle implique des processus cognitifs (et en cela, nécessite un enseignement²⁶⁰). L'exemple souvent donné du bulletin météorologique incarne l'information par excellence, qui pousse certes le récepteur du message à prendre une décision en fonction d'elle et lie donc, dans une certaine mesure, l'individu au monde qui l'entoure par l'action qu'elle engendre chez lui (sortir ou ne pas sortir, par exemple). Toutefois, cette information ne se transforme pas en connaissance, notamment en raison de l'éphémérité de sa validité.

La pertinence de cette question dans le cas d'Hannah Höch tient à deux facteurs principaux. Le premier est d'ordre contextuel : Höch est contemporaine de la naissance de la société de l'information, une forme de société émanant directement de la société industrielle (dont elle est finalement une étape) et caractérisée par une « structure sociale où la production, le traitement et la diffusion des informations prend une place centrale²⁶¹ » (ce à quoi l'on pourrait ajouter : la diffusion de l'information par des moyens techniques !). Armand Mattelard en retrace l'histoire : si le terme n'apparaît que dans les années 1960 où il devient un véritable champ d'étude, il est nourri par la notion corolaire de réseau que la cybernétique aide à repenser au sortir de la Seconde Guerre mondiale, et se fonde sur la structure sociale mise en place par la révolution industrielle²⁶². La conséquence la plus souvent avancée de cette mutation est le passage du secteur secondaire au tertiaire, qui se caractérise par une économie tout entière axée sur le traitement et la circulation d'informations de natures diverses. Les médias, qui ne cessent de se démocratiser au cours du siècle, y jouent un rôle capital en développant des moyens de diffusion toujours plus rapides (jusqu'à l'instantané que nous connaissons aujourd'hui) et en contribuant ainsi à mettre l'information au sein des comportements et des *habitus* sociaux.

Le second facteur relève de l'étude souvent négligée de l'érudition de l'artiste. *L'incipit* déjà cité Luhmann, « Ce que nous savons sur notre société, sur le monde dans lequel nous vivons, nous le savons par les médias de masse²⁶³ », a pour inconvénient d'ignorer totalement les autres éléments d'apprentissage conditionnant notre perception du monde, à commencer par l'éducation. Cette

²⁶⁰ D. Foray, *L'économie de la connaissance*, Paris, La Découverte, 2009 (Repères. Economie), p. 10-11.

²⁶¹ V. Flusser, *La civilisation des médias*, Belval, 2006, p.127.

²⁶² A. Mattelart, *Histoire de la société de l'information*, Paris, La Découverte, 2018 (Repères. Culture communication).

²⁶³ N. Luhmann, *La réalité des médias de masse*, Paris, Diaphanes, 2012, p.7.

omission revient à supposer une forme d'homogénéité cognitive face à l'irruption de nouveaux médias d'information, qui ne correspond pas à la réalité de l'expérience médiatique. Vilém Flusser, qui base sa théorie des médias sur la notion de code, va même jusqu'à parler d'analphabétisme. Il constate que les images modernes, de la photographie à la télévision, sont ontologiquement différentes des oeuvres d'art pré-modernes. Là où ces dernières « étaient des produits de l'artisanat [...], celles d'après la modernité sont des produits de la technique²⁶⁴ », ce que le philosophe appelle des images techniques. Il en résulte que « L'homme pré-moderne vivait dans un monde d'images dont le sens était « le monde » », tandis que « Nous vivons, nous, dans un monde d'images qui tente d'être le signe de théories concernant le monde²⁶⁵ » : autrement dit, ces images résultent de codages différents (un code bidimensionnel pour l'image pré-moderne, un code binaire pour l'image technique).

« La conséquence est que non seulement les théoriciens de la science et les techniciens qui appliquent leurs théories, mais aussi tous les intellectuels en général (et avant tout les artistes) ont à apprendre les codes du nouveau plan de conscience, s'ils veulent participer à l'activité culturelle de l'avenir. Quiconque ne sait pas lire ces codes est au moins aussi radicalement analphabète que l'étaient jadis ceux qui n'avaient pas la maîtrise de l'écrit²⁶⁶. »

Le passage d'un mode de codage à un autre, d'une « galaxie » à une autre (pour évoquer McLuhan²⁶⁷) ou encore d'une médiasphère à une autre (en référence à Régis Debray²⁶⁸) s'effectue dans tous les domaines de la société et ne se produit pas sans occasionner quelque résistance de la part des individus accoutumés aux codes et aux modes de pensées et de communication attenants de l'ère ou de la médiasphère précédente.

b. Implications concrètes d'une éducation bourgeoise

Il nous paraît donc nécessaire, pour comprendre la place des journaux et des revues dans les moyens de connaissance et la perception du monde d'Hannah Höch, de revenir tout d'abord aussi précisément que possible sur la forme et le contenu de l'éducation bourgeoise qu'elle reçut, héritière de l'encodage précédent (que McLuhan nomme « Galaxie Gutenberg » et Debray,

²⁶⁴ V. Flusser, *La civilisation des médias, op. cit.*, p.9.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p.40.

²⁶⁷ Cf. M. McLuhan, *La Galaxie Gutenberg face à l'ère électronique : les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, France, Mame, 1967.

²⁶⁸ Régis Debray distingue quatre médiasphères, c'est-à-dire quatre périodes dans l'histoire marquée par une manière particulière de communiquer, qui influence l'ensemble de la culture et de la société. Hormis la première, la logosphère dominée par l'écriture, les trois suivantes sont caractérisées par la médiation d'objets techniques (l'imprimerie pour la graphosphère, l'audiovisuel pour la vidéosphère, et le numérique pour l'hypersphère). Un tableau récapitulatif, réalisé par Régis Debray et Louise Merzeau et paru dans la revue *Médium* (n°4, juillet-septembre 2005) est disponible à l'adresse suivante : <https://www.mediologie.org/mediasphere-181>. Voir également : R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 2001 (Folio Essais).

« graphosphère »).

L'érudition de l'artiste est rarement mise en avant par les historiens, critiques d'art, journalistes et conservateurs de musées l'ayant connue. Elle n'est guère soulignée que par Peter Krieger, qui remarque « ses étonnantes connaissances en biologie » dans l'article « An der Wildbahn 33, Heiligensee — Souvenirs d'Hannah Höch » qu'il consacre à leurs multiples rencontres au catalogue de l'exposition *Hannah Höch. Photomontages, peintures, aquarelles* organisée à la Kunsthalle de Tübingen en 1980²⁶⁹. Les autres commentateurs se contentent de mentionner ses intérêts (les sciences, les techniques, la conquête spatiale...) sans en préciser la nature ni son degré d'expertise à leur sujet²⁷⁰. La disparition de sa bibliothèque, vendue aux enchères par ses héritiers²⁷¹, rend également difficile la reconstitution de l'étendue de ses connaissances. Les diverses photographies prises dans les deux dernières décennies de son existence montrent des étagères bondées de livres (ill. 13), et son neveu, Peter Carlberg, se souvient qu'elle contenait de nombreux livres de psychologie²⁷² ; malheureusement, la reconstitution s'arrête là, si l'on omet ça et là quelques ouvrages dont les titres ressortent comme ayant pris place sur ses étagères.

Hannah Höch ne reçut pas une éducation très poussée : bien que depuis les années 1890 les jeunes filles puissent passer l'*Abitur*²⁷³, un choix plus conventionnel a été fait pour elle. Elle fut scolarisée dans une école supérieure pour filles²⁷⁴ (non diplomante) où elle poursuivit d'un an seulement ses études au delà de l'âge limite de scolarisation obligatoire (14 ans). Dans ce type d'école, les jeunes filles apprenaient le nécessaire pour devenir de bonnes épouses et de bonnes mères, selon un modèle pédagogique hérité d'une certaine réception de l'*Émile ou de l'éducation* de

²⁶⁹ J. Dech et G. Adriani, *Hannah Höch : Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*, Cologne, DuMont, 1980 (DuMont-Dokumente), p. 99.

²⁷⁰ Le directeur des HHA à la Berlinische Galerie, Ralf Burmeister, rappelle ses « constants intérêts [...] en matière de développement technologique, plus particulièrement dans le domaine des sciences naturelles » (R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p.184). Cet intérêt général pour les sciences et les techniques est appuyé par Karoline Hille au catalogue de l'exposition monographique organisée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, où elle ajoute qu'« elle portait un regard critique sur le développement rapide des technologies et des sciences » (K. Hille, « « ...This never-ending evolution » reflected in her Art — Hannah Höch and the 20th Century » in J.V. Aliaga (éd.), *Hannah Höch: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia del 20 de enero al 11 de abril de 2004*, Madrid, Aldeasa : Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004, p.322-331, p.329). Il est également souligné dans les catalogues d'exposition les plus récents : *Hannah Höch: Revolutionärin der Kunst: das Werk nach 1945*, Berlin, Braus, 2016 (catalogue de l'exposition de la Kunsthalle de Mannheim du 22.04 au 14.08.2016 puis du Kunstmuseum de Müllheim an der Ruhr du 11.09.2016 au 8.01.2017), p. 191-192 ; K. Hille et al., *Hannah Höch. FloraVitalis*, Apolda/Thüringen, Kunsthau Apolda Avantgarde, 2017, p.118-119 (entre autres).

²⁷¹ J. Dech et E. Maurer (éds.), *Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch*, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991 (Der Andere Blick), p.326.

²⁷² J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *Ich verreise in meinen Garten: der Garten der Hannah Höch*, Berlin, Stapp, 2007.

²⁷³ Depuis la révolution de mars 1848 (qui a lieu entre mars 1848 et l'été 1849 au sein de la confédération germanique), le Premier féminisme allemand (1848-1933) est parvenu à obtenir plusieurs améliorations de la condition féminine, notamment au niveau de l'éducation des jeunes filles qui, depuis les années 1890, peuvent passer l'*Abitur*, l'équivalent du Baccalauréat en France. Depuis 1908, elles peuvent s'inscrire de droit dans toutes les universités du pays. A ce sujet, voir : P. Farges et A.-M. Saint-Gille (dirs.), *Le premier féminisme allemand, 1848-1933: un mouvement social de dimension internationale*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (Mondes germaniques).

²⁷⁴ La *Höhere Töchterschule* de Gotha.

Jean-Jacques Rousseau, et fondée sur la phrase : « La femme est faite spécialement pour plaire à l'homme²⁷⁵ ». L'éducation des filles visait donc à les rendre capables de comprendre, de soutenir leurs maris et de leur faire la conversation, tout en se cantonnant pour leur part à l'espace domestique, afin de ne pas les ennuyer ni entrer en une quelconque concurrence avec eux. En conséquence, le programme était très variable d'un institut à l'autre, avec pour constantes l'enseignement de l'allemand, du français, de l'anglais, de la religion, de la musique, du dessin et des travaux manuels. Dans tous les cas, il se distingue par une absence totale de toute matière scientifique. Cette éducation fut complétée par des cours de danse pris par Höch sur son temps libre [1.12]. Puis elle quitta l'école à l'âge de 15 ans pour s'occuper de sa soeur cadette, Marianne (surnommée Anni), qui venait tout juste de naître — et ce jusqu'à son entrée à l'école, soit pendant six ans. Dans un bref récit autobiographique qu'elle rédige en 1958 à la demande de Richard Huelsenbeck, Höch revient sur cette période :

« Née le 1.11.89 à Gotha (Thuringe). J'ai quatre frères et soeurs plus jeunes. Père était à ma naissance inspecteur pour les assurances stuttgartaises, et développa par la suite une succursale thuringoise. J'ai grandi dans une famille aux rapports très ordonnés. Mon voeu le plus cher, enfant déjà : devenir peintre. Notre mère avait de modestes ambitions artistiques. Elle peignait d'après modèles (des huiles sur toile). Lorsque j'avais 15 ans, ma dernière soeur vint au monde. Je fus retirée de l'« école supérieure pour filles » et dû m'en occuper du troisième jour après sa naissance jusqu'à sa sixième année. J'aimais beaucoup cette enfant, mais à ma grande inquiétude, cela retardait considérablement mes études — et cela à la grande satisfaction de mon père, qui savait marier une fille mais ne voulait pas la laisser étudier l'art, ce qui correspondait d'ailleurs tout à fait à l'opinion bourgeoise générale aux alentours de 1900²⁷⁶. »

Si l'on considère, avec Marie Duru-Bellat (dans son article « La (re)production des rapports sociaux de sexe : quelle place pour l'institution scolaire²⁷⁷ ? »), que la famille prépare l'enfant à assumer le rôle social de son sexe, qu'il s'agit là d'une fonction implicite de l'éducation parentale et que cette dernière conditionne les *habitus* féminins et masculins d'un côté, et la transmission et l'acquisition de savoirs et de savoir-faire distincts de l'autre, force est de constater que l'éducation parentale reçue par Höch renforce l'inégalité historique d'accès entre hommes et femmes à l'instruction et son contenu. L'éducation bourgeoise qu'elle reçut lui appris ainsi à apprivoiser des sentiments contradictoires envers sa famille (son père, par exemple, lui transmet le goût de la Nature et l'encourage à peindre, tout en décourageant dans le même temps son désir d'une

²⁷⁵ J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, livre cinquième, 1762, Paris, Garnier, 1964, p.446, cité dans A.-L. Briatte-Peters, *Citoyennes sous tutelle : le mouvement féministe « radical » dans l'Allemagne wilhelmiennne*, Berne, Peter Lang, 2013, p.82.

²⁷⁶ Voir annexes : Hannah Höch, *Un aperçu de ma vie*, 1958.

²⁷⁷ M. Duru-Bellat, « La (re)production des rapports sociaux de sexe : quelle place pour l'institution scolaire ? », *Travail, genre et société*, vol. 19, n° 1, 2008, p. 131-149.

profession artistique²⁷⁸) et à tempérer ses élans en faisant passer quelqu'un d'autre (en l'occurrence, sa petite soeur) avant elle-même. En cela, elle se situe parfaitement dans les perspectives éducatives conseillées au XIX^{ème} siècle, que Linda Nochlin rapporte dans son article fondateur « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » comme l'une des principales raisons historiques et sociales à cette absence²⁷⁹.

« L'insoumission indiscrette²⁸⁰ » de Höch s'exprime alors à l'encontre de la troisième fonction de l'enseignement parental genré telle que déterminée par Duru-Bellat, à savoir « ce qu'il est souhaitable/raisonnable de viser pour sa vie d'adulte²⁸¹ ». Contre toute attente et malgré les mesures prises pour l'en dissuader, Höch veut vraiment être peintre (et cela n'ira pas sans une régression assumée sur l'échelle sociale). C'est pourquoi, pendant ses six années passées à veiller sur sa petite soeur, la poursuite de ses études demeure pour elle une véritable source d'inquiétude.

c. L'école des arts appliqués : un choix raisonnable

Lorsqu'enfin l'occasion lui est donnée de les poursuivre, le choix finalement effectué semble résulter de pressions subies. Dans *Un aperçu de ma vie*, Höch poursuit ainsi son récit :

« J'avais donc presque 22 ans lorsque je m'adressais à l'école des arts appliqués de Charlottenburg en leur envoyant quelques travaux, dans le but d'y être admise. Je ne m'aventurais pas à tenter l'académie, qui avait été l'objectif de tous mes rêves. Car — « Artisan, ce n'était quand même pas artiste²⁸² ». »

Dans les faits, ce témoignage est à pondérer : depuis 1902, l'école supérieure des Beaux-arts du grand-duché de Saxe, *sise* à Weimar (plus près de chez elle que Charlottenburg, qui fut incorporée au Grand Berlin en 1920), est parmi les premières à accepter les femmes en ses rangs²⁸³ — c'est d'ailleurs vraisemblablement celle à laquelle Höch fait référence dans l'extrait sus-cité. Les cours théoriques y sont dispensés pour les deux sexes, et les cours pratiques séparément. L'accès des femmes reste néanmoins strictement refusé à certains cours. Pour l'année 1912-1913 (année où

²⁷⁸ En 1911, il la fait travailler en ce sens pour sa compagnie d'assurance, à la tenue des livres de comptes : R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p.161.

²⁷⁹ Elle cite les conseils du manuel de savoir-vivre de Mrs. Ellis : « Si brillant et si séduisant cela soit-il, elle [la jeune fille] doit fuir comme la peste tout ce qui lui occuperait l'esprit au point d'exclure des activités meilleures, tout ce qui l'entraînerait dans le labyrinthe de la flatterie et de l'admiration, tout ce qui tendrait à éloigner ses pensées des autres et à les fixer sur elle-même » : L. Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir: et autres essais*, Nîmes, Chambon, 1993, p.201-244, p.226.

²⁸⁰ M. Duru-Bellat, « La (re)production des rapports sociaux de sexe : quelle place pour l'institution scolaire ? », *op. cit.*, p.131.

²⁸¹ *Ibid*, p.133.

²⁸² Voir annexes : Hannah Höch, *Un aperçu de ma vie*, 1958.

²⁸³ Une des premières étudiantes fut par exemple Magda Langenstraß-Uhlig, qui en sorti diplômée en 1911. Voir : M. Langenstraß-Uhlig, J. Götzmann et A. Havemann (éds.), *Künstlerinnen der Moderne: Magda Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit*, Berlin, Lukas Verlag, 2015.

Höch commença ses études à l'école des arts appliqués de Charlottenburg), on compte aux Beaux-arts de Weimar 55 femmes sur un total de 103 élèves²⁸⁴. Si les écoles des Beaux-arts des petites villes se montrent parfois progressistes, celles des grandes villes demeurent majoritairement réfractaires à l'accession des femmes à l'enseignement artistique²⁸⁵. Elles n'ont de surcroît, dans le meilleur des cas, pas accès à l'étude du nu pour des questions de bienséance. En résulte une faiblesse technique au niveau du dessin qui les prive de grandes compositions avec figures et donc, des genres picturaux qui dominent de la hiérarchie des genres : la peinture d'histoire et la peinture religieuse. Vers 1900, 10 Académies sont particulièrement connues dans le pays pour leur hostilité envers les femmes²⁸⁶. Leur argumentaire : la nature féminine (conçue sur la base d'une conception essentialiste des sexes²⁸⁷) et le rôle de la femme (mère et femme au foyer) la prédestinent aux études en arts appliqués. Etudier les Beaux-arts serait donc pour elle une perte de temps. Cette idée, qui découle des textes fondateurs du XIX^e siècle sur le sujet²⁸⁸, est encore exprimée en 1908 dans l'ouvrage de Karl Scheffler, *La femme et l'art*, qui eut beaucoup de succès dans les milieux bourgeois et artistiques au début du siècle²⁸⁹. Selon lui, l'art et la culture sont une affaire

²⁸⁴ A. Havemann, « Die Künstlerinnen der Moderne. Auf Umwegen zum Ziel » in M. Langenstraß-Uhlig, J. Götzmann et A. Havemann (éds.), *Künstlerinnen der Moderne: Magda Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit*, op. cit., p.39-42, p.42.

²⁸⁵ La synthèse qui suit se base sur les lectures suivantes : B. Ahrens et M. van Rijn (éds.), *Wege zu Gabriele Münter und Käthe Kollwitz: Holzschnitte von Künstlerinnen des Jugendstils und des Expressionismus*, Reutlingen : Bedburg-Hau : Petersberg, Stadt Reutlingen ; Museum Schloss Moyland ; Michael Imhof Verlag, 2013 ; R. Berger (éd.), « *Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei* » : *autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. - 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verl, 1989 (Fischer-Taschenbücher Die Frau in der Gesellschaft 3722) ; U. Eskildsen (éd.), *Fotografieren hiess teilnehmen : Fotografinnen der Weimarer Republik*, Düsseldorf, Richter, 1994 ; D. Fuhrmann et al. (éds.), *Profession ohne Tradition: 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen: ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Berlinischen Galerie in Zusammenarbeit mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen*, Berlin, Kupfergraben, 1992 ; J. Götzmann et A. Havemann (éds.), *Künstlerinnen der Moderne*, op. cit. ; R. Greter, *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich, Juris Druck + Verlag, 1984 ; A.-K. Herber, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*, Heidelberg, Universität d'Heidelberg, 2009, [En ligne]. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation_Teil_I_Anne_Kathrin_Herber.pdf>. (Consulté le 14 mars 2021) ; H. Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin, Rudolf Mosse Buchverlag, 1928 ; K.-L. Hofmann et C. Präger, *Maria Uhden 1892-1918: Briefe, Zeugnisse und Verzeichnis der nachgelassenen Werke*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1994 ; J.M. Johnson, *The memory factory: the forgotten women artists of Vienna 1900*, West Lafayette, Ind, Purdue University Press, 2012 (Central European studies) ; R. Kroll et S. Gramatzki (éds.), *Künstlerinnen schreiben: ausgewählte Texte zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten*, Berlin, Reimer, 2018 ; M. Meskimmon, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, s.l., University of California Press, 1999 ; C. Muysers (éd.), *Die bildende Künstlerin: Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855 - 1945*, Amsterdam Dresden, Verl. der Kunst, 1999 ; R. Nobs-Greter, *Die Künstlerin und ihr Werk in deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich, Juris Druck + Verlag Zürich, 1984 ; L. Nochlin, *Femmes, art et pouvoir: et autres essais*, Nîmes, Chambon, 1993 ; I. Pfeiffer et al. (éds.), *Sturm-Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932 = Storm women: women artists of the Avant-Garde in Berlin 1910-1932*, Frankfurt : Köln, Schirn Kunsthalle ; Wienand, 2015.

²⁸⁶ A. Havemann, « Die Künstlerinnen der Moderne. Auf Umwegen zum Ziel » in op. cit., p.39.

²⁸⁷ Le différentialisme sexuel part du principe qu'hommes et femmes sont complémentaires, et en cela, radicalement différents. Elle considère comme naturelles et innées des caractéristiques en réalité socialement attribuées, qui attribuent aux femmes exclusivement l'espace domestique, entièrement la charge éducative des enfants, ou encore qui les considère comme des êtres dominés par leurs sens, et en cela proches de la nature. A contrario, l'homme gouverne le domaine public et le pôle financier de la famille, est considéré comme un être de raison et en cela se positionne du côté de la culture et de l'érudition.

²⁸⁸ Et tout particulièrement de l'ouvrage d'Ernst Guhl, *La femme dans l'histoire de l'art (Die Frau in der Kunstgeschichte)* paru en 1858.

²⁸⁹ K. Sheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin, Verlag Julius Bard, 1908.

exclusivement masculine, car l'homme a besoin d'un écran pour projeter ses grandes idées et ses concepts. La femme, du côté de la nature par essence, ne possède pas ce trait de caractère : l'expérience de l'art n'est donc intéressante pour elle qu'en tant que réceptrice passive, observatrice ou muse. Il lui reconnaît néanmoins un talent dans les arts appliqués (architecture d'intérieur, mode, bijouterie, etc.), domaine dans lequel elle se contente d'arranger ce que l'homme a créé de manière harmonieuse. En somme, la femme est incapable de génie. On retrouve ce même constat, bien qu'exprimé avec davantage de tendresse, dans l'ouvrage d'Hans Hildebrandt, *La femme en tant qu'artiste*, paru 1928²⁹⁰. Höch y est mentionnée, et c'est d'ailleurs à l'occasion de la rédaction de l'ouvrage qu'elle entra pour la première fois en contact avec l'historien de l'art, avec lequel elle échangera ensuite ponctuellement, pendant et après la Seconde Guerre mondiale²⁹¹. Le directeur des Beaux-arts de Berlin de 1875 à 1915, Anton von Werner, est un exemple emblématique de cette hostilité : il fit ajouter aux statuts de l'Académie le paragraphe 60, accepté à l'unanimité par le corps enseignant, qui stipule expressément qu'« aucune exception ne sera faite pour les étudiantes²⁹² ». Malgré les pétitions régulièrement portées à la connaissance des autorités politiques par les associations de femmes artistes professionnelles²⁹³ s'étant constituées depuis la fin du XIX^{ème} siècle²⁹⁴, il faudra attendre la révolution de Novembre, en 1918, pour que l'école supérieure des Beaux-arts de Berlin accepte enfin les femmes, qui ont entre temps obtenu le droit de vote. D'autres académies suivirent, notamment Düsseldorf et Munich, tout en maintenant un enseignement du nu limité et en mettant en place pour les futures étudiantes une classe préparatoire d'un semestre, au terme de laquelle les aspirantes pouvaient être refusées.

L'école des Beaux-arts semble donc avoir été écartée par Höch la seule raison de son inaccessibilité relative. Il lui restait encore la possibilité d'apprendre la peinture dans une académie

²⁹⁰ H. Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, op. cit.. Dans cet ouvrage, Hildebrandt qualifie la femme artiste de « deuxième voix de l'orchestre » (*die zweite Stimme im Orchester*), une formule qui demeurera célèbre dans les études de genre en histoire de l'art en Allemagne. Voir par exemple :

U. Stelzl, « Die zweite Stimme im Orchester : Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung », dans *Frauen in Forschung und Lehre*, Bonn, Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft, 1985, p. 3954.

²⁹¹ H. Hildebrandt, op. cit., p.124. Sur la relation d'Hannah Höch avec les Hildebrandt, voir : « Podiumsdiskussion mit Zeitgenossinnen und Zeitgenossen » in J. Dech et E. Maurer (éds.), *Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch*, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991 (Der Andere Blick), p.222-236 ; C. Schweitzer, *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch: das Leben einer Künstlerin, 1889-1978*, Berlin, Osburg, 2011.

²⁹² « Schülerinnen finden keine Aufnahme » : A.-K. Herber, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*, op. cit., p.62.

²⁹³ Le 21 juin 1904, une première pétition est adressée à von Werner. Elle est signée par 92 femmes artistes (dont Käthe Kollwitz, Sabine Lepsius et Julie Wolfthorn). Malgré la pression médiatique occasionnée, von Werner campe sur ses opinions et refuse en prétextant le §60 des statuts. Le 9 février 1905, une seconde pétition voit le jour, cette fois signée par 204 artistes femmes. Ses arguments : les frais élevés des écoles privées (dans lesquelles enseignent justement parfois les professeurs de l'Académie eux-mêmes !), et l'obsolescence du §60, l'Académie de musique de la capitale acceptant de son côté les femmes depuis sa fondation ! Voir : C. Muysers (éd.), *Die bildende Künstlerin: Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855 - 1945*, op. cit., p.321-329.

²⁹⁴ L'Association des artistes berlinoises a par exemple été créée en 1867.

privée pour Dames²⁹⁵. C'est le choix que fit par exemple son amie Maria Uhden, qui avait aménagé à Gotha avec sa famille en 1910 et qui quitta la ville l'année suivante pour passer un an dans une académie privée à Munich, avant de rejoindre Höch à l'école des arts appliqués de Berlin pour le semestre d'été²⁹⁶. Le choix de l'école des arts appliqués, parce qu'il prend en compte la bienséance et une forme de sécurité de l'emploi, demeure toutefois celui qui est le plus en phase avec la pensée bourgeoise dominante de l'époque, que son père, d'après la description de Höch elle-même, partageait. Höch y apprend le design du verre dans l'atelier d'Harold Bengen (essentiellement connu en tant que peintre de chevaux), la typographie avec Ludwig Sütterlin dans un cours formant à l'art publicitaire, ainsi que le dessin d'ornements. La fermeture de l'école des arts appliqués au début de la guerre lui donne toutefois l'occasion d'opter pour un enseignement plus proche de celui des Beaux-arts :

« En 1915, les écoles d'art de Berlin rouvrirent, et je pus retourner à Berlin pour poursuivre mes études. J'espérais alors me rapprocher de mon voeu véritable en m'inscrivant à l'institut du musée des arts appliqués. Concernant la formation artistique, cet institut se situait entre l'académie et l'école des arts appliqués. Je fus acceptée dans la classe d'Emil Orlik spécialisée en arts graphiques²⁹⁷ »

L'institut, qui se trouve juste à côté du musée et de l'école des arts appliqués, est alors dirigé par Bruno Paul (1874-1968), artisan, architecte et caricaturiste pour la célèbre revue satirique *Simplicissimus*. Il est ouvert jusqu'à 22h afin que chacun puisse y recevoir un enseignement hors de son temps de travail²⁹⁸. Höch y est admise dans l'atelier d'Emil Orlik, qui apprécie beaucoup son application et l'encourage en lui trouvant du travail rémunéré²⁹⁹, mais elle y apprend aussi la gravure sur bois avec Martin Bangemann (1882-1959), dans la tradition élaborée par Friedrich Wilhelm Gubitz, re-découvreur de cette technique. La date à laquelle Höch quitte l'institut n'est pas claire. Néanmoins, elle y croise Georg Grosz, également élève d'Orlik, et fait la connaissance de Raoul Hausmann dans la bibliothèque du musée des arts appliqués en 1915³⁰⁰.

²⁹⁵ Une dernière possibilité, qui ne semble pas avoir été envisagée dans le cas d'Hannah Höch mais était courante à l'époque, la poursuite d'une formation artistique à l'étranger, et principalement dans une académie privée parisienne. Voir : A. Havemann, « Die Künstlerinnen der Moderne. Auf Umwegen zum Ziel » in J. Götzmann et A. Havemann (éds.), *Künstlerinnen der Moderne: Magda Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit*, op. cit., p.39-42, p. 41.

²⁹⁶ *LC I*, p.66.

²⁹⁷ Voir annexes : Hannah Höch, *Un aperçu de ma vie*, 1958.

²⁹⁸ W. Gundlach, *Geschichte der Stadt Charlottenburg: Erster Band. Darstellung*, Springer-Verlag, 1905, p.543.

²⁹⁹ Emil Orlik lui confie la xylographie de ses propres dessins et lui trouve du travail, comme cette lettre d'Hannah Höch adressée à sa soeur en témoigne (Hannah Höch à Grete Höch, le 3 mai 1916 [8.7]). Höch Commence également cette année-là à travailler pour la Ullstein Verlag en tant que conceptrice de patrons de couture et de broderie, ainsi que rédactrice d'articles (parus anonymement) pour les magazines féminins de la maison d'édition.

³⁰⁰ K. Hille, *Hannah Höch und Raoul Hausmann: eine Berliner Dada-Geschichte*, Berlin, Rowohlt, 2000 (Paare), p. 57-58.

d. La presse : une source de connaissances très sélective

Au terme de cet aperçu, nous pouvons conclure que l'éducation d'Hannah Höch fut a priori totalement dénuée de tous fondamentaux dans les domaines des sciences, des techniques, de l'histoire, de la géographie ou encore de la politique. La presse aurait-elle donc pu être, pour l'artiste, une fenêtre ouverte sur ses thématiques ? A travers cette question, ce qui nous intéresse est de savoir dans quelle mesure les informations véhiculées par la presse furent ensuite, après destruction du canal de transmission (le journal ou la revue), assimilées ou non par Höch.

Il semblerait que le processus de sélection de l'information, opéré par découpage, soit au centre de cette pratique (tout comme, d'ailleurs, de sa pratique artistique). Höch, dont la réputation de jardinière n'est plus à faire, possédait par exemple un carnet de jardinage (**PI. VI**, [Ud. 654]) orienté sur des informations pratiques (l'acquisition de savoir-faire, donc). Sur les quelques pages restantes de ce carnet à couverture rigide, on trouve un croquis d'aménagement de son jardin, une liste des graines qu'elle donna à ses proches, ou encore des moyens mnémotechniques pour se souvenir des différentes soins à apporter aux plantes selon les saisons. A la fin, Höch a essayé de créer un abécédaire : mais le Z est avant le A car, à un moment donné, elle a manqué une page par inadvertance et n'a finalement pas eu assez de place pour caler toutes les lettres... De plus, toutes les informations n'y sont pas consignées mais plutôt largement répétées sur les feuilles volantes (25) qui constituent, avec les documents imprimés (de la coupure de presse à la brochure, en passant par les prospectus, 42 en tout) et tapuscrits (quatre, dont trois portent sur la culture du tabac), le gros du carnet. Les sources écrites se trouvent plutôt au début du carnet, les imprimés (notamment les grosses brochures ou extraits épais) à la fin³⁰¹. Sur des bouts d'enveloppes, Höch note par exemple toutes sortes d'informations témoignant de son investissement dans le travail du jardin : des listes de plantes selon le mois de leur plantation, des consignes concernant la marche à suivre ou encore des conseils d'arrosage (pour ses différents cactus par exemple). Sur une feuille A4, elle note les autres usages qu'elle peut faire de ses plantes (cosmétique, entretien de la maison, etc.). Dans cet ensemble, on trouve également plusieurs documents relatifs à la culture et la récolte du tabac : deux feuilles tapuscrites récapitulent les étapes pour en faire, deux notes manuscrites précisant sa recette selon l'utilisation prévue du tabac, deux articles de journal expliquant les avantages et les grandes étapes de cette culture (peut-être les points de départ de son idée de planter du tabac ?), ainsi qu'une feuille volante sur le sujet. On y retrouve également les cartes de plusieurs jardinerie et des livrets publicitaires cataloguant les graines proposées par une marque, parfois

³⁰¹ Impossible de savoir si l'ordre originel a été respecté par les personnes l'ayant successivement consulté.

accompagnés de conseils pratiques. Dans l'un d'entre eux, un encart sur le « Petit jardinier allemand » souligne son rôle central pour la société, qui consiste à assurer l'alimentation du peuple. Deux d'entre eux, intitulés « Consignes pour les bulbes de fleurs », sont datés de 1934 et 1937, prouvant ainsi que Höch s'intéressait au jardinage avant son aménagement à Heiligensee, alors qu'elle vivait encore en appartement. Quant aux coupures de presse, on trouve plusieurs rubriques « Dans le jardin du Morgenpost » du *Berliner Morgenpost*, et à minima trois rubriques « Maison, cour, jardin » prélevées du *Tagesspiegel*. A ces dernières, il faut vraisemblablement en ajouter 16 autres spécialement découpées, qui ne sont pas conservées dans le carnet de jardinage de l'artiste mais ont été inventoriées individuellement. Tous ont été prélevés entre 1960 et 1965, cadre dans lequel s'inscrivent également les autres coupures conservées dans le carnet³⁰². Elle conserve aussi un journal local, l'organe officiel du *Zentralverbandes der Kleingärtner, Siedler und Bodennutzenden Grundbesitzer E.V.* Sur la culture du rhododendron, on trouve une double page en anglais arrachée du *Sunset* de mars 1947. Le *Sunset* est un magazine mensuel américain de type lifestyle publié depuis 1898, avec pour objectif de promouvoir le mode de vie de l'Ouest des Etats-Unis. On y retrouve des rubriques concernant la maison, la cuisine, le jardinage ou encore le voyage. C'est le premier signe que nous ayons de l'influence de la presse américaine sur l'artiste au lendemain du second conflit mondial. D'autres pages sont empruntées à des revues germanophones, telle *Le jardin en tant que fontaine de jouvence. La revue illustrée en couleur pour les amis du jardin, des fleurs et des animaux*³⁰³ édité par Hortus-Verlag depuis 1950.

L'examen de ce carnet confirme que Höch considère la presse écrite comme un moyen d'acquérir et de conserver des connaissances, dans le cadre de pratiques déterminées de sélection et de conservation. Il resterait à confirmer le rôle de complémentarité ou de substitut endossé ou non par ce type de rassemblement de coupures de presse. Pour ce faire, il faudrait avoir à notre disposition une liste des ouvrages que Höch possédait dans sa bibliothèque, afin de savoir si les thématiques se recoupent ou se complètent. Force est néanmoins de constater que la psychologie par exemple, dont nous savons qu'elle est une thématique très présente parmi les livres de l'artiste, est absente des coupures de presse relevées. Est-ce en raison de l'absence ou de la rareté du sujet dans les colonnes des journaux et magazines de l'époque ou bien parce que, tirant ses connaissances des livres, Höch ne considérerait pas la presse, même vulgarisatrice, comme une source fiable ou a minima digne de ce nom ?

³⁰² Les trois « Maison, cour, jardin » (Haus-Hof-Garten) de *Der Tagesspiegel* sont datés du dimanche 27 mai 1962, de décembre 1962, et l'un est non daté.

³⁰³ *Der Garten als Jungborn. Die farbige illustrierte Zeitschrift für Garten-, Blumen- und Tierfreunde.*

e. La valeur informative de la presse écrite : entre l'acquisition de nouvelles connaissances et la portée mémorielle

Nous disposons toutefois d'assez d'indices pour affirmer que l'artiste accordait vraisemblablement une valeur informative à part entière aux revues et journaux, et « triait », par le traitement matériel qu'elle leur réservait, les informations qu'elle pouvait intégrer à ses connaissances personnelles et les événements relatifs à l'actualité qu'elle conservait parfois pour leur valeur historique ou mémorielle. A titre d'exemple, Höch a conservé entre 1937 et 1945 19 coupures de journaux qui ont été répertoriées tardivement et sont pour cette raison absentes de l'inventaire annuel³⁰⁴. Certaines portent sur les manœuvres militaires ou les discours d'Adolf Hitler³⁰⁵, mais aucune n'a été incorporée à un ensemble de connaissances thématiquement délimité ou ayant des conséquences sur ses savoir-faire. En revanche, ce type d'information se trouve mentionnée dans ses agendas (date historique d'une entrée en guerre ou de la fin d'un conflit³⁰⁶) ou fait l'objet de notes prises pendant l'écoute de la radio, telle celles griffonnées à l'occasion de la capitulation allemande en 1945³⁰⁷.

f. Fragments de sa bibliothèque artistique : conférences et citations

Enfin, une dernière source nous permet d'appréhender les contours de l'érudition d'Hannah Höch : les conférences qu'elle donna, dans lesquelles on lui demanda son avis personnel et pas seulement un témoignage de l'époque dadaïste.

La conférence qu'elle donne en 1948 à l'université populaire de son quartier, intitulée « Les femmes et l'art », trahit l'influence d'une culture classique et d'une conception différentialiste des sexes sur la philosophie de vie de l'artiste. Devant un parterre de femmes au foyer luttant contre les difficultés de l'après-guerre, Höch cite par exemple les premiers vers du poème de Schiller, « Honorez les femmes », qui rend hommage à la complémentarité des sexes par une opposition de

³⁰⁴ [Nt. 101, 112, 114, 116, 117, 119, 120, 122 à 131, 133, 141] Voir : *LC III*, p.491-193.

³⁰⁵ « Adolf Hitler spricht zu den 160 000 Amtswaltern » [Nt. 128] ; « Der Führer an der Ost-Front » [Nt. 129].

³⁰⁶ Dans son agenda de 1939, Höch garde une trace de l'escalade des tensions politiques internationales jusqu'à l'entrée en guerre du 1er septembre, qui s'étale comme un cri de détresse sur la double page de son agenda : « Jammer ! KRIEG !!! Jammer ! » (« Douleur ! GUERRE !!! Douleur ! ») [39.12]. Dans son agenda de 1945, elle enregistre de la même manière la capitulation et les événements qui suivirent pour le peuple allemand. Au 1er mai, on peut lire : « Spaziergang gemacht. Unsagbar dankbares Gefühl in der Brust. Eine 12jährige Leidenzeit, die von einer wahnsinnigen u. unmenschlichen ja viehischen Klike uns aufgezwungen war [...] ist zu Ende. » (« Me suis promenée. Un sentiment de reconnaissance indicible dans la poitrine. Un temps de souffrances de 12 ans, qui nous a été imposé par une clique folle, inhumaine et bestiale [...] arrive enfin à son terme. ») [45.4].

³⁰⁷ « Dies — sprachliche (*sic*) Notizen, die ich durch Kopfhörerdirekt auffangen konnte nach der Kapitulation 1945 » [Und. 67]

leurs tempéraments vers après vers³⁰⁸. Certes, Höch mentionne cette mission comme un cap difficile à tenir. Elle n'en demeure pas moins, selon elle, une aspiration salvatrice :

« Quand bien même il nous est, par les temps qui courent, sacrément difficile de consciemment « [tresser et mêler] des roses célestes à la vie terrestre », nos enfants doivent connaître la gardienne de la tradition, de la bonté et de la beauté qui est en nous, malgré nos mains calleuses et notre front soucieux et craintif. En nous occupant seulement de leurs corps, nous ne pourrions élever aucun enfant, quel que soit son sexe, de manière à ce qu'il soit apte à supporter les conséquences de beaucoup, beaucoup de péchés et d'erreurs, à les surmonter et à acquérir une position nouvelle et respectable dans le développement futur de l'humanité³⁰⁹. »

Cette conception traditionnelle de la femme comme gardienne et garante de la morale des générations passées, présentes et futures s'inscrit dans l'idéologie bourgeoise du tournant du siècle, dans laquelle elle a été élevée. Plus loin, elle encourage les femmes à se contenter des petites beautés de la vie, et à y trouver un grand plaisir régénérateur : elle emploie pour ce faire l'exemple de fleurs agencées soigneusement, malgré le peu de moyens, dans la vitrine d'une boutique dans les rues de Berlin. Ce dernier argument, s'il peut être une forme d'adaptation de la locutrice à son auditoire et son contexte, demeure néanmoins cohérent avec les propos précédemment cités.

D'autres exemples issus des brouillons de ses interventions nous permettent, quant à eux, de préciser sa culture artistique et d'identifier quelques titres d'ouvrages lui ayant vraisemblablement appartenu. L'année précédente, elle donnait dans le même contexte une conférence intitulée « Prière de l'oeuvre d'art au regardeur ». Dans ce texte, Höch enjoint l'auditeur à adopter une attitude ouverte et bienveillante face à une oeuvre d'art, et à ne pas y calquer ses catégories préconçues afin d'être réceptif à la nouveauté qu'elle apporte. Elle y cite notamment un passage discret du journal de Schmargendorf de Rainer Maria Rilke, daté du 15 septembre 1900, initialement au sujet de l'art d'enseigner³¹⁰. Elle mentionne plus loin trois titres fictifs d'oeuvres de Kandinsky (« principes qui tombent », « lutte des sons » et « équilibre perdu³¹¹ »), en réalité issus d'une phrase de *Du Spirituel dans l'art*³¹².

Mais surtout, elle y cite abondamment *Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer ainsi qu'un ou plusieurs textes non identifiés d'Albert Gleizes. L'étendue et la précision des citations de

³⁰⁸ F. Schiller, *Poésies de Schiller*, Charpentier, 1854 (traduction Xavier Marmier). [En ligne] <https://fr.wikisource.org/wiki/Poésies_de_Schiller/Honorez_les_femmes> (Consulté le 15 mars 2021).

³⁰⁹ Voir annexes : Hannah Höch, *Les femmes et l'art*, 1948.

³¹⁰ Höch écrit : « Willst Du, dass ich Dir gebe, sei, bitte, erst Schale und... schön. ». La phrase correcte et complète est la suivante : « Willst Du, ich soll Dir geben, sei, bitte, erst Schale und schön, sei erst bereit zu empfangen und ruhig zum Halten ». Elle est extraite d'une entrée du journal de Schmargendorf de Rainer Maria Rilke, datée du 15 septembre 1900, dans laquelle le poète résume une conversation qu'il a eue chez les Modersohnv à Worpswede, après le souper, sur l'art d'enseigner — et non d'une correspondance, comme le pense alors Hannah Höch. La traduction est empruntée Philippe Jaccottet : R.M. Rilke, *Journaux de jeunesse*, Paris, Editions du Seuil, 1989 (Le don des langues), p.160.

³¹¹ Voir annexes : Hannah Höch, *Les femmes et l'art*, 1948.

³¹² « Lutte des sons, équilibre perdu, « principes » qui tombent, roulements de tambour inattendus, grandes questions, recherche apparemment sans but, impulsions apparemment déchirées et nostalgie, chaînes et liens rompus, en renouant plusieurs en un seul, contrastes et contradictions — voilà notre harmonie » : W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 2006 (Folio Essais 72), p. 169.

Worringer suggère que Höch possédait l'ouvrage en question, tandis que les erreurs de datation et la non correspondance des titres dans les citations de Gleizes suggèrent qu'elles aient pu être effectuées de mémoire ou d'après des notes³¹³.

2. L'influence de l'évolution de la presse écrite sur les archives (et les photomontages ?) d'Hannah Höch

A. La presse illustrée au tournant du siècle

a. Le carton de périodiques

Höch entra en contact avec la presse illustrée lorsqu'elle vivait encore dans la maison familiale, à Gotha. Elle se confia à ce sujet bien plus tard à Liselotte et Armin Orgel-Köhne, durant leurs séances de travail autour de son grand photomontage autobiographique *Lebensbild* au début des années 1970. Les photographes se chargeaient à l'époque de réaliser les clichés dont l'artiste avait besoin pour son œuvre, et enregistrèrent leurs échanges à cette occasion. En prévision d'un ouvrage qu'ils souhaitaient réaliser à partir de photographies des détails de l'œuvre et d'extraits de leurs enregistrements³¹⁴, le couple réalisa une série de 38 placards typographiques de format A3 (correspondant aux 38 photographies de détails réalisées), sur lesquels ils firent imprimer quelques extraits de leurs discussions avec Höch. L'ensemble, aujourd'hui encore inédit, est conservé au Musée de Reinickendorf, à Berlin. Le placard n°4 est consacré aux premiers souvenirs de l'artiste liés aux médias, et plus particulièrement à la presse écrite :

³¹³ Voir annexes : Hannah Höch, *Les femmes et l'art*, 1948.

³¹⁴ Voir : A.-E. Kittner, *Visuelle Autobiographien : Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld, Transcript, 2009 (Kultur- und Medientheorie), p.35-56 (et plus précisément la note de bas de page n°5, p. 36) ; A.-E. Kittner, *Hannah Höch : Lebensbild. Eine collagierte Autobiografie*, Berlin, The Green Box, 2016.

« La technique m'a toujours intéressée ! Dans mon enfance, cela se passait ainsi : toute les semaines, on livrait à la maison de mes parents un carton, qui était déposé le lundi et échangé contre le carton suivant le lundi d'après. Dans le carton, il y avait des revues. Toutes les revues disponibles en Allemagne. Politiques, non-politiques, sur l'art de toutes sortes. *Sur terre et sur mer* y était, *La Tonnelle*, *Chasse et village* — ou quelque chose comme ça. On s'abonnait alors à une sélection pré-déterminée. Nous, nous avons opté pour la totale. Des numéros sur l'art jusqu'aux revues pour femmes au foyer. Du fait que ces cartons étaient toujours temporairement dans la maison de mes parents, tous les huit jours, et que je pouvais tous les étudier, ce que je faisais, je passais d'excellents moments. Ainsi, on pouvait suivre tout ce qu'il se passait³¹⁵. »

Cette pratique particulière du carton hebdomadaire s'inscrit dans les habitudes de consommation de l'époque : dans l'Allemagne wilhelmiennne, la vente de périodiques au numéro n'est autorisée qu'à partir de 1904³¹⁶. Auparavant, il faut donc recourir aux abonnements, qui demeurent encore ensuite une habitude majoritaire dans le pays.

Les titres mentionnés par l'artiste sont caractéristiques de la presse allemande de la fin du XIX^e siècle. *La Tonnelle* (*Die Gartenlaube*) est la revue culturelle la plus achetée et la plus lue de la fin du siècle en Allemagne. Initialement fondée par Ernst Keil en 1853, elle paraît dès cette date à Leipzig sous la direction de Ferdinand Stolle, avant que Keil n'en reprenne la tête à partir de 1862 et jusqu'à sa mort, en 1878³¹⁷. Sous-titrée « revue familiale illustrée³¹⁸ », *La Tonnelle* est un prototype du genre. Bien que s'adressant, jusqu'à l'aube du XX^e siècle, d'abord au père de famille, elle propose des articles pour l'ensemble de la maisonnée. Ils abordent des thématiques d'actualité triées sur le volet, de la vulgarisation scientifique (très occasionnellement) sous forme de lettre³¹⁹, mais aussi des sujets pratiques intéressant la femme au foyer (sur l'hygiène, l'éducation des enfants ou encore le devoir conjugal). Feuilletons et pages de jeux complètent les rubriques de cette revue à la mise en page proche du journal, mais à parution hebdomadaire³²⁰. Son objectif

³¹⁵ « Technik hat mich immer interessiert ! / In meiner Kindheit, da gab es folgendes : / In meinem Elternhaus, da lief jede Woche eine Mappe durch, wurde am Montag gebracht und wurde am nächsten Montag ausgetauscht, gegen die nächste Mappe. / In der Mappe lagen Zeitschriften. Sämtliche Zeitschriften, die es in Deutschland gab. Politische, unpolitische, Kunst jeder Art. « Über Land und Meer » war drin, « Gartenlaube », « Jagd und Dorf », - irgend so etwas... / Also man abonnierte dann eine ganz bestimmte Auswahl. Und bei uns war alles drin. Von Kunst bis zum Hausfrauenheft. / Und dadurch, dass diese Durchgangssache immer in meinem Elternhaus war, je acht Tage, und ich sie alle studieren konnte, und auch tat, / Da war man eben wirklich auf der Höhe. - Da konnte man alles verfolgen. » : placard n°4, Sammlung Orgel-Köhne, n°7 (Inv. SammOrgelKöhneHöch7), Museum Reinickendorf, Berlin.

³¹⁶ La maison d'édition Ullstein contribua à la modernisation du marché de la presse quotidienne et périodique. Bloquée dans son expansion commerciale par l'obligation d'abonnement, elle invente l'abonnement au numéro, et organise ensuite la remise aux abonnés du numéro commandé dans des points de distribution installés dans les rues de Berlin. Cela créa un précédent à la vente au numéro, qui sera d'abord autorisée pour le *BZ am Mittag*, un tabloïd quotidien (l'ancien *Berliner Zeitung* fondé par Leopold Ullstein en 1877) édité par la firme de 1904 à 1943, en 1904. La quotidien sera refondé après la Seconde Guerre mondiale et paraît aujourd'hui sous le titre *B.Z.* chez Springer. Voir : T. Gervais et G. Morel, *La fabrique de l'information visuelle : photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015 (L'écriture photographique), p.75 ; D. Oels et U. Schneider (éds.), « *Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere* » : *Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2015 (Archiv für Geschichte des Buchwesens-Studien), p.5.

³¹⁷ *Die Gartenlaube* sera ensuite dirigé par Ernst Ziel puis Adolf Kröner. Voir : C. Stockinger, *An den Ursprüngen populärer Serialität : das Familienblatt Die Gartenlaube*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2018, p.27-30.

³¹⁸ « Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt »

³¹⁹ C. Stockinger, *An den Ursprüngen populärer Serialität : das Familienblatt Die Gartenlaube*, op. cit., p.329-338.

³²⁰ *Ibid.*, p.83-105 et 299-302.

assumé : éduquer la population allemande dans son ensemble par des articles divertissants. Il s'adresse donc à la classe moyenne en lui proposant des connaissances et des valeurs communes. Dès la page de titre, sa vocation s'illustre par l'image d'une famille rassemblée sous une tonnelle pour lire le numéro de la semaine (**ill. 14**). Afin de mettre tout le monde d'accord, *La Tonnelle* évite les sujets polémiques ou politiquement trop sensibles, bien que, contrairement aux autres revues familiales, elle affirme par ses sujets et points de vue un franc penchant pour un matérialisme libéral proche du Parti libéral national (*Nationalliberale Partei*, ancêtre du *Deutschen Volkspartei*, DVP — Parti populaire allemand³²¹). Jusque dans les années 1880, son objectif corolaire est très ouvertement de renforcer le sentiment d'identité de la famille allemande et, par extension, de proposer l'image d'une nation étendue partageant les mêmes valeurs et une bienveillance de village les uns par rapport aux autres³²². *La Tonnelle* est d'ailleurs la revue la plus lue en Allemagne, mais également par les allemands habitant hors du pays. En 1875, son tirage culmine à 382 000 exemplaires³²³, ce qui en fait l'un des premiers médias de masse de l'époque. Son lectorat est a minima dix fois supérieur à ce chiffre (on l'estime entre 2 et 5 millions de personnes³²⁴), en raison de la lecture familiale que la revue est parvenue à développer ainsi que de sa diffusion dans les cafés et librairies. Pour entretenir le sentiment d'une nation unie par delà ses frontières géographiques, *La Tonnelle* publie régulièrement des témoignages d'allemands vivant à l'étranger. Elle contribue ainsi à diffuser une conception particulière du « village global », compris comme une mentalité de village entretenue par les valeurs, les images et les histoires qu'elle véhicule. Virtuellement, la nation allemande s'étend ainsi partout où la revue est diffusée³²⁵.

Sur terre et sur mer, fondé en 1858, affiche la même ambition d'instruire et de divertir en même temps son lecteur. Son contenu est toutefois plus axé sur l'actualité et la découverte, comme l'annonce son sous-titre (« journal général illustré ») et le bandeau illustré (**ill. 15**). Au centre, une allégorie de la connaissance tient d'une main un grand codex, de l'autre un flambeau planté sur le globe terrestre sur lequel elle est assise. Ce dernier est porté par trois allégories de continents lointains, coiffés de plumes ou d'une sorte de Némès. Ils ne sont chacun vêtus que d'un pagne auquel est accroché un fourreau pour les deux personnages latéraux. La domination des contrées lointaines par la connaissance est également suggérée par l'apposition de deux paysages différents de part et d'autre des quatre figures centrales. À gauche, un paysage pastoral d'Europe occidentale, dont l'histoire est symbolisée par le château et des activités commerciales et d'exploration du

³²¹ *Ibid.*, p.61-71.

³²² *Ibid.*, p.273-298.

³²³ A sa fondation en 1853, il comptait un tirage de 5000 exemplaires seulement. *Ibid.*, p.11.

³²⁴ *Ibid.*.

³²⁵ *Ibid.*, p.273-298.

monde, que de nombreux navires quittant le port laissent deviner. Leur proue pointe vers la partie droite de l'illustration, un paysage égyptien désertique reconnaissable à ses pyramides et une caravane composée de dromadaires, de chevaux et de marcheurs. Cet attrait pour l'exotisme se retrouve dans les articles³²⁶. *Sur terre et sur mer* annonce donc une approche très occidentale de la découverte ethnographique, qui n'en demeure pas moins une véritable ouverture sur le monde pour son lecteur.

Heinz Ohff, le premier biographe d'Hannah Höch, ajoute quelques titres supplémentaires à cette liste, à partir de ses nombreux entretiens avec l'artiste :

« Les impressions artistiques les plus précoces lui viennent de la visite des musées, mais surtout de certaines revues, de celles que les familles bourgeoises d'alors conservaient : un volume de *Maison et monde*, *Sur terre et sur mer*, *La Tonnelle*, *L'art pour tous*. Ces magazines, ou bien plutôt leurs illustrations, la fascinent plus que n'importe quelle œuvre d'art originale - de cette apparente voie détournée, Hannah fera plus tard, une fois adulte, un parcours principal. L'enfant colle des livres entiers à partir de ces illustrations en regroupant les images découpées par thèmes³²⁷. »

À la liste postérieure, essentiellement composée de périodiques culturels généraux et d'actualités, Ohff ajoute une revue de vulgarisation artistique, *L'art pour tous (Kunst für alle)*. Par rapport aux précédentes, elle se distingue par une utilisation précoce de la photographie comme moyen de reproduction, permettant une diffusion des œuvres d'art de bonne qualité auprès d'un large public. Elle est fondée à Munich en 1885 par le peintre et critique Friedrich Pecht, et devient rapidement la revue artistique en langue allemande la plus influente et au plus gros tirage.

Ohff a évidemment raison d'insister sur l'importance des illustrations présentes dans ces revues, bien que ce qu'il avance ne soit corroboré par aucun témoignage direct de l'artiste. Les revues de l'époque wilhelmiennne sont encore principalement fondées sur le texte : il est à la fois vecteur d'informations et de divertissement. Largement majoritaire dans la mise en page des revues suscitées et généralement en typographie gothique³²⁸, l'importance du texte s'inscrit dans les habitudes de lecture des contemporains, qui alternent entre lecture cursive, approfondie et exhaustive³²⁹. Les illustrations visent certes à le séduire, mais elles demeurent rares dans ces périodiques jusque dans

³²⁶ La quasi-totalité des numéros parus est disponible en ligne sur les sites du Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek <https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10943942_00001.html> et de la Haiti Trust Digital Library <<https://catalog.hathitrust.org/Record/000598078>> (Consulté le 15 mars 2021).

³²⁷ « Die frühesten Kunsteindrücke stammen aus dem Besuch der Museen, vor allem aber aus jenen Zeitschriften, wie sie damals von den bürgerlichen Familien, ein Band zwischen *Heim und Welt*, gehalten werden, *Über Land und Meer*; *Die Gartenlaube*, *Kunst für alle*. Diese Zeitschriften, oder vielmehr ihre Illustrationen, faszinieren sie mehr als alle originale Kunstwerke — anscheinend ein Umweg, aus dem die erwachsene Hannah aber später einen Hauptweg machen wird. Das Kind klebt aus diesen Illustrationen ganze eigene Bücher zusammen, indem es die ausgeschnittenen Bildchen themenweise zusammenfaßt: [...] » : H. Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (Bildende Kunst in Berlin 1), p.10.

³²⁸ Sauf pour *Kunst für alle* qui adopte l'Antiqua à l'aube du XXème siècle, en 1899. Voir les numéros numérisés par l'université d'Heidelberg : <https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digitil/artjournals/kunst_alle.html> (Consulté le 15 mars 2019).

³²⁹ C. Stockinger, *op. cit.*, p.24-27.

les années 1910, et restent subordonnées au texte. Si Höch fut fascinée par les illustrations de presse de ces périodiques, c'est donc vraisemblablement pour de toutes autres raisons que celles qui la menèrent à élire les reproductions photographiques des illustrés comme matériau de prédilection pour ses photomontages par la suite. En ce sens, aucun livre entièrement collé à partir de gravures prélevées sur les périodiques de la période wilhelmienne ne nous est parvenu, qui viendrait confirmer l'affirmation de Ohff. En revanche, Höch insiste bien dans ses conférences et entretiens après-guerre sur sa pratique précoce du collage dans le cadre de la pédagogie développée en Allemagne par Fröbel et Pestalozzi, mais plutôt à partir de « papier gommé en couleur³³⁰ » et non de gravures d'illustrés. Elle conserve d'ailleurs dans ses archives un petit collage de cette époque (ill. 16).

Des revues mentionnées par Höch et son biographe, on ne trouve aucune trace dans les archives de l'artiste. *La Tonnelle* paraît pourtant jusqu'en 1944, *Sur terre et sur mer*, jusqu'en 1923, *L'art pour tous* jusqu'en 1900, date à laquelle elle fusionna avec *L'art décoratif*³³¹. La pratique, courante dans les milieux bourgeois, consistant à relier les numéros d'une même revue, plaçait ces magazines au croisement d'une tradition littéraire et médiatique dans leur utilisation. Or, les archives d'Hannah Höch sont totalement exemptes d'un tel exemple. Ses habitudes de conservation se distinguent vraisemblablement dès le départ des traditions bourgeoises, tant dans sa pratique, plus « morcelaire », que dans ses choix. Moins orientés vers le grand public, les premières revues que conserve Hannah Höch datent de 1910 et sont particulièrement importantes dans le paysage artistique de cette décennie : il s'agit de quelques numéros de la revue d'art anglaise *The Studio* [2.13], dont l'importante diffusion à l'international en fait une « lecture obligatoire³³² » pour les artistes européens, ainsi que les 44 premiers numéros de *Der Sturm* [5.1], la revue artistique et culturelle d'Herwarth Walden qui promeut l'esthétique expressionniste, lancée par le futur galeriste deux ans avant l'ouverture de la galerie éponyme. On en compte quatre numéros complémentaires avant l'éclatement de la Première Guerre mondiale³³³, cinq numéros de *La Torche (Die Fackel)* des années 1912 et 1913, la revue littéraire et satirique portée par l'écrivain autrichien Karl Kraus. Ce à

³³⁰ « J'ai déjà, pendant mon enfance, pratiqué la technique du collage avec du papier gommé en couleurs, sous l'impulsion des idées de Fröbel et de Pestalozzi concernant l'occupation des enfants ; je possède d'ailleurs encore un petit collage de figures de cette époque, « Enfant au jardin ». » : B. Dieterich et P. Krieger (éds.), *Hannah Höch: collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins: A.R.C. 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 janvier-7 mars 1976, Nationalgalerie Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, 24. März-9. Mai 1976*, Berlin, Gebr. Mann, 1976, p.31-32.

³³¹ *Die Dekorative Kunst* est une revue publiée par Alexandre Koch à partir de 1897.

³³² « eine Art Pflichtlektüre » : LC 1, p. 62.

³³³ Datant de 1911, 1912 et 1914. Ce à quoi il faut ajouter d'autres numéros pendant la guerre [5.1].

quoi il faut ajouter un numéro d'une gazette française datant de 1913³³⁴.

Dans son autobiographie, *Un petit oui et un grand non*, George Grosz rapporte une expérience similaire des cartons de périodiques auxquels sa famille était abonnée, et qui arrivaient dans son petit village de Poméranie.

« Une fois par semaine, nous recevions les revues des « abonnés au prêt de revues et périodiques » — la *Tonnelle*, *Sur terre et sur mer*, les *Feuilles volantes*, les *Feuilles de Meggendorfer* et *Le journal allemand à romans-feuilletons*. Mais mon préféré entre tous était l'*Illustré de Leipzig*, où l'on trouvait de beaux dessins représentant les champs de bataille — car des guerres, il s'en déroulait toujours une ou deux dans quelque lointain pays³³⁵. »

Les deux artistes ont en commun d'avoir grandi en milieu rural : dans le village de Stolp pour Grosz, dans la petite ville de Gotha pour Höch. En 1912, ils fréquenteront tous deux la classe d'Emil Orlik à l'institut d'enseignement de l'école des arts appliqués à Charlottenburg. En attendant, les cartons de périodiques illustrés que leurs familles reçoivent sont leur seul lien avec le monde, les événements et l'actualité qui contrastent avec le calme de leur environnement immédiat. Comme Höch, l'abonnement de la famille Gross contient *Sur terre et sur mer*³³⁶ et *La Tonnelle, journal familial illustré*³³⁷. On y retrouve également l'*Illustré de Leipzig*³³⁸, le premier magazine illustré d'Allemagne (paru dès 1843), qui avait une audience majoritairement petite bourgeoise, et des revues satiriques plus politiques telles les *Feuilles volantes*, un magazine satirique hebdomadaire prenant pour cible la bourgeoisie allemande, ainsi que son concurrent direct (avec lequel il fusionnera d'ailleurs en 1929), les *Feuilles de Meggendorfer*³³⁹, du nom de l'illustrateur munichois Lothar Meggendorfer. Plus loin, Grosz ajoute quant à lui que ces journaux et revues furent effectivement sa première source d'inspiration artistique : d'une part, parce qu'il était fasciné par les illustrations de presse (et, plus largement, par toutes les images « populaires » de l'époque, dont la réalisation ne dépend d'aucune volonté artistique), et d'autre part, parce qu'il y puise les seules reproductions d'œuvres d'art qui lui soient alors accessibles³⁴⁰. Les revues et magazines

³³⁴ En réalité, le supplément au n°3 de *Montjoie : Organe de l'Impérialisme artistique français : Gazette trimensuelle illustrée*, éditée par Canudo et paru le 18 mars 1913. Il s'agit d'un article d'Apollinaire sur le Salon des Indépendants, augmenté de nombreuses illustrations des artistes exposés, dont Alexander Archipenko, Valentine de Saint-Point, Robert Delaunay, Marie Laurencin, ou encore Fernand Léger. Apollinaire donna cette même année une conférence à la galerie *Der Sturm*. [5.17].

³³⁵ G. Grosz, *Un Petit oui et un grand non : sa vie racontée par lui-même*, Nîmes, J. Chambon, 1999, p.8.

³³⁶ *Über Land und Meer*, *Allgemeine Illustrierte Zeitung* (1858-1923).

³³⁷ *Die Gartenlaube – Illustriertes Familienblatt* (1853-1944).

³³⁸ Le *Leipziger illustrierte Zeitung* (1843-1944) est le premier magazine illustré d'Allemagne, créé sur le modèle de l'*Illustrated London News* fondé l'année précédente (1842-2003), et de la revue française *L'illustration* (1843-1944). Sur le développement des médias en Allemagne, voir notamment : U.E. Koch et P. Albert, *Les médias en Allemagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 (Que sais-je? 3523).

³³⁹ Les *Fliegende Blätter* (1845-1928) et les *Meggendorfer-Blätter*; initialement *Aus Lothar Meggendorfers lustiger Bildermappe. Humoristische Monatshefte* (1889-1928).

³⁴⁰ G. Grosz, *Un Petit oui et un grand non*, *op. cit.*, p. 19, 46, 48.

auxquels sa famille est abonnée lui procurent un horizon d'attente et l'inspirent pour son avenir.

Plus loin, on peut lire :

« Tout ce que je savais, c'était que je voulais devenir peintre, pour réaliser de grandes toiles et voir mes oeuvres reproduites dans le numéro mensuel de Velhagen & Klasing³⁴¹. [...] Parfois cependant, le doute m'assaillait, et je me demandais si je ne ferais pas mieux de devenir illustrateur pour le compte de grands journaux allemands... Somme toute, le *Berliner Illustrirte Zeitung* ne venait-il pas de créer un « prix Menzel », doté de 3000 marks et destiné à encourager de jeunes illustrateurs de talent ? Sacré nom d'un chien — pourquoi pas moi³⁴² ? »

D'ailleurs, si Grosz réalisa effectivement des photomontages avec John Heartfield, il demeure avant tout dessinateur et illustrateur. Bien plus tard, alors qu'il vit aux Etats-Unis, il reste sensible à l'évolution de la presse magazine et l'utilisa dans le cadre de son travail de dessinateur de presse comme un recueil de modèles³⁴³.

b. Des médias et des techniques

La presse illustrée exerça donc, sur Höch comme sur Grosz, une fascination précoce parce qu'elle portait à leur attention des événements et des connaissances auxquelles aucun des deux ne pouvait avoir directement accès en raison de leur isolement géographique. Elle ne fait partie néanmoins, pour l'un comme pour l'autre, que d'un ensemble plus vaste d'objets médiateurs entre l'individu et le monde.

Durant son enfance, Grosz fut également marqué par la vulgarisation scientifique qu'il découvrit via une collection à laquelle l'un de ses amis, rencontré à Berlin après la mort de son père, était abonné. Elle servit d'échappatoire au jeune Grosz, face à la réalité difficile du quartier populaire de la capitale où sa mère et lui-même avaient élu brièvement domicile, de 1900 à 1902. Il en conserve un vif souvenir :

« Franz Kügler, c'était son nom, me parlait déjà de Haeckel et de ses *Énigmes de l'Univers*, ouvrage à l'époque très à la mode. Passionné de sciences naturelles, il était abonné au *Nouvel Univers*. J'étais très impressionné, émerveillé également par le génie des grands découvreurs, par la richesse et la diversité fabuleuse des techniques inventées par l'homme. [...] En lisant des articles de vulgarisation, en contemplant les dessins qui les accompagnaient, c'était un peu comme si nos rêves devenaient réalité, notre imagination s'évadait, loin au-dessus des dépôts de charbon, des rues où grouillaient les fourmis humaines, et des maisons berlinoises surpeuplées³⁴⁴... »

³⁴¹ Valhagen et Klasing est une maison d'édition allemande fondée en 1833 à Bielefeld. Spécialisée en géographie, théologie, littérature jeunesse, manuels éducatifs et histoire de l'art : R. Schmidt, *Deutsche Buchhändler. Deutsche Buchdrucker. Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutschen Buchgewerbes*, Berlin, Verlag der Buchdruckerei Franz Weber, 1902 [En ligne]. <<http://www.zeno.org/Schmidt-1902/A/Velhagen+&+Klasing>>. (Consulté le 7 mars 2021).

³⁴² G. Grosz, *op. cit.*, p.68.

³⁴³ *Ibid.*, p.331-340.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.13.

Le Nouvel Univers (Das Neue Universum) est une collection d'ouvrages de vulgarisation scientifique à destination de la jeunesse, qui paraît annuellement entre 1880 et 2002. A l'époque où Grosz la découvre, elle est éditée par l'*Union Deutsche Verlagsgesellschaft*, sise à Stuttgart, Berlin et Leipzig³⁴⁵. Sur la couverture, une femme aux cheveux noirs et à la robe rouge, de profil, appuyant une large planche sur le haut de sa cuisse gauche et tenant un compas de la main droite. Au dessus d'elle, le ciel nocturne parsemé de constellations, et deux arbres aux lignes Jugendstil qui retiennent le phylactère sur lequel le titre est inscrit (**ill. 17**). Peut-être Uranie en train de prendre note du mouvement des étoiles qu'elle observe³⁴⁶. À l'intérieur, plusieurs rubriques : « récits », « géographie et ethnologie », « transport », « industrie », « technique, nouveaux appareils, machines, bâtiments », « affaires militaires, marine, aéronautique », « électrotechnique, physique et chimie », « astronomie et météorologie », histoire naturelle », « atelier domestique ».

Höch aussi exprime une fascination précoce pour les événements et les nouveautés techniques. Le placard n°4 des Orgel-Köhne, précédemment mentionné, commence par l'exclamation « La technique m'a toujours intéressée ! » avant de passer sans transition à la presse, suggérant que Höch ne fait pas de distinction radicale, du point de vue de son intérêt, entre médias et techniques. Sur le placard n°17, elle exprime encore sa fascination pour le premier téléphone de leur maison de Gotha, justifiant sa présence dans *Lebensbild* accompagné de leur premier numéro de téléphone (**ill. 18**). Elle se souvient d'avoir été émerveillée par le fait de pouvoir parler avec tout le monde depuis chez elle grâce à cet appareil. Elle ajoute : « Et comme il s'agit de choses techniquement nouvelles à mon époque, j'ai pensé qu'il fallait que j'ajoute tout cela³⁴⁷. ». Dans sa *Préparation pour un grand collage de 1970* [70.162] réalisée entre les pages d'un exemplaire de *Life international* du 18 juillet 1960, Höch établit un « classement » des thématiques qu'elle aimerait y faire figurer. Les pages de la revue égrainent plusieurs catégories, listées sur une feuille volante ajoutée au dossier. La catégorie « Technique » y apparaît en premier. Elle ne sera que 19ème dans le classement effectué à l'intérieur du magazine. S'y ajoutent l'« Astronautique » (n°2), la « Télévision » (n°6) et le « Microcosme » (n°10), qui côtoient des catégorisations plus générales (religion, politique,

³⁴⁵ Eugen Diesel, 75 Bände „Das neue Universum“, 1880–1958. *Würdigung einer Epoche und eines Buches*, Union Verlag, Stuttgart, 1959.

³⁴⁶ Ce sera la couverture de la collection entre 1900 et 1908. Voir les couvertures et sommaires de chaque numéro : <<http://www.mediagrill.de/universum/index.html>> (Consulté le 15 février 2021).

³⁴⁷ « Das war ein ganz großes Erlebnis, dieses Telefon ! Da schreibe ich die Nummer 338 drauf, das war unsere Telefon-Nummer. Das war nämlich ganz früh, als das Netz in Gotha entstand, da hatte mein Vater sofort dieses Telefon und da war ich etwa so groß und sooo meinen Mund aufgesperrt ! - und ich sollte sprechen mit irgendwem, Tante oder Onkel - und ich war fassungslos ! / Da hab' ich begriffen, was das für Wunder sind ! Ich habe sehr früh diese Sachen registriert. Ich habe meine Geschwister immer wieder gefragt, nach dem und dem, - bei denen ist nichts haften geblieben. / Ich weiß das alles - alles ! / Und da das alles in meinem Zeitraum technisch neue Sachen sind, habe ich gedacht, ich muss das alles dazutun. / Wenn schon, dass will ich wirklich, was mich so stark beeindruckt hat im Leben, soweit ich zurückdenken kann, erfassen, soweit ich es kann ! » : placard n°17, Sammlung Orgel-Köhne, n°7 (Inv. SammOrgelKöhneHöch7), Museum Reinickendorf, Berlin.

sciences, mode, écrivains, peintres, etc.) sur 24 au total. C'est sans doute afin de restituer les « choses techniquement nouvelles à [son] époque » que Höch a élaboré cette classification, dans laquelle le seul média qui apparaît est alors le plus récent : la télévision qui, en tant qu'objet technique, aurait très bien pu être subsumée sous la première catégorie. Sur le placard n°24, Höch poursuit la liste des objets techniques qui l'impressionnent en mentionnant la machine à écrire Remington de son père, l'une des premières à avoir été importée en Allemagne. Ce placard porte le titre : « La technique et les hommes de technique³⁴⁸ ». Sur le placard n°21, enfin, l'artiste fait montre d'une vision enthousiaste et optimiste pour les nouveautés techniques, à partir d'un souvenir d'enfant :

« Aujourd'hui encore, je m'intéresse tellement aux nouveautés techniques ! Pourquoi ? Parce que depuis que je suis petite, tout cela me semble très beau. De nos jours, beaucoup ne s'intéressent même pas au fait que l'homme a marché sur la Lune ! Les jeunes en particulier y accordent peu d'importance. C'est pourtant un exploit extraordinaire ! C'est stupéfiant, tout ce qu'il se passe. Les objets techniques m'ont toujours particulièrement impressionnée. Je me souviens très vivement de l'arrivée de la lumière électrique dans la campagne thuringeoise, quand j'étais enfant. Mon père m'avait expliqué et montré ces grands mâts qui transportaient l'électricité, d'on ne sait quelle usine électrique lointaine jusqu'ici ! De manière à ce que tous nos petits villages de Thuringe aient de la lumière d'un seul coup, et en même temps ! « La lumière ! La lumière ! » devaient-ils penser, eux qui ne l'avaient jamais eue. Il étaient alors encore dans l'obscurité³⁴⁹. »

Dans cet extrait, l'électricité disparaît derrière la lumière, les détails et l'esthétique techniques de l'astronautique derrière l'exploit d'avoir marché sur la Lune. Höch le dit sans détour : la technique apporte de la beauté à l'humanité, en lui permettant de voir plus loin, en mettant en lumière ce qui, jusqu'à présent, était tenu dans l'obscurité. Les objets techniques sont justement les *media* qui permettent de rapprocher les gens (comme le téléphone qui confère un sentiment de proximité en se concentrant sur la reproduction d'un seul trait distinctif de l'interlocuteur, sa voix) ou de les connecter (comme l'électricité qui unit une population jusqu'alors isolée dans la nuit). En somme, elle ne souscrit pas spontanément à l'acception du *medium* qui a cours depuis Platon, et vraisemblablement jusqu'à Heider³⁵⁰ : Höch ne comprend pas le *medium* comme ce milieu invisible qui permet et détermine notre perception des choses. Son approche achoppe au contraire sur un

³⁴⁸ « Technik - Technikmännchen. Ich will Ihnen sagen : / Wir zu Hause, mein Vater, der mit allem immer vorn an der Spitze war, hatte auch in seinem Büro die allererste Schreibmaschine, die es überhaupt gab. Eine Remington. Eine der ersten, die nach Deutschland importiert wurden. » : placard n°24, Sammlung Orgel-Köhne, n°7 (Inv. SammOrgelKöhneHöch7), Museum Reinickendorf, Berlin.

³⁴⁹ « Noch heute bin ich an den neusten Dingen technisch soo interessiert ! Warum ? Weil ich von klein an dahin geführt wurde, dass mir das alles schon auffiel. Heute interessieren sich viele überhaupt nicht, dass die Menschen auf den Mond kommen. - Die Jungen, die nehmen am allerwenigsten Notiz davon. Das ist doch eine ungeheure Leistung ! / Es ist erstaunlich, was alles passiert. Das sind alles Dinge, die technisch sind, was mich eben doch sehr beeindruckt hat. / Das war auch für mich als Kind etwas Gewaltiges, als eben dies ganze Thüringer Ländchen elektrisch Licht bekam. Da hat mir mein Vater das erklärt und gezeigt, diese über Land zentrale, diese Masten, wie das von einem, Gott weiss wo, entfernten Elektrizitätswerk dahin geleitet wird ! - Wenn auf einmal unsere winzigen Dörfer, auf dem Thüringer Wald, alle Licht hatten ! / Licht !- Licht ! / Sie müssen denken, die hatten nie Licht. - / Die waren doch noch im Dunkeln ! » : placard n°21, Sammlung Orgel-Köhne, n°7 (Inv. SammOrgelKöhneHöch7), Museum Reinickendorf, Berlin.

³⁵⁰ F. Heider, *Chose et medium [1926]*, Paris, Vrin, 2017.

certain matérialisme technique, qui considère la machine dans sa fonction en tant qu'objet et dans son impact sur l'individu et la culture³⁵¹.

B. L'évolution de la presse illustrée durant la République de Weimar

Le secteur de la presse écrite connaît un important essor sous la République de Weimar, grâce à la convergence de plusieurs facteurs favorables à son expansion en nombre de titres et en volume de tirage. L'amélioration des techniques d'imprimerie et la standardisation du papier permettent de développer des presses à plus haut rendement, augmentant le tirage et raccourcissant les délais de diffusion. En parallèle, le perfectionnement des techniques de reproduction de la photographie consolide la place de l'image dans la fabrique de l'actualité³⁵². Les conditions économiques particulières des premières années de la République de Weimar, caractérisées par une importante inflation touchant tous les domaines de la production³⁵³, incitent à la formation de gros groupes de presse qui structurent et dominent le marché. Le plus influent et le plus important de cette période est sans conteste la maison d'édition Ullstein. Initialement fondée par Leopold Ullstein, propriétaire d'une fabrique de papier, en 1877, elle rachète rapidement plusieurs journaux (le *Berliner Zeitung* tout d'abord, puis le *Berliner Abendpost* en 1887, le *Berliner Illustrierte Zeitung* en 1894 puis le *Berliner Morgenpost* en 1898). Elle se maintient durant la guerre en se rapprochant du commandement militaire³⁵⁴ et renforce sa position à l'issue du conflit en complétant ses activités d'édition. En 1919 sont fondées en ce sens les éditions Propyläen, spécialisées dans les essais historiques et politiques puis dans la fiction, qui publie notamment les romans à succès de Vicki Baum et Heinrich Mann, mais aussi le célèbre *A l'Ouest, rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque en 1929. Le groupe de presse complète son action culturelle en investissant dans la production cinématographique, et développe également une société télégraphique lui permettant de

³⁵¹ Sur ces deux conceptions de la notion de *medium* et le caractère nécessairement technique des médias du XXème siècle, voir : D. Mersch, *Théorie des médias: une introduction*, Dijon, France, les presses du réel, 2018.

³⁵² Voir : T. Gervais et G. Morel, *La fabrique de l'information visuelle : photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015 (L'écriture photographique).

³⁵³ Dans son étude sur les illustrés de l'époque weimarienne, Wilhelm Marckwardt détaille les conséquences de l'inflation. Entre 1919 et 1923, le cours du Mark chute drastiquement. En janvier 1919, 1 dollar équivaut à 8,9 Marks ; en novembre 1923, il faut 4,2 billions de Mark pour atteindre la valeur du dollar. Cela a évidemment une forte influence sur le prix du papier. Pendant la guerre, 100gr de papier journal spécial pour les rotatives coûtait 21 Marks. En 1923, 100gr coûtent près de 700 Marks. A cela, il faut ajouter l'augmentation exponentielle de tous les loyers, des taxes de transport et de la poste, ainsi que des encarts publicitaires : W. Marckwardt, *Die Illustrierten der Weimarer Zeit : publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen (unter Einschluss einer Bibliographie dieses Pressetypus 1918-1932)*, München, Minerva Publikation, 1982 (Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften), p. 17-24.

³⁵⁴ C'est notamment ce qui lui permet de renforcer le tirage de son magazine illustré phare, le *Berliner Illustrierte Zeitung*, pendant la Guerre. Voir : A. Holzer, « Picture Stories : the Rise of the Photoessay in the Weimar Republic », *International Journal for History, Culture and Modernity*, vol. 6, n° 1, 2018, p.9.

maîtriser toute la chaîne de production de l'information³⁵⁵. À la fin des années 1920, Ullstein Verlag publie huit journaux et 10 revues qui ont le taux de circulation le plus important d'Allemagne³⁵⁶. Deux gros groupes de presse lui partagent le haut des classements : Scherl-Hugenberg et Mosse, auxquels il faut ajouter Mützenbergs à partir de la mi-1929³⁵⁷. Un facteur légal contribua également à l'essor du secteur entre les deux guerres : la liberté d'expression est désormais garantie par la Constitution de Weimar, qui stipule clairement (II, art. 118) : « Tout Allemand a le droit, dans les limites des lois générales, d'exprimer librement son opinion par la parole, l'écriture, l'imprimé, l'image ou de toute autre manière. Aucun rapport de travail ou d'emploi ne peut le priver de ce droit, et nul ne peut lui faire subir un préjudice parce qu'il fait usage de ce droit³⁵⁸ ». À cela, il faut ajouter un dernier facteur social : une véritable « soif de journaux³⁵⁹ » qui caractérise la population berlinoise de l'entre-deux-guerres. Dans la capitale, on compte d'ailleurs près de trois millions d'exemplaires quotidiennement imprimés, pour quatre millions d'habitants³⁶⁰. Étant données les habitudes de lecture de l'époque (un journal est bien souvent lu par plusieurs membres d'un même famille ou d'un même milieu), l'intégralité de la population est potentiellement alimentée par la presse journalière. Berlin est, sous Weimar, une véritable « ville de la presse³⁶¹ ».

Concrètement, l'Allemagne compte à cette époque jusqu'à 4703 titres de journaux, chiffre qui rassemble les quotidiens (comptant parfois plusieurs éditions selon le moment de la journée), les hebdomadaires (majoritairement des « journaux du lundi » imprimés le dimanche) et les feuilles locales qui sont encore nombreuses dans le pays³⁶². Jusqu'à 71 quotidiens imprimés dans la capitale, la « presse locale du Grand-Berlin », encore très vivace après le regroupement urbain d'envergure de 1920, comptant pour près de la moitié des titres³⁶³. Le nom de la ville où la rédaction est implantée est d'ailleurs souvent mentionnée dans le titre du journal, accentuant son ancrage urbain

³⁵⁵ W. Marckwardt, *Die Illustrierten der Weimarer Zeit*, op. cit., p.13-14 et 45-50 ; D. Oels et U. Schneider, « Masse, Mobilität, Moderne — Zur Einleitung » in D. Oels et U. Schneider (éds.), « *Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere* » : *Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2015 (Archiv für Geschichte des Buchwesens-Studien), p.1-12.

³⁵⁶ L.J. King, *Best-sellers by design : Vicki Baum and the House of Ullstein*, Detroit, Wayne State University Press, 1988, p.51.

³⁵⁷ Voir les tableaux récapitulatifs dans : T. Friedrich, « Die Berliner Zeitungslandschaft am Ende der Weimarer Republik » et D. Kerbs, « Die illustrierte Presse am Ende der Weimarer Republik » in D. Kerbs et H. Stahr (éds.), *Berlin 1932 : das letzte Jahr der Weimarer Republik. Politik, Symbole, Medien*, Berlin, Edition Hentrich, 1992, p. 56-67 et p. 68-89.

³⁵⁸ Avec toutefois des restrictions pour le cinéma et la littérature : « Il n'y a pas de censure ; toutefois des dispositions restrictives peuvent être prises pour les films cinématographiques. Des dispositions peuvent être prises aussi par la loi contre la littérature immorale et obscène, ainsi que pour la protection de la jeunesse contre les exhibitions et représentations immorales. » (Constitution de Weimar, II, art. 118).

³⁵⁹ « Zeitungshunger » : T. Friedrich, « Die Berliner Zeitungslandschaft am Ende der Weimarer Republik » in D. Kerbs et H. Stahr (éds.), *Berlin 1932*, op. cit., p. 56-67, p.56.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.61.

³⁶¹ « Zeitungsstadt Berlin » : *ibid.*, p.67.

³⁶² *Ibid.*, p.59-61.

³⁶³ *Ibid.*, p.61.

et l'identification du citoyen à son lieu d'habitation. Le quotidien au plus gros tirage de la capitale est le *Berliner Morgenpost*, tiré à 618 720 exemplaires en 1929, loin devant son second, le *Berliner Lokal-Anzeiger* des éditions Scherl-Hugenberg, tiré à 225 000 exemplaires seulement. Parmi les 20 titres les plus lus de la capitale se trouvent cinq quotidiens appartenant à Ullstein Verlag : au *Berliner Morgenpost*, il faut ajouter le *B.Z. Am Mittag* en cinquième position (tiré à 174 170 exemplaires en 1929), *Tempo* en huitième place (100 940), le politisé *Vossische Zeitung* au 15ème rang (70 500) et le *Berliner Allgemeine Zeitung* en 18ème position (53 370³⁶⁴).

Bien que Höch travaille pour la maison d'édition Ullstein entre 1916 et 1926, elle ne conserve aucune trace de la presse quotidienne de ce grand groupe de presse, si l'on omet le supplément exceptionnel du *Morgenpost* daté du 9 novembre 1918 annonçant la capitulation de Guillaume II [10.107]. En revanche, elle fait une utilisation extensive des revues illustrés de la firme dans ses photomontages. Les travaux très complets menées par Hanne Bergius, Julia Dech, Maria Makela et Denise Toussaint³⁶⁵ notamment ont permis de déterminer les principales sources des photomontages d'Hannah Höch durant la période de l'entre-deux-guerres : le *Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ)*, *Der Querschnitt*, *Uhu*, *Die Dame*, *Die Koralle* (tous les cinq publiés par les éditions Ullstein) et, à la marge, *Die Woche* (chez Scherl-Hugenberg), l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* (chez Münzenberg) et *Zeit im Bild* (édité en 1903 par la Verlags-Gesellschaft puis Paß et Garleb, qui cesse de paraître en 1919).

Durant l'entre-deux-guerres, la presse écrite se restructure autour de deux approches novatrices. La première est le fait des grandes maisons d'édition qui investissent l'espace urbain et le quotidien de leurs lecteurs de manière à leur proposer davantage qu'un accès aux actualités, mais bien un véritable mode de vie. Ullstein Verlag est un excellent exemple de cette démarche, car il parvient à s'inscrire durablement dans l'espace urbain au moyen d'encarts publicitaires sur les colonnes Litfaß, mais également sur des supports moins conventionnels telle la station de métro de Kochstraße, renommée « station Ullstein » dès 1929³⁶⁶. La maison d'édition s'inscrit aussi dans l'expérience même de ses lecteurs en leur proposant un accès privilégié aux événements qu'elle finance, comme par exemple la célèbre course automobile qui porte l'étendard du *B.Z. Am Mittag*³⁶⁷.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.57.

³⁶⁵ H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Mann, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle) ; J. Dech, *Hannah Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989 (Kunststück) ; P.W. Boswell et al., *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996 ; D. Toussaint, *Dem kolonialen Blick begegnen : Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch*, Bielefeld, Transcript, 2014 (Image).

³⁶⁶ En 1929, Ullstein Verlag loue les murs de la station de métro de Kochstraße, et la décore intégralement à des fins publicitaires, d'où son nom : D. Oels et U. Schneider, « Masse, Mobilität, Moderne — Zur Einleitung » in D. Oels et U. Schneider (éds.), « *Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere* », *op. cit.*, p.3-4.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 4.

La seconde approche novatrice qui contribue au dynamisme du secteur est l'émergence d'un nouveau type de revue, l'illustré³⁶⁸. De même format que la revue, l'illustré est moins spécifique et s'adresse à un plus large public. De plus, il fonde son propos éditorial sur la transmission de l'actualité par l'image photographique. Sa parution hebdomadaire et le temps de traitement des photographies (prises de vue, transmission à l'agence, développement et choix des clichés par le directeur artistique) lui permettent de traiter uniquement l'« actualité secondaire³⁶⁹ » et l'empêchent de rapporter l'information « à chaud » comme le font les journaux. L'âge d'or des revues illustrées commence sous Weimar après la réforme monétaire de 1923 (puis le lancement du plan Dawes en 1924), et est interrompu par les conséquences du krach boursier de 1929³⁷⁰. Dans cet intervalle, le nombre de revues dans le pays passe de 3 734 en 1923 à 6 860 en 1927, pour atteindre son acmé en 1931 en dépassant les 7 600³⁷¹. En utilisant des reproductions photographiques issues de magazines illustrés dans ses photomontages, Höch se montre donc particulièrement attentive à cette évolution de la presse, mais également à la place et au rôle de l'image dans la fabrique de l'information visuelle et dans l'espace urbain du Grand Berlin. Comme le remarque Diethart Kerbs, le changement est alors tel que :

« Les sentiments et les pensées des individus n'étaient désormais plus seulement occupés par ce qu'ils avaient réellement éprouvé et vécu par eux-mêmes, mais aussi et de plus en plus par ce qui, d'un monde d'apparences riche en images, traversait leur cerveau. Cela devint d'autant plus le cas que la consommation d'images fixes ou mobiles s'accru lentement, mais sûrement³⁷². »

En utilisant les illustrés comme matériau, Höch prend acte de la nouvelle place de l'image dans la société et l'expérience urbaine quotidienne et propose finalement, en tant qu'artiste, une forme d'appropriation qui va à l'encontre de la passivité que les médias de masse infligent aux individus, selon Theodor Adorno et Max Horkheimer dans *La Dialectique de la raison* en 1944³⁷³. Il s'agit d'un geste tout à fait dadaïste, qui par l'invention d'une technique artistique refuse la domination de l'industrie culturelle naissante.

³⁶⁸ L'illustré est généralement considéré à cette époque à part dans la catégorie des revues et magazines, mais cette distinction varie considérablement en fonction des éléments de définition retenus. Il contribue toutefois pleinement à la naissance du magazine tel que nous le connaissons aujourd'hui.

³⁶⁹ W. Marckwardt, *op. cit.*, p.4.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

³⁷² « Die Gefühle und Gedanken der Menschen waren nicht länger nur mit dem beschäftigt, was sie real erfahren und selbst erlebt hatten, sondern zunehmend auch mit dem, was aus einer bilderreichen Scheinwelt in ihre Köpfe drang. Das war um so wirksamer, als die Zunahme des Konsums an festen und bewegten Bildern sich langsam, aber stetig steigerte. » : D. Kerbs, « Die illustrierte Presse am Ende der Weimarer Republik » in D. Kerbs et H. Stahr (éds.), *Berlin 1932*, *op. cit.*, p. 68-89, p.72.

³⁷³ É. Maigret, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2015 (U), [En ligne]. <http://res.banq.qc.ca/login?url=http://www.numilog.com/bibliotheque/bnquebec/fiche_livre.asp?idprod=630726>. (Consulté le 16 mars 2021), p.59-68.

C. L'appauvrissement du monopole national-socialiste

Jusqu'à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, l'emprise du régime national-socialiste sur le secteur de la presse écrite s'exerce progressivement. Le NSDAP s'était déjà discrètement mais solidement implanté dans le paysage de la presse weimarienne. En décembre 1920, le parti avait racheté la maison d'édition Franz-Eher et son principal titre, le petit journal hebdomadaire populiste *Münchener Beobachter*³⁷⁴. Il le renomme *Volkische Beobachter*, et nomme Alfred Rosenberg, l'idéologue du parti, au poste de rédacteur en chef. A partir de 1922, Max Amann, proche d'Adolf Hitler qui a servi à ses côtés durant la Première Guerre mondiale, prend la direction de la Franz-Eher-Verlag. Suite au putsch raté début novembre 1923, qui entraîne l'interdiction du parti et de sa revue, la maison d'édition demeure active et lance une souscription pour *Mein Kampf*, qu'Hitler rédige au même moment en prison. Une fois sa peine purgée, le parti et la revue sont à nouveau autorisés. Cette dernière consolide alors sa présence sur le territoire allemand : en sus d'un numéro bavarois, elle édite une édition nationale dès 1927 à laquelle il faut ajouter, à partir de 1930, un numéro spécial pour Berlin. Le *Volkische Beobachter* n'est pas le seul journal national-socialiste sur le territoire : en 1923, Julius Streicher fonde le *Stürmer* à Nuremberg, qui prend dès 1927 un sous-titre explicite : « Les juifs sont notre malheur³⁷⁵ ». En 1927, c'est au tour de Goebbels de fonder l'hebdomadaire *Der Angriff*, qui devient à partir de la prise de pouvoir de janvier 1933 le quotidien du seul syndicat du parti, le Front allemand pour le travail (*Deutsche Arbeitsfront*, DAF). À ces trois principaux titres, il faut ajouter une presse régionale inconsistante et de faible impact, dont le ton oscille entre celui d'un journal à part entière et d'un journal d'opposition. Les journaux national-socialistes font donc partie, sous la République de Weimar, des quelques titres de presse politiques, aux côtés de ceux du KPD (le journal *Rote Fahne* et la revue *Arbeiter Illustrierte Zeitung*), du SPD (*Vorwärts*) et du DZP (*Germania*³⁷⁶). Bien que leur nombre et leur tirage ne cessent d'augmenter entre 1920 et 1932³⁷⁷, ils ne représentent qu'une part fort négligeable de l'ensemble des journaux allemands : à l'aube de la prise de pouvoir du parti national-socialistes, les 204 titres du parti sont noyés dans les 3 400 à 4 300 journaux estimés dans le pays³⁷⁸.

À partir de l'avènement du III^{ème} Reich, le régime national socialiste exerce une double

³⁷⁴ R. Stöber, "Presse im Nationalsozialismus", in B. Heidenreich et S. Neitzel (éds.), *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn : [München], Schöningh ; Fink, 2010, p.275-294, p. 276-277.

³⁷⁵ « Die Juden sind Unser Unglück » : cité dans *ibid.*, p. 276.

³⁷⁶ T. Friedrich, « Die Berliner Zeitungslandschaft am Ende der Weimarer Republik » in D. Kerbs et H. Stahr (éds.), *Berlin 1932, op. cit.*, p. 56-67, p.57.

³⁷⁷ Passant de 1 à 204 et de 10 700 exemplaires seulement en 1926, pour 20 titres, à près d'un million en 1932 : R. Stöber, « Presse im Nationalsozialismus », *op. cit.*, p. 277.

³⁷⁸ *Ibid.*.

pression sur le secteur de la presse écrite : sur les éditeurs tout d'abord et sur les journalistes ensuite. Ce contrôle se met en place progressivement, par une succession de lois de plus en plus restrictives, qui profitent largement à la maison d'édition Franz Eher³⁷⁹. La première mesure consiste à interdire tous les journaux du KPD et du SPD, ou affiliés. Leurs presses sont confisquées, permettant au parti national-socialiste un accès à moindre coût à un matériel de pointe pour augmenter ses propres tirages. L'ensemble des locaux ainsi récupéré est centralisé sous la houlette de la maison d'édition Franz Eher. Entre 1934 et 1936, la Gestapo orchestre une cartographie politique des maisons d'édition restantes, et soumet ensuite la liste à Amann, qui décide des ventes forcées. C'est dans ce cadre qu'Ullstein Verlag, estimé à 60 millions de Marks, est finalement racheté à à peine plus qu'un sixième de sa valeur³⁸⁰. Les ordonnances Amann de 1935 viennent encore compliquer la tâche des éditeurs : elles stipulent un faisceau de conditions très contraignantes visant à s'assurer une presse entièrement national-socialiste, et entraînant une nouvelle vague de fermeture ou la reprise de nombreuses maisons d'édition (entre 500 et 600 titres rejoignent alors les éditions Franz-Eher³⁸¹). Présente dans toutes les associations professionnelles d'éditeurs et de journalistes, la Franz-Eher-Verlag augmente considérablement ses rangs lors des campagnes successives de fermetures et de rachats. Ainsi, à la fin de la guerre, la petite maison d'édition de Weimar rassemble plus de 150 sociétés-filles³⁸² ! Sa concurrence a fondu comme neige au soleil : sur les 3 400 à 4 300 journaux en circulation en 1932, il en reste moins de 1 000 fin 1944, et une nouvelle vague d'interdictions en supprime encore 700 l'année suivante³⁸³.

En parallèle, le régime organise la mise au pas du secteur du journalisme. Le 28 février 1933 sont levées les mesures de la constitution de Weimar : c'est la fin de la liberté d'expression et de la presse, mais aussi du secret de la correspondance et de la liberté de se réunir. Le 4 octobre 1933 est promulguée la loi des métiers de la presse (*Schriftleitergesetz*), qui prévoit qu'à partir du 1er janvier 1934, rédacteurs et journalistes devront être inscrits à la Chambre de presse du Reich (qui appartient à la Chambre de la culture du Reich, et donc au Ministère de la Propagande) pour pouvoir exercer leur activité. Pour cela, ils doivent suivre une formation d'une année, avec un examen final à valider leur permettant ensuite de devenir fonctionnaires de droit public. Pour obtenir ce statut, ils doivent attester ne pas être d'origine juive... Entre 1934 et 1944, on estime que 1 200 à 1 300 journalistes sont ainsi évincés³⁸⁴, certains fuyant le pays. En prenant ainsi la presse dans un étau de contraintes

³⁷⁹ *Ibid.*, p.278-279.

³⁸⁰ 12 millions de Marks. Voir : O.J. Hale, *The captive Press in the Third Reich*, Princeton, Princeton University Press, 1964.

³⁸¹ R. Stöber, *op. cit.*, p.278.

³⁸² *Ibid.*.

³⁸³ *Ibid.*.

³⁸⁴ *Ibid.*, p.279-281.

accablant les maisons d'édition d'un côté et les journalistes de l'autre, le régime national-socialiste n'a pas à exercer publiquement de censure : un ferme contrôle du contenu est effectué en amont, au moyen d'une conférence de presse journalière indiquant aux journalistes, spécialement formés pour suivre ces instructions, quoi dire et quelle importance accorder à quelle actualité. Les agences de presse, qui ont été forcées à fusionner après l'avènement du IIIème Reich en une unique agence dirigée par le gouvernement, le Bureau des nouvelles allemandes (*Deutschen Nachrichten-Büro*, NDB), fournissent aux rédactions un matériel approprié³⁸⁵.

Le lecteur, quant à lui, subit également des pressions : les fonctionnaires, par exemple, sont contraints de souscrire certains abonnements, dont la somme est directement prélevée à domicile par des SA en uniforme³⁸⁶. Ces mesures entraînent une uniformisation de l'information diffusée par les journaux du pays, un appauvrissement général avec lequel le lecteur doit composer en l'absence d'alternative. Ce phénomène s'accroît durant la guerre. La propagande et les fausses informations qui circulent sur le déroulement du conflit entraînent dès le début une « grève des lecteurs de journaux³⁸⁷ » qui se traduit par un important recul des abonnements et, par conséquence, du volume de tirage. La population est majoritairement frustrée par le manque d'informations, et l'insatisfaction populaire monte dans les pages de ces mêmes journaux, qui donnent la parole aux citoyens mécontents³⁸⁸. Progressivement, après la victoire contre la France en 1940, la propagande par voie de presse ne suffit plus à convaincre la population de la marche victorieuse du conflit³⁸⁹.

Höch remarque déjà cette pénurie d'information à l'approche de l'entrée en guerre. Elle note dans son agenda de 1939, le 26 août : « Les journaux et la radio ne disent rien pour éclaircir la situation³⁹⁰ ». En 1946, dans le carnet auquel elle confie un témoignage quasi-quotidien des conditions de vie de l'après-guerre, elle ne fait qu'exprimer un sentiment répandu lorsqu'elle écrit :

« Il y a à nouveau des journaux dans lesquels on peut lire des choses intéressantes. On s'en étonne encore. Après 12 ans de pénurie en matière de nourriture intellectuelle, nous voilà assaillis d'articles et d'essais sur tous les problèmes de la vie que l'on a dû affronter seul pendant tant d'années. Le seul soutien, largement sous-estimé, étaient les livres. J'ai pu conserver ma bibliothèque intacte. J'étais si inquiète pour elle pendant les nuits de bombardements et pendant et avant les batailles³⁹¹. »

Cet extrait montre que l'accès à l'information et à la connaissance est une inquiétude constante dans la vie de l'artiste, qui accordait beaucoup de valeur à sa bibliothèque. L'isolement et les

³⁸⁵ *Ibid.*, p.282-283.

³⁸⁶ O.J. Hale, *The captive Press in the Third Reich*, *op. cit.*.

³⁸⁷ « Zeitungsleserstreik » : R. Stöber, *op. cit.*, p.291.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.292.

³⁸⁹ *Ibid.*, p.294.

³⁹⁰ « Zeitungen und Rundfunk geben nichts zur Klärung der Lage bekannt. » : Agenda de 1939, entrée du 26 août [39.12], LC II, p. 636.

³⁹¹ Voir annexes : Hannah Höch, *Carnet*, 1946.

bombardements de la Seconde Guerre mondiale on accentué ce sentiment, en le doublant d'une forte inquiétude. Durant cette période, elle semble essentiellement lire le *Deutsche Allgemeine Zeitung*³⁹², la source des autres coupures de presse conservées entre 1939 et 1945 n'ayant pas été identifiée. Les 20 articles qu'elle prélève de 1933 à 1945 concernent la culture et l'actualité politique³⁹³. L'un d'entre eux, datant vraisemblablement de novembre 1945, a d'ailleurs pour sujet la renaissance des maisons d'édition berlinoises au lendemain de l'abdication³⁹⁴.

Si l'on en croit les relevés de sources effectués sur quelques photomontages réalisés par Höch sous le IIIème Reich, elle semble ne pas avoir utilisé les magazines national-socialistes pour ses photomontages. A titre d'exemple, les nombreuses pointes de ballerine en plein saut constituant le tiers inférieur de *Surtout ne pas garder les pieds sur terre* de 1940 (ill. 19) sont empruntés à un numéro de *Die Dame* datant de janvier 1932, et la tête de l'étrange animal composite volant dans la partie médiane du photomontage est en réalité une tête en ivoire sculptée du Congo, reproduite dans le numéro de janvier 1925 de *Der Querschnitt*³⁹⁵. Toutefois, une étude rigoureuse reste à conduire, car les archives de l'artiste contiennent un numéro de *Joie et travail (Freude und Arbeit, FuA)*, l'organe du bureau central éponyme, de début de l'année 1937 (Pl. VII, [37.16]). Le bureau « Joie et travail » a été fondé en 1936, pendant les Jeux Olympiques de Berlin, en parallèle du Congrès mondial pour le temps libre qui se tenait à Hambourg³⁹⁶. Dès le mois d'octobre, il édite une revue aux éditions du même nom, sises à Berlin-Wilmersdorf et dirigées par Heinz Brüggem, qui appartiennent au DAF³⁹⁷. Parmi les revues du DAF, *Joie et travail* est un outil de propagande international : elle est imprimée en six langues et distribuée gratuitement dans 44 pays³⁹⁸. Son tirage passe rapidement de 30 à 50 000 exemplaires pour son premier numéro à 155 000 l'été suivant³⁹⁹. Sa ligne éditoriale s'inscrit pleinement dans l'anti-bolchevisme qui, au même moment, motive de nombreuses expositions sur le territoire allemand. Le premier numéro de FuA de 1937 est d'ailleurs contemporain de la l'exposition itinérante « Ennemi mondial n°1 : le bolchevisme » qui voyage

³⁹² [Nt. 104 à 106, 110 à 113, 115, 116].

³⁹³ LC III, p. 491-493.

³⁹⁴ « Wiederentstandene Berliner Verlage », novembre 1945 [Nt. 122].

³⁹⁵ P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 153.

³⁹⁶ Un autre congrès mondial du temps libre s'était déjà tenu en marge des Jeux Olympiques de Los Angeles en 1932. Il s'agit d'un congrès visant à promouvoir les activités de loisir, dont sportives. En 1936, il fut organisé par l'organisation de loisirs contrôlée par le DAF, *La force par la joie (Kraft durch Freude, KdF)* et rassembla 1 500 délégués environ, venus de 32 pays (aucun représentant soviétique). Voir : T. Garke-Rothbart et S. Lokatis, « ... für unseren Betrieb lebensnotwendig ... » : *Georg von Holtzbrinck als Verlagsunternehmer im Dritten Reich*, Munich, K.G. Saur, 2008 (Archiv für Geschichte des Buchwesens Studien 7), p.60.

³⁹⁷ Le rédacteur en chef, Walter Kiehl, entretient également des liens très étroits avec le NSDAP. Sur la revue et sa maison d'édition, voir : P. Rössler, « Bilder im Machtkampf der Systeme : USSR im Bau vs. Freude und Arbeit », in S. Geise et K. Lobinger (éds.), *Bilder, Kulturen, Identitäten : Analysen zu einem Spannungsfeld visueller Kommunikationsforschung*, Cologne, Herbert von Halem Verlag, 2012, p. 50-77, p. 64.

³⁹⁸ T. Garke-Rothbart et S. Lokatis, « ... für unseren Betrieb lebensnotwendig ... », *op. cit.*, p.61.

³⁹⁹ P. Rössler, « Bilder im Machtkampf der Systeme : USSR im Bau vs. Freude und Arbeit », *op. cit.*, p. 67.

alors dans 24 villes du pays et de la « Grande exposition antibolchevique » présentée à Munich du 7 novembre 1936 au 31 janvier 1937, puis relayée dans cinq villes d'Allemagne⁴⁰⁰. Peu après, une exposition similaire a lieu à l'occasion de la conférence annuelle du parti national-socialiste à Nuremberg, ensuite visible quant à elle à Berlin, Hambourg et Vienne⁴⁰¹. Pour servir cet objectif, et en conformité avec sa vocation internationale, FuA utilise l'image photographique qu'elle agence dans des mises en page dynamiques et sophistiquées, faisant grand usage du photomontage. L'impression du magazine, entièrement en couleur, ajoute à son attractivité⁴⁰². FuA ambitionne d'être un « média non verbal⁴⁰³ » compréhensible par le seul agencement de ses illustrations, par delà les barrières de la langue. Pour ce faire, il réemploie un langage graphique hérité des avant-gardes des années 1920, tout comme l'autre célèbre revue du DAF, *Arbeit in Bild und Zeit* (ABZ), ouvertement conçue sur le modèle de l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ⁴⁰⁴). Les anciens étudiants du Bauhaus Kurt Kranz et les frères Hans Ferdinand et Hein Neuner sont chargés des mises en page⁴⁰⁵, qui jouent sur l'agencement de plusieurs photographies sur une même page ou une double page, à la manière d'un album photo ou en usant d'effets d'échelle et de superposition. Le langage visuel de FuA est direct et manichéen : dans le numéro conservé par l'artiste, plusieurs pages sont par exemple consacrées à opposer la vigueur, la santé et l'entrain de la jeunesse allemande à une jeunesse soviétique affamée et opprimée. La page de gauche montre inmanquablement des photographies alarmantes en noir et blanc d'enfants pauvres, vêtus de haillons et d'une maigreur inquiétante, accompagnées d'un texte explicite (« La jeunesse soviétique mourante ») ou de ce qui semble être un témoignage écrit à la main dans une encre rouge-sang. Par opposition, la page de droite est colorée, et montre une jeunesse allemande (sou)riante et active, occupée à des activités de groupe et de pleine nature. Sa vocation internationale et sa mise en page moderne font du FuA un concurrent direct du magazine soviétique *L'URSS en construction*, dont il cherche à contrer l'influence⁴⁰⁶.

Malgré un appauvrissement du contenu également vérifiable dans la presse quotidienne, les périodiques allemands présentent néanmoins une forme de continuité esthétique et visuelle avec les illustrés de l'époque weimarienne. Sur ce point, ils restent donc éligibles en qualité de matériau

⁴⁰⁰ « Weltfeind Nr. 1 — Der Bolschewismus » et le « Große antibolschewistische Schau » : T. Garke-Rothbart et S. Lokatis, *op. cit.*, p.72.

⁴⁰¹ *Ibid.*.

⁴⁰² Il s'agit d'un exemple précoce de magazine imprimé en couleur, une véritable prouesse technique pour l'époque. Voir : *ibid.*, p. 68.

⁴⁰³ « Nonverbales Medium » : *ibid.*, p.64.

⁴⁰⁴ A ce sujet, voir : H. Gebhardt, « Nationalsozialistische Werbung in der Arbeiterschaft. Die Illustrierte "ABZ — Arbeit in Bild und Zeit" », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, vol. 33, n° 2, 1985, pp. 310-338.

⁴⁰⁵ P. Rössler, « Bilder im Machtkampf der Systeme : USSR im Bau vs. Freude und Arbeit », *op. cit.*, p.64.

⁴⁰⁶ *Ibid.*.

pour les photomontages de l'artiste. Reste à savoir si Höch en achetait : FuA a pour particularité d'avoir été distribué en grande partie gratuitement⁴⁰⁷ et, s'il est un précieux outil de propagande extérieure pour le régime, Goebbels comme Amann le jugent inadapté à être diffusé sur le territoire allemand⁴⁰⁸. Aucun indice dans les archives de l'artiste ne permet de savoir s'il s'agissait là ou non d'une exception.

D. La presse allemande d'après-guerre

a. L'évolution de la presse quotidienne

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le secteur de la presse écrite est repris en main par les forces d'occupation alliées qui, dans le cadre de la dénazification du pays, contrôlent entièrement les médias de 1945 à 1949 environ. Le 24 novembre 1944 déjà, toutes les publications allemandes avaient été interdites sur les territoires conquis par la loi n°191 du Quartier général des forces alliées en Europe nord-occidentale (*Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force*, SHAEF). Le 12 mai 1945, cette loi fut amendée, et les activités précédemment interdites furent permises « sur la base d'une autorisation écrite du gouvernement militaire et en conformité avec les règlements et les directives du gouvernement militaire⁴⁰⁹ » : un système de licence est mis en place, qui consiste à délivrer des autorisations pour fonder un journal, sous l'étroite surveillance des gouvernements alliés, à des personnes exemptes de tout passé nazi. Cette période de contrôle est brève ; elle prend globalement fin avec l'avènement de la République Fédérale d'Allemagne (RFA) en 1949. Les journaux ayant obtenu une licence (les *Lizenzzeitungen*) jouèrent dans l'intervalle un rôle essentiel dans la restructuration de la presse allemande, insufflant notamment une nouvelle éthique journalistique très influencée par celle des pays d'occupation. Ainsi, la presse américaine nomme souvent plusieurs porteurs de licence de bords politiques différents pour un même journal, afin de limiter la politisation de l'information. La presse britannique quant à elle assume les orientations politiques de ces titres. La presse française, enfin, oscille entre ces deux approches⁴¹⁰. C'est dans ce

⁴⁰⁷ Bien que, dans ses pages, il promeuve l'abonnement, FuA est majoritairement distribué gratuitement à l'étranger, et ne vit que des subventions de l'état (du KdF, en l'occurrence) qui s'élèvent annuellement à 1,5 millions de Reichsmarks : T. Garke-Rothbart et S. Lokatis, *op. cit.*, p.61.

⁴⁰⁸ *Ibid.* ; P. Rössler, *op. cit.*, p.68.

⁴⁰⁹ R. Bernhardt et J. Vaillant (éds.), *La Dénazification par les vainqueurs : la politique culturelle des occupants en Allemagne 1945-1949*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981 (Études germaniques), p.244.

⁴¹⁰ E. Becker, « La presse allemande depuis 1945 » in E. Becker *et al.*, *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, [En ligne]. <<http://books.openedition.org/psn/3615>>. (Consulté le 20 mars 2021). Article initialement paru dans : *Allemagne*, bulletin du Comité français d'échanges avec l'Allemagne Nouvelle, octobre-novembre 1950, n° 9, p.4 et 5. A ce titre, il a valeur de témoignage direct sur les événements.

cadre qu'apparaissent, à Berlin, le *Tagesspiegel* (dès le 27 septembre 1945) et *Der Abend* (à partir du 10 octobre 1946) sous la houlette de la Division du contrôle de l'information américaine (*Information Control Division, ICD*), ainsi que le *Süddeutsche Zeitung* et *Die Neue Zeitung*⁴¹¹ dans le secteur américain (tous deux basés à Munich). Dans la capitale, les britanniques accordèrent à Arno Scholz, ancien reporter pour *Vorwärts* et rédacteur de l'organe hanovrien du SPD, *Volkswille*, toute licence pour fonder le journal quotidien *Telegraf*, tandis qu'à Hambourg furent créés *Die Welt* (quotidien dont le premier numéro paraît le 2 avril 1946), avec également un ancien membre du SPD au poste de rédacteur en chef, Rudolf Küstermeier, et *Die Zeit* (journal hebdomadaire) sur une initiative privée à partir du 21 février 1946. Les français, de leur côté, recrutèrent d'anciens journalistes du *Frankfurter Zeitung*, passés au *Reich* après son interdiction, pour lancer *Der Kurier* dont le premier numéro parut le 12 novembre 1945⁴¹². Le secteur soviétique se distingue rapidement des puissances d'occupation de l'ouest de la capitale et du pays : en mars 1948, il quitte le Conseil de contrôle allié, l'organe directeur des différentes zones d'occupation d'Allemagne leur prodiguant des directives communes. Sa gestion de la presse demeure autoritaire, fondée sur le contrôle de l'information et la censure, et est en cela radicalement opposée à la volonté des pays de l'ouest, qui s'engagent à restituer l'autonomie des rédactions créées sous leur direction à mesure que les Länder auront juridiquement encadré les pratiques journalistiques de manière à assurer la liberté et l'autonomie de la presse, l'interdiction de la censure et l'indépendance des journalistes. L'introduction de la liberté de la presse en mai 1949 dans le Bade-Wurtemberg, puis à quelques mois de décalage dans toute l'Allemagne, sonne le glas du système de licence et des contrôles. Une analyse du paysage médiatique de RFA en 1950 montre que la préférence va toutefois encore aux anciens journaux sous licence⁴¹³.

Le fait que 70 ans plus tard, les grands titres initialement lancés sous licence fassent partie des médias les plus connus du pays confirme a priori le succès des nouvelles formules journalistiques implantées par les puissances britannique et américaine après la Seconde Guerre mondiale. Höch en fut d'ailleurs une fidèle lectrice : le relevé des coupures de journaux conservées par l'artiste montre

⁴¹¹ *Die Neue Zeitung* est toutefois à considérer à part, car il émane directement du gouvernement militaire américain. Il est d'ailleurs sous-titré « Le journal américain pour la population allemande ». Bien que, sous la direction de Hans Habe, *Die Neue Zeitung* parvienne à faire oublier son origine à son lectorat, il fera l'objet de critiques par ses pairs, notamment en raison de sa monopolisation du papier. Voir : R. Bernhardt et J. Vaillant (éds.), *La Dénazification par les vainqueurs*, *op. cit.*, p.250.

⁴¹² Sur la presse quotidienne au sortir de la Seconde Guerre mondiale et sur le système des licences, voir : R. Bernhardt et J. Vaillant (éds.), *op. cit.* ; S. Chauffour et al. (éds.), *La France et la dénazification de l'Allemagne après 1945*, Bruxelles, Belgium, P.I.E. Peter Lang, 2019 (L'Allemagne dans les relations internationales = Deutschland in den internationalen Beziehungen) ; H. Hurwitz, *Die Stunde Null der deutschen Presse : die amerikanische Pressepolitik in Deutschland 1945-1949*, Köln, Verl. Wiss. und Politik, 1972 ; R. Liedtke, *Die verschenkte Presse : die Geschichte der Lizenzierung von Zeitungen nach 1945*, Berlin, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1982 ; V. Robert, « Les médias à Berlin, au centre des conflits », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, vol. 49, n° 1, 2017, p. 117-131.

⁴¹³ *Ibid.*.

que le journal britannique *Die Welt* et l'américain *Der Tagesspiegel* arrivent largement en tête, avec respectivement 219 et 208 coupures identifiées. Derrière eux, le troisième quotidien du classement chute à 36 numéros, cette fois entièrement conservés. Il s'agit du *BZ am Abend*, le seul quotidien de République Démocratique d'Allemagne (RDA) à être diffusé à l'ouest. Autre différence capitale avec les deux premiers titres, l'ensemble des numéros conservés est rattaché à un événement particulier, et condensé sur une seule année : le lancement du premier Sputnik en 1957. *Die Welt* et *Der Tagesspiegel* (respectivement : un journal suprarégional lancé par les puissances britanniques et un journal local initié par le gouvernement militaire américain) sont présents sur une longue période, témoignant ainsi d'une lecture coutumière : de 1949 à 1977 pour le premier et de 1946 à 1978 pour le second. Tous deux sont parmi les journaux les plus lus, dans le pays pour le premier, dans la capitale pour le second. En 1952, *Die Welt* est racheté par Axel Springer, à la tête du plus puissant groupe de presse de l'après-guerre. Sept ans plus tard, il rachète aussi le *Berliner Morgenpost* et absorbe dans la foulée sa maison d'édition, Ullstein Verlag. À partir de son rachat par le groupe Springer, *Die Welt* développe une sensibilité conservatrice de droite : Hans Zehrer en est d'ailleurs nommé rédacteur en chef. Zehrer avait, dans sa jeunesse, participé au putsch de Kapp puis, au début des années trente, il avait fait le succès de la revue mensuelle *Die Tat* et fut à l'origine de son tournant conservateur. Certes, Zehrer avait pris quelques distances par rapport au gouvernement du III^{ème} Reich : sa femme étant d'origine juive, il connut dans les premières années du régime des difficultés à trouver un travail, jusqu'à leur séparation : c'est dans ces années-là qu'il rencontra Axel Springer. Cette relative distance avec le NSDAP lui avait permis après-guerre d'occuper une première fois le poste de réacteur en chef de *Die Welt*, mais pour quelques mois seulement, entre janvier et mai 1946, avant d'être justement remplacé par Küstermeier en raison de ses opinions politiques⁴¹⁴.

b. L'influence américaine sur la presse magazine

Après la Seconde Guerre mondiale, le magazine, désormais imprimé en couleur, connaît un important succès. Il reprend la formule des luxueux magazines illustrés de photographies des années 1930, mais l'amélioration des techniques d'impression a permis d'en baisser le coût. Le magazine *Life*, refondé en 1936, est emblématique de cette évolution tant dans son format et ses partis-pris graphiques que dans sa diffusion et l'influence qu'il exerça sur d'autres magazines

⁴¹⁴ Sur Hans Zehrer, voir : E. Demant, *Hans Zehrer als politischer Publizist : von Schleicher zu Springer*, Mayence, v. Hase & Koehler, 1971, notamment p.162 -210.

d'actualités⁴¹⁵. Sa genèse témoigne du transfert de compétences entre l'Europe et les Etats-Unis qui permit l'émergence de ce nouveau type de presse magazine après-guerre : au début des années 1930, Henry Luce, à la tête de Time Inc., désire lancer un nouveau magazine d'actualités illustré pour concurrencer le *Collier's* et le *Saturday Evening Post*, établis de longue date sur le territoire. Il possède déjà un magazine illustré de luxe, *Fortune*, lancé en 1930 et disponible uniquement par souscription. Désirant « refléter la vie industrielle à l'aide d'encre, de papier, de mots et d'images », *Fortune* s'attèle à célébrer le mode de vie capitaliste américain en présentant les nouveautés les plus récentes en matière d'architecture et de développement technique ou économique. Sa maquette particulièrement soignée porte une attention particulière à l'équilibre de la page et à la qualité esthétique et technique des photographies, imprimées en héliogravure. *Vogue*, le magazine de mode édité depuis 1909 par Condé Nast et qui possède déjà de nombreuses éditions internationales, est également un exemple à concurrencer. C'est dans cette optique qu'est refondé *Life*, après son rachat par Henry Luce en 1936. Ouvertement créé sur le modèle de *Vu*⁴¹⁶, la célèbre revue française fondée en 1928 par Lucien Vogel sur le modèle du *BIZ*, la formule du magazine est élaborée à partir d'une série d'entretiens et de réflexions menés avec et par Kurt Korff, l'ancien directeur artistique du *BIZ*, qui a trouvé refuge aux Etats-Unis et est un temps employé par Time Inc., entre 1934 et 1936⁴¹⁷. *Life* met en avant, dès ses premiers numéros, l'importance de la photographie en son sein en décrivant le concept « d'essai photographique », une forme journalistique conférant aux clichés et à leur agencement une portée discursive⁴¹⁸. Bien qu'au final les essais photographiques à proprement parler ne représentent pas plus de 10% de son contenu⁴¹⁹, *Life* emploie la photographie de manière extensive : ses articles sont abondamment illustrés (les premiers numéros contiennent jusqu'à 200 photographies !), de telle sorte que l'image prend davantage de place que le texte dans la mise en page. Le succès est immédiat : en quelques semaines, le magazine passe d'un tirage de 380 000 exemplaires à 600 000. Il exploite aussi l'indépendance entre ses articles pour intégrer de nombreuses publicités, qui représentent jusqu'à 45 voire 50% d'un numéro à partir de 1942⁴²⁰. La

⁴¹⁵ Les informations suivantes sont extraites de : T. Gervais et G. Morel, *La fabrique de l'information visuelle : photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015 (L'écriture photographique), p.143-183.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.146.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.150.

⁴¹⁸ « L'appareil photo n'est pas seulement un reporter. Il peut être aussi un commentateur. Il peut commenter en même temps qu'il rapporte. Il peut interpréter en même temps qu'il présente. Il peut représenter le monde comme le ferait un essayiste du XVIIème siècle ou un chroniqueur du XXème siècle. » (« The camera is not merely a reporter. It can also be a commentator. It can comment as it reports. It can interpret as it represents. It can picture the world as a seventeenth century essayist or a twentieth century columnist would picture it. ») in « L'appareil photo en tant qu'essayiste » (« The Camera as Essayist »), *Life*, 26 avril 1937, vol. 2, n°17, p. 62 [En ligne]. <https://books.google.fr/books?id=5E4EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (Consulté le 13 février 2020).

⁴¹⁹ T. Gervais et G. Morel, *La fabrique de l'information visuelle*, op. cit., p.145.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.152.

maquette de *Life* fut notamment reprise par le magazine anglais *Picture Post*, qui adopte comme lui un titre écrit en blanc et en gras sur un encart rouge, apposé dans l'angle supérieur gauche de la photographie de couverture. En bas, un bandeau également rouge comporte des informations complémentaires (numéro, prix...). La revue parisienne *Match* opte également pour le même *layout*⁴²¹, qui influencera dès son lancement en 1946 le magazine illustré allemand *Revue* (**Pl. VIII**). *Life* eut aussi une édition internationale, dont Höch s'est souvent servi comme source pour ses photomontages⁴²². Elle y était d'ailleurs abonnée et ne manque pas, à partir de 1959, de s'acquitter de son abonnement au mois de février⁴²³.

Dans ses agendas d'après guerre, on ne trouve aucune mention de journaux ni de revues avant 1948. Cette année-là, elle note : « Journaux payés [...] Revue « Beaux-arts » est arrivée⁴²⁴ ». La revue *Beaux-arts* (*Bildende Kunst*) vient alors tout juste d'être fondée (en 1947) par Karl Hofer et Oskar Nerlinger avec le sous-titre « Revue de peinture, gravure, sculpture et architecture⁴²⁵ ». Par la suite, on trouve régulièrement mention de revues et journaux auxquels l'artiste est abonnée, qu'elle récupère chez de la famille ou qui lui sont donnés par des amis. Ainsi, l'on sait par exemple qu'elle fut abonnée à *magnum – die Zeitschrift für das moderne Leben* (**ill. 20**), la revue culturelle allemande la plus lue à cette époque, qui paraît entre 1954 et 1966⁴²⁶. Le 6 octobre 1959, elle reçoit un appel téléphonique de la part d'une amie, Madame Dress, à laquelle elle avait offert une petite oeuvre sur papier pour la remercier de lui avoir envoyé deux numéros de *magnum*. Près d'un mois plus tard, elle note s'y être abonnée pour un an⁴²⁷. On trouve également trace d'un abonnement à la revue littéraire *Der Monat* (qui, elle, contient très peu d'illustrations), dont Höch note le sommaire de plusieurs numéros dès 1951, et qui est ensuite régulièrement mentionnée en juillet, date de son

⁴²¹ *Ibid.*, p.153-154.

⁴²² Pour un relevé précis effectué sur quelques photomontages, voir : P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, *op. cit.*, p.167, 171, 173, 175, 177-179, 184-184.

⁴²³ La première mention de *Life International*, simplement noté *Life* dans les écrits de l'artiste, date du 9 février 1959. On le retrouve ensuite mentionné le 8 novembre (Agenda [59.181]) puis les 7 et 9 février de l'année suivante, ainsi qu'en note pour l'année suivante (Agenda [60.236]). De manière régulière jusqu'en 1969, l'abonnement sera mentionné au mois de février dans tous ses agendas.

⁴²⁴ « Zeitungen bezahlt [...] Zeitschrift « Bildende Kunst » kam » : Notizblock 1948 [48.85].

⁴²⁵ « Zeitschrift für Malerei, Graphik, Plastik und Architektur ». La revue paraît jusqu'en 1991. À son sujet, voir : B. Vierneisel, « Wechselbäder einer Verbandszeitschrift. Die Bildende Kunst », S. Barck, M. Langermann et S. Lokatis (éds.), *Zwischen « Mosaik » und « Einheit » : Zeitschriften in der DDR*, Berlin, Ch. Links, 1999, p.276-288.

⁴²⁶ Sur *magnum*, voir le livre de Margarethe Szeless issu de sa thèse de doctorat : M. Szeless, *Die Kulturzeitschrift Magnum : photographische Befunde der Moderne*, Marburg, Jonas, 2007.

⁴²⁷ « 6.10.1959 : Anruf : Frau Dress. Dank für kleines Blatt. Hatt mir schon 2 x Magnum geschickt. [...] 4.11.1959 : bez. Zeitungsrechnung. und mit Zahlkarte « Magnum » bestellt auf ein Jahr. » : Agenda de 1959 [59.181].

renouvellement⁴²⁸. *Der Spiegel*, le magazine d'investigation fondé à Hanovre en 1947, fait également partie des revues que Höch reçoit chez elle. Elle le mentionne pour la première fois en 1961, dans le cadre de ses préparations à son départ en résidence à la villa Massimo, à Rome, du 10 janvier au 7 avril, alors qu'elle s'interroge sur les abonnements à suspendre ou à faire suivre⁴²⁹... Elle le mentionne à nouveau dans son agenda de 1964, à l'occasion d'un point sur ses abonnements le 6 juillet⁴³⁰. En fin d'année 1970, Höch s'abonne aussi au magazine de vulgarisation scientifique *Bild der Wissenschaft*⁴³¹.

D'autres revues lui sont transmises par des amis, notamment la revue américaine *Vogue*. C'est par exemple le cas du numéro de juin 1965 qu'Hilla Eser lui transmet parce qu'il parle de Max Ernst⁴³². Dans l'agenda de l'artiste pour 1968, elle mentionne également qu'à l'occasion d'une visite, Eser et le Dr. Sommer lui en déposèrent à nouveau des numéros, accompagnés du *Harper's Bazar*⁴³³ — vraisemblablement cette fois-ci plutôt pour servir de matériau à ses photomontages. Un dessin réalisé par Höch, publié au catalogue de l'exposition *The Photomontages of Hannah Höch* tenue à Minneapolis puis à New York en 1996, témoigne également de cette pratique (ill. 21). D'abord daté de 1969, il se trouve dans l'un de ses carnets de note intitulé « Travaux donnés⁴³⁴ » pour la période de 1969 à 1978, dans lequel Höch garde trace des titres et des destinataires de chaque oeuvre qu'elle donne ou vend, parfois accompagnés d'un croquis de sa composition générale. Dans notre cas, il s'agit d'une esquisse au crayon à papier intitulée *Merci pour les magazines / Hannah Höch* représentant le profil d'un kiosque à journaux, avec son arrangement caractéristique de revues présentées les unes sous les autres. Pour Carolyn Lyncher, il s'agit de l'expression du « profond plaisir éprouvé par Höch face à la multitude et la variété de matériau disponible » ; cette interprétation omet toutefois le destinataire, très précisément nommé et entouré

⁴²⁸ *Der Monat* est pour la première fois mentionné dans son agenda de 1951, dans une liste de ses lectures de juillet (elle note avoir lu une nouvelle de Faulkner William parue dans la revue). En 1953, elle recopie les sommaires des n°52, 53, 54 et 57 (Agenda de 1951 à 1954 [51.57]). En janvier 1955, elle note avoir commandé la revue (Agenda de 1955 [55.79]). En 1959, elle apparaît comme payée dans une entrée du 27 février jusqu'au mois d'avril 1960 (Agenda de [59.181]). Höch connaît donc la revue avant que son interview avec Roditi ne paraisse dans ses pages. A partir de 1960, elle mentionne tous les étés, au mois de juillet, le renouvellement de l'abonnement (dernière mention dans ses agendas en juillet 1966 : [66.298]).

⁴²⁹ « Zeitung ? Beziehe ich fahre nicht abbestellt / Umgestellten den Spiegel. / Bild lassen. Radio Zeitung lassen / Aus 3 Monate voraus bezahlen / Alles, wie immer Monate voraus bezahlt. » : Rom Reise X [61.229].

⁴³⁰ « 6.7. [...] Life. / Spiegel / Kunst 1. (Die Nachfolge von Vernissage.) Hatte ich abgemeldet. / In Mainz erschienen Who's who in Europe. 7.7. [Sur le côté gauche] Im Juli ist « der Monat » fällig ! » : Agenda de 1964 [64.297].

⁴³¹ Agenda de 1970 [70.163].

⁴³² « Liebe, sehr verehrte Frau Höch, / Zwar ist dies noch die Juni Nummer vom VOGUE, es ist aber ein schönes Photo von Ihrem DADA-Freund Max Ernst mit einem Artikel über ihn und drei Rezepten von ihm drin - und das, dachte ich, wird Ihnen vielleicht Freude machen. / Ich hoffe, Ihnen und dem schönen Garten geht's gut. / Herzliche Grüßen / Ihre » : Lettre d'Hilla Eser à Hannah Höch, Berlin, le 4 septembre 1965 [65.63].

⁴³³ « 19.10. [...] Nachmittags kamen Dr Sommers u. Hilla Eser. / Zeitschriften - Vogue - Bazar. » : Agenda de 1965 [65.233].

⁴³⁴ « Weggegebene Arbeiten », reproduit dans C. Lanchner, « The later adventures of Dada's good girl : the photomontages of Hannah Höch after 1933 » in P.W. Boswell *et al.*, *op. cit.*, p. 146. Nous n'avons pas trouvé à quel numéro d'archive l'objet en question correspond.

dans l'angle inférieur gauche du dessin : « Pour le Dr. Brandstedt/Hamburg/5.7.65 », qui suggère qu'il s'agit là d'un dessin dans le même esprit que celui qu'elle a réalisé pour Madame Dress en 1959. Parmi les titres clairement lisibles, on retrouve *magnum*, *Life*, mais également *Du*, une revue zurichoise fondée en mars 1941 traitant de l'actualité culturelle. Ces trois titres ont en commun leur utilisation de la photographie. Leurs couvertures sont comparables : elles se composent d'une grande et unique image photographique reproduite à bord perdu, et du titre du magazine : pour *Life*, en blanc sur un rectangle rouge dans l'angle supérieur gauche ; pour *Du*, flanqué dans l'un des angles du magazine ; et pour *magnum* enfin, généralement présent près du bord gauche de la couverture, au niveau du quart inférieur. A l'intérieur, *Life* est celui qui fait l'usage la plus extensive de l'image photographique : les maquettes de *Du* et *magnum* ménagent plus de place au texte mais prévoient néanmoins des pages entières dédiées aux illustrations, ou bien agencent deux clichés photographiques par double page, de manière dynamique. D'autres titres ne sont que partiellement lisibles : « Aujourd », « Learn », et « Art » suggèrent que le Dr. Brandstedt lui donna aussi des revues étrangères, potentielles sources ponctuelles de ses photomontages.

De ces revues (*Der Spiegel*, *Du*, *magnum*, *Life international*, *Bild der Wissenschaft*), peu de traces ont été retrouvées dans les archives de l'artiste : quelques pages arrachées à *Life international*, seulement. Il en va de même pour *Hör zu !*, que Höch ne mentionne pas dans ses agendas ni ses carnets et qui est peu présent dans ses archives⁴³⁵, bien qu'il ait été une source avérée de ses photomontages. *Hör zu !* est le premier magazine de programmes à paraître en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale. Il est lancé par Axel Springer à Hambourg en décembre 1946 : grâce à ses excellentes relations avec les pouvoirs d'occupation britanniques, Springer s'assure, en sus de la licence nécessaire à l'ouverture d'une maison d'édition et à la parution du magazine, une importante distribution dès le premier numéro (tiré en 250 000 exemplaires⁴³⁶) ainsi que le monopole du programme radio jusqu'en 1948⁴³⁷. Le magazine s'affirme d'abord « non [comme] un illustré, non [comme] un *Gartenlaube* avec ses travaux de crochet et son programme radio, non [comme un illustré qui] s'enticherait de film et de scène de théâtre. *Hör zu* considère la radio comme un précurseur de la radio-télévision en couleur⁴³⁸. » S'il refuse donc d'emblée de s'inscrire

⁴³⁵ Pour rassembler ses notes en vue d'une conférence qu'elle doit donner à Düsseldorf sur ses souvenirs de la période dadaïste (*Matériel sélectionné pour la conférence de Düsseldorf*) [66.274] ; deux coupures de presse en 1959 : [59.239] et [59.241].

⁴³⁶ L. Seegers, « Fernsehstars und „freie Liebe“. Zur Karriere der Programmzeitschrift „HÖR ZU“ (1965–1974) », *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, vol. 1, n° 2, 2004, p. 214-235, p. 216.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 217.

⁴³⁸ « *Hör Zu* will nicht eine Illustrierte ersetzen, nicht eine *Gartenlaube* mit Häkelmuster und Rundfunkprogramm sein, nicht mit der Bühne und dem Film kokettieren. [...] *Hör Zu* hält den Rundfunk nur für eine Vorstufe des farbigen, plastischen Fernseh Rundfunks. » : édito d'Eduard Rhein (rédacteur en chef) du 1er numéro de *Hör zu* (n°1, 11 décembre 1946).

dans la tradition des magazines illustrés, *Hör zu* affirme déjà son orientation future vers la télévision. Cela se reflète dans ses pages, rédigées en étroite collaboration avec la NWDR qui, en sus de proposer un programme radio, tient son lecteur informé des nouveautés dans le secteur, ou encore l'aide à réparer son récepteur radio dans une rubrique consacrée au courrier des lecteurs. Toutefois, après la fin du système de licences, *Hör zu* se retrouve en concurrence avec d'autres programmes, notamment *Quick* et *Revue*, ce qui l'amène à diversifier son rapport à l'image et son contenu⁴³⁹. À ces revues servant de matériaux aux photomontages höchiens de l'après-guerre, il faut ajouter des ouvrages aux titres bien souvent demeurés inconnus. Son amie Erna Zeeck lui envoie par exemple en 1965 plusieurs vieux livres susceptibles d'intéresser l'artiste pour concevoir ses œuvres⁴⁴⁰.

Bien que certaines sources des photomontages d'après-guerre aient été clairement identifiées, et que nous sachions que d'autres revues ont sans doute été utilisées comme matériel, compléter le relevé précis des sources matérielles des photomontages de l'après-guerre présente deux difficultés majeures. Tout d'abord, l'utilisation radicalement différente que fait Höch du matériau photographique à cette période rend difficile l'identification de nombreux fragments, justement découpés de manière à rendre leur provenance méconnaissable, puis insérés dans des ensembles fantaisistes pour leur valeur plastique, et non pour ce à quoi ils se réfèrent. Cette démarche est à la source de la création höchienne de cette période, comme l'artiste elle-même le note en préparation de ses réponses à Suzanne Pagé, en 1976 :

« Je prends tout ce que je trouve, peu importe l'époque, et aussi accessoire (*nebensächlich*) que possible. J'aspire toujours à une nouvelle création qui ne réussit pleinement que si l'on pousse l'*estranngisation* (*Verfremdung*) à un degré si fondamental que l'on ne peut ensuite plus reconnaître d'où cela vient. Je finis toujours pas trouver l'étincelle qui m'inspire ! Quelque chose me stimule, me ramène immédiatement à une chose, naturellement liée l'ambiance, à mes dernières expériences, mais aussi quelque chose qui dormait dans mon subconscient ou autre chose. Ce sentiment me contrôle alors et je me représente alors aisément la manière dont je dois le développer, ce qu'il doit en sortir. C'est alors que commence un travail sérieux et difficile. Trouver ce qui y appartient indubitablement. Le hasard n'a plus rien à voir avec cela. Il s'agit alors de chercher avec discipline, d'arranger ensemble et de vérifier⁴⁴¹. » [76.199]

Ensuite, l'accès à des collections complètes de ces magazines requiert une mobilisation de

⁴³⁹ L. Seegers, « Fernsehstars und „freie Liebe“. Zur Karriere der Programmzeitschrift „HÖR ZU“ (1965–1974) », *op. cit.*, p. 218.

⁴⁴⁰ Lettre d'Erna Zeeck à Hannah Höch, Berlin, le 27 octobre 1965 [65.72].

⁴⁴¹ « Ich nahm alles was sich anfindet, das kann aus allen Zeiten sein und so nebensächlich, wie möglich. Dann ich strebe ja immer eine Neuschöpfung an, und die gelingt, wenn man die Verfremdung so grundlegend macht, dass man gar nicht wiedererkennen kann, wo das etwa herkommt. Ich finde irgendwo eine Anregung und das zündet ! Irgend etwas regt mich sofort zu einer bestimmten Sache an und das ist natürlich mit der Stimmung oder den letzten Erlebnissen, auch rückwärtsliegenden im Unterbewußtsein oder mit sonstwas verbunden. Das beherrscht mich dann und bildet von allein die Vorstellung, dies muss so und so entwickelt werden und dann muss das und das herauskommen. Dann fänge eine seriöse und schwierige Arbeit an. Zu finden, was unbedingt dazu gehört. Das ist nichts mehr Zufall. Dann heißt es, diszipliniert suchen und zusammensetzen und wieder prüfen. » : Interview de Suzanne Pagé avec Hannah Höch, 18 novembre 1975 [76.199].

moyens financiers importants, qui ne nous ont pas été alloués dans le cadre de cette recherche.

II. La radio : source de divertissement, d'information... et d'évasion

Si l'on aborde la relation de Höch aux grands médias du XXème siècle à travers ses œuvres seulement, la radio apparaît comme le parent pauvre et semble n'avoir aucune influence sur son travail. En revanche, la lecture des écrits autographes de l'artiste montre le rôle important qu'elle tint dans son quotidien en tant que moyen d'information, plus particulièrement sous le IIIème Reich.

1. Contexte historique : le développement de la radio de la République de Weimar au IIIème Reich

A. La radio éducative et bourgeoise de la République de Weimar

La radio est incontestablement la plus importante invention médiatique de la République de Weimar. Bien sûr, elle est avant tout une invention technique collective, qui commence avec la découverte des ondes électromagnétiques et l'avènement du télégraphe. Cette épopée scientifique et technique s'intensifie à la fin des années 1880, lorsque l'ingénieur allemand Heinrich Rudolf Hertz met en évidence les ondes radios (entre 1886 et 1888) et que, dans la foulée, Tesla réalise un générateur de hautes fréquences et commence à expérimenter avec la communication radiophonique (1889-1893). Découvertes et nouvelles expérimentations s'alimentent les unes les autres au delà des frontières, selon un processus que la révolution industrielle appelle des « réactions en chaîne » : en 1893, le professeur Alexandre Popov découvre, depuis Saint-Pétersbourg, le principe de l'antenne ; Guglielmo Marconi se met à expérimenter les premières liaisons hertziennes en 1895 ; puis, des scientifiques de différents pays se saisissent de l'invention, l'améliorent et développent son

utilisation dans le contexte militaire de la Première Guerre mondiale. Ce n'est donc qu'au lendemain du conflit que la radio entre finalement dans les foyers et acquiert progressivement un usage domestique, qui se développe toujours en parallèle de l'utilisation militaire et scientifique des ondes radiophoniques⁴⁴².

En Occident, les entreprises civiles et médiatiques d'exploitation des ondes radios s'organisent dès le début du XX^{ème} siècle. Il est marqué, en Allemagne, par la naissance de Telefunken en 1903-1904, une filiale commune de la Société générale d'électricité (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, AEG) et de Siemens. Telefunken développe avant guerre les télécommunications inter-continentales puis, sous le nom de Transradio après guerre, se spécialise dans la recherche, le développement et la conception de systèmes d'émission (à modulation d'amplitude et de fréquence, très hautes fréquences, etc.). De son côté, la Poste du Reich, qui a le monopole des communications depuis 1871, s'attèle au début des années 1920 à la construction d'un réseau d'antennes-relais suffisant sur le territoire allemand pour une utilisation civile de la technique, avec l'aide d'investisseurs privés⁴⁴³. En 1925-1926, les deux créent ensemble la Société de radio du Reich (*Reichs-Rundfunk-Gesellschaft*, RRG), dans laquelle la Poste du Reich reste majoritaire.

Les programmes se développent progressivement dans les années 1920. Sur le plan international, les premières émissions publiques permanentes sont diffusées aux Etats-Unis dès novembre 1920, et en France à partir de février 1922. En Allemagne, neuf stations régionales en ondes moyennes sont lancées dans le pays entre septembre 1922 et octobre 1924 : la première émission, une émission de variété musicale d'une heure, est émise par la *Funk-Stunde* de Berlin (la toute première radio du pays⁴⁴⁴) le 29 octobre 1923 entre 20 et 21h⁴⁴⁵. Les premiers auditeurs sont toutefois peu nombreux : en 1923 sont enregistrés 1580 postes de radio seulement à travers le pays. L'objet, indispensable à la réception des programmes, entre toutefois dans les foyers dès la République de Weimar : en 1925, le million de postes de radio est dépassé, et on en compte plus de deux millions en 1927. Jusqu'à cette date, la radio demeure néanmoins un objet technique difficile à appréhender : ses éléments mécaniques sont visibles, et il faut régulièrement ajuster les ondes en cours d'écoute.

⁴⁴² L'exploitation militaire de cette technique ne cessera jamais, aboutissant, entre autres, à l'invention du radar par les allemands durant la Seconde Guerre mondiale, mais également de la radionavigation, du brouillage radio ou encore du talkie-walkie.

⁴⁴³ Nous empruntons principalement ces informations sur le développement historique de la radio à l'excellente étude de M. Favre, *La propagande radiophonique nazie, op. cit.* et à U.E. Koch et P. Albert, *Les médias en Allemagne, op. cit.*

⁴⁴⁴ En 1934, les modifications de statuts que le régime national-socialiste fait subir aux radio entraîne la refonte de la chaîne, qui est remplacée par la Reichssender Berlin.

⁴⁴⁵ Dès la fin de l'année, la Funk-Stunde de Berlin avait déjà élargit ses horaires de diffusion, émettant entre 4h30 et 22h. L'année suivante, elle est en capacité de produire un programme quotidien de 8h d'affilée en journée. Voir l'excellent article de Führer qui met à profit les études allemandes en la matière : K.C. Führer, « A Medium of Modernity ? Broadcasting in Weimar Germany 1923-1932 », *Journal of Modern History*, n° 69, décembre 1997, pp. 722-753.

L'auditeur est relié à l'appareil par un casque. Ce n'est qu'à partir de 1926-1927 que les constructeurs, sur demande des consommateurs, commencent à proposer des modèles « capotés », c'est-à-dire dont les éléments mécaniques liés au fonctionnement sont cachés. Ils y ajoutent également parfois un haut-parleur intégré à l'habillage. Le prix d'achat d'un poste de radio demeure élevé (entre 250 et 300 Reichsmark, RM), ce qui, malgré l'inflation engendrée au début des années 1930 par le krach boursier de 1929, n'entrave en rien la popularité de cette nouvelle technique⁴⁴⁶ : 2,6 millions de personnes payent leur redevance en janvier 1929 et, en 1932, elles sont un peu plus de 4 millions⁴⁴⁷. Malgré l'évident succès de ce nouveau média, ces chiffres ne représentent en fait que 66 récepteurs pour 1000 habitants dans le pays, soit moins que le Royaume-Uni, mais plus du double de la France⁴⁴⁸. Sous Weimar, le poste de radio est donc un objet rare, un signe de distinction sociale et, malgré le développement des écoutes collectives et communautaires, l'auditorat demeure très largement bourgeois. Les programmes sont d'ailleurs prévus pour correspondre aux attentes spécifiques de cette classe sociale. La république de Weimar développe une radio à la fois considérée comme impartiale (les statuts de 1926 stipulent que la radio « ne sert aucun parti. En conséquence, toutes les émissions d'actualités doivent faire montre de la plus grande neutralité⁴⁴⁹ ») et visant à « cultiver, distraire et informer⁴⁵⁰ ». Une page du programme de la *Funk-Stunde* de Berlin du 11 mai 1925 suffit à en convaincre : musique classique, cours d'initiation à l'ingénierie, au français, à la philosophie (**ill. 23**)... La radio bourgeoise de la république de Weimar s'envisage comme un outil éducatif, sensé élever les esprits et instruire les individus. Cela aboutit à une grille de programmes où se succèdent conférences et causeries littéraires ou scientifiques, concerts de musique classique et adaptations théâtrales (les premières pièces radiophoniques, parfois en plusieurs épisodes), ainsi que des journaux parlés quotidiens aux thématiques variées⁴⁵¹ (pour les nouvelles nationales, les dépêches lues par les speakers émanent directement du Ministère de l'Intérieur, ce qui allonge le temps de transmission de l'information⁴⁵²).

⁴⁴⁶ Nous empruntons toutes les données et réflexions précédentes à *ibid.*.

⁴⁴⁷ Pour les chiffres, voir : U.E. Koch et P. Albert, *Les médias en Allemagne, op. cit.*, p. 42.

⁴⁴⁸ 104 récepteurs sur 1000 habitants au Royaume-Uni contre 28/1000 en France : *Ibid.*.

⁴⁴⁹ Cité d'après M. Favre, *La propagande radiophonique nazie, op. cit.*, p. 28.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵¹ Pour des exemples de grilles de programmes, voir : *ibid.*, p. 27 et 55-56.

⁴⁵² L'Etat est alors considéré comme étant au dessus de tout parti, ce qui permet ce contrôle de l'information par le Ministère, qui paraît aujourd'hui aller à l'encontre de la déclaration de neutralité des premiers statuts de la radio de 1926. Voir : *ibid.*, p. 29.

B. D’outil éducatif à instrument de propagande : la radio sous le IIIème Reich

À partir de 1932, la radio allemande prend un véritable tournant. Le gouvernement augmente progressivement son emprise, jusqu’à la nationaliser et la mettre entièrement sous la tutelle du Ministère de la Propagande en 1934. D’outil éducatif, la radio devient un instrument de propagande avec l’avènement du régime national-socialiste.

Cela commence par l’obligation pour toutes les stations de diffuser simultanément « L’heure du gouvernement », émission nationale qui donne la parole à chaque ministre, créant une voie de communication et de propagande directe entre l’Etat et les citoyens dès 1932. Cette idée du chancelier Franz von Papen est suivie la même année d’une révocation des concessions accordées aux investisseurs privés, qui transforme les stations régionales en sociétés à responsabilité limitée d’utilité publique, alors qu’elles étaient jusqu’à présent des Sociétés anonymes (SA). Ce premier pas vers la nationalisation est complété par l’entrée en vigueur de seconds statuts, qui renforcent le contrôle de l’Etat et des Länder sur les programmes. Toutefois, contrairement à ce qui a souvent été avancé, la radio ne jouera pas un rôle crucial dans la prise de pouvoir du NSDAP⁴⁵³. Sous von Papen, les membres éminents du parti ne font que s’y frotter brièvement, tout en la dénigrant comme majoritairement « marxiste », et leurs interventions n’auront aucun impact mesurable sur le résultat des élections. Cela s’explique aisément par le fait que les électeurs ne sont pas encore majoritairement sensibles au nouveau média, et sont bien plutôt influencés par la campagne soutenue des meetings national-socialistes⁴⁵⁴.

En revanche, cette brève fréquentation de la radio persuada les plus hauts dignitaires du parti de l’importance du média. Joseph Goebbels, avant même la constitution du Ministère de la Propagande en mars 1933, affirmait lors d’un discours : « La radio doit assurer au gouvernement les 48% [d’électeurs] manquants, et lorsque nous les aurons, la radio devra les garder, les défendre, elle devra être si intrinsèquement imprégnée du contenu spirituel de notre époque que plus personne ne pourra rompre les rangs⁴⁵⁵ » ; une opinion qu’il exprime en de multiples circonstances. Le Ministère de la propagande ayant la charge du contenu des émissions de radio, Goebbels, une fois à sa tête,

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 25-35.

⁴⁵⁴ Grâce à l’ouverture d’une école d’orateurs à Herrsching am Ammersee dès 1928, les national-socialistes se mettent rapidement en mesure d’assurer plus de *meetings* que les autres partis : en 1930, ils disposent d’environ 1000 conférenciers prêts à sillonner le pays, sans oublier les milieux ruraux. Sur le rôle de la radio dans la propagande nazie avant 1933, voir : *ibid.*, p. 30-36.

⁴⁵⁵ « Der Rundfunk muß der Regierung die fehlenden 48 Prozent zusammen trommeln, und haben wir sie dann, muß des Rundfunk die 100 Prozent halte, muß sie verteidigen, muß sie so innerlich durchtränken mit den geistigen Inhalten unserer Zeit, daß niemand mehr ausbrechen kann. » : cité par W. König, *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft : « Volksprodukte » im Dritten Reich, vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft*, Paderborn, Schöningh, 2004, p. 30.

remanie la RRG et s'arrange pour qu'une partie des redevances collectées par la Poste du Reich lui soit reversée. Il agit personnellement sur le contenu des programmes par l'intermédiaire d'ordres directement adressés aux principaux responsables (notamment à Eugen Hadamowsky, le directeur des programmes) et de réunions régulières rassemblant tous les directeurs de stations⁴⁵⁶. Se chargeant par ailleurs de l'organisation des cérémonies officielles, Goebbels s'assure de leur diffusion radiophonique systématique, qu'il s'agisse des meetings du Führer, tous intégralement retransmis (certains étant même organisés dans l'unique but d'être radiodiffusés) ou de toute autre manifestation considérée d'intérêt national (les cérémonies officielles telles les funérailles d'Hindenburg, par exemple, et, plus largement, toutes les journées nationales d'action visant à monopoliser le temps d'antenne autour d'événements laudatifs envers le Reich⁴⁵⁷).

Cette démarche influence les programmes principalement sur deux points : premièrement, le temps d'antenne accordé aux événements officiels augmente. Les véritables « cérémonies radiophoniques » (selon l'expression forgée par Muriel Favre dans son excellente étude, *La propagande radiophonique nazie*) orchestrées à l'occasion des événements sus-cités deviennent incontournables. Les possesseurs d'un poste de radio sont invités à ouvrir portes et fenêtres afin de permettre à tout un chacun de suivre l'événement, et des écoutes collectives à caractère obligatoire sont mises en place. Deuxièmement, le Ministère de la Propagande contrôle intégralement la grille des programmes, qui doit lui être transmise entre six et trois semaines avant diffusion⁴⁵⁸. Mais l'ingérence de l'Etat dans les programmes radiophoniques est encore plus insidieuse : elle les oriente et en impose de nouveaux. A partir de mars 1937, les chaînes de radio se voient dans l'obligation d'intégrer à leurs programmes une revue de presse antisoviétique de 15 minutes, une fois par mois, d'après un texte fourni par le Ministère. A partir de novembre 1938, quand Hitler ordonne à la radio de préparer la population à la guerre, les émissions de divertissement musical intègrent par exemple immédiatement des chants guerriers et des concerts de musique militaire. Le temps accordé aux actualités augmente et plusieurs émissions vouées à faire la promotion de la Wehrmacht voient le jour (« L'heure des réservistes », « L'heure de la Wehrmacht », etc.).

Ce changement est notable : il vient souligner le démantèlement drastique des programmes weimariens, seconde conséquence de ce nouveau système de gestion de la radio. Sous le IIIème Reich, elle enregistre une chute importante d'émissions parlées. A titre d'exemple, elles occupaient en 1930, tous programmes confondus, respectivement 45 et 39% du temps d'antenne des stations de Stuttgart et de Cologne. En 1938, ce pourcentage chute à 23% pour les deux stations. En plus d'une

⁴⁵⁶ M. Favre, *op. cit.*, p. 59-64.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

baisse drastique du temps accordé aux émissions parlées, leur variété est également réduite. En revanche, les émissions musicales ont augmenté sur cette période, passant de 55 et 61% de temps d'antenne à Stuttgart et Cologne en 1930 à plus de 70% en 1935. Le contenu musical a toutefois été modifié : les concerts de musique classique et les opéras sont en chute libre (Beethoven et Wagner sont les plus diffusés, dans une tentative de relecture du patrimoine culturel allemand), et le divertissement musical affiche une nette hausse. A partir du 12 octobre 1935, le jazz est interdit d'antenne, et on tente de le remplacer par une « nouvelle musique de danse allemande », qui sera un échec⁴⁵⁹.

C. Le « récepteur du peuple », pierre angulaire de la politique radiophonique national-socialiste

Goebbels ne s'est jamais caché de ses ambitions propagandistes pour la radio allemande. Le 25 mars 1933, il annonçait devant les directeurs de stations réunis au siège de la RRG, à Berlin : « Je tiens la radio pour l'instrument le plus moderne et le plus important qu'il soit pour influencer les masses⁴⁶⁰ ». Invité la Maison de la radio de Cologne un mois plus tard, il n'hésite pas à affirmer : « Imprégner jusqu'à la moelle le peuple de [nos] principes, marteler et polir les esprits jusqu'à ce qu'ils nous soient entièrement acquis, voilà d'une des principales missions de la radio allemande⁴⁶¹. » Contrairement à la radio weimarienne, la radio national-socialiste se donne donc ouvertement pour mission d'endoctriner et de séduire, ce qui ne peut pas être atteint seulement par un remaniement des programmes : encore faut-il s'assurer d'un taux de pénétration optimal de la radio dans la population allemande.

Goebbels en a bien conscience et ordonne dès 1933 la fabrication et la mise sur le marché d'un poste de radio bon marché, le « récepteur du peuple » (*Volksempfänger*, VE). Son slogan : « La radio dans chaque foyer allemand ! ». Un premier modèle, le VE301, est présenté au Salon de la Radio de Berlin le 18 août 1933. Son prix de vente est de 76 RM pour la version sur secteur, et de 65 RM pour celle sur piles. Un prix extraordinairement faible au regard de ceux du marché. A titre comparatif, un poste à trois lampes de Neufeldt et Kuhne vaut 248 RM en 1934⁴⁶² ! Le prix du VE baisse encore en 1938, avec une version plus petite et moins performante, le « petit récepteur

⁴⁵⁹ Pour une analyse comparative des programmes des radios de Stuttgart et de Cologne entre la République de Weimar et le IIIème Reich, voir : *ibid.*, p. 53-58.

⁴⁶⁰ Cité d'après *ibid.*, p. 51.

⁴⁶¹ Cité d'après *ibid.*, p. 55.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 67.

allemand » (*Deutsche Kleinempfänger*, DKE), vendue 35 RM. Muriel Favre nous apprend qu'un ouvrier dans l'industrie textile gagne environ 25,96 RM par semaine en septembre 1933. Pour se payer le VE301, trois semaines d'épargne suffisent, alors que le poste à trois lampes de Neufeldt et Kuhnke reste hors d'atteinte. De plus, des facilités de paiement sont mises en place dans les commerces, permettant notamment le paiement échelonné⁴⁶³. Une exonération de la redevance (d'un montant de 2 RM par mois) est même envisagée pour les ménages les plus pauvres⁴⁶⁴. Le IIIème Reich démocratise donc la radio en tant qu'objet, et cette dernière cesse d'être l'apanage de la bourgeoisie. En avril 1933, le taux d'équipement des ménages allemands était d'un quart, ce qui représente 4 555 000 foyers. Grâce à la campagne national-socialiste autour du VE et du quasi-rétablissement du plein emploi à partir de 1936, il atteint 65,1% au 1er avril 1941, ce qui représente plus de 13 millions de foyers. Plusieurs études de marché et des habitudes de consommation menées à la fin des années 1930 par les principaux fabricants de VE en Allemagne montrent toutefois que la classe sociale à laquelle profite la démocratisation du poste du radio est la classe moyenne⁴⁶⁵ : malgré les efforts mis en œuvre par le régime et ses affirmations répétées, VE et DKE restent inaccessibles aux ouvriers les plus pauvres. À cela, il faut ajouter une densité radiophonique supérieure dans les villes dominées par le secteur tertiaire et les fonctions administratives que dans les villes industrielles et les campagnes. Ces dernières, en plus d'être mal couvertes en terme de réseau, hébergent une population d'agriculteurs et d'ouvriers agricoles plus pauvre, qui peuvent donc plus rarement se l'offrir et dont le temps d'écoute disponible, réduit par de plus longues journées de travail, ne correspond pas nécessairement aux programmes.

Pour pallier cela, le DAF lance un poste adapté aux salles moyennes, devant permettre l'écoute collective. Son slogan : « La radio dans chaque entreprise ! ». Globalement, cette initiative sera un échec, car le poste créé demeure trop cher pour les moyennes et petites entreprises. Toutefois, cela permet de renforcer le contrôle sur les populations les plus pauvres. Désormais, en plus de l'injonction aux propriétaires de radio à inviter leurs voisins et ouvrir grand leurs fenêtres pour permettre une écoute collective des cérémonies radiophoniques les plus importantes, s'instaure une obligation d'écoute de certaines retransmissions du Reich pour les ouvriers en entreprise. Elle sera de manière générale peu respectée car mal vécue par les principaux concernés, le temps d'écoute n'étant pas décompté du temps de travail⁴⁶⁶.

⁴⁶³ Voir : W. König, *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft*, op. cit., p. 58 et 88.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶⁶ Sur ce phénomène, voir : M. Favre, op. cit., p. 71-96.

En faisant de la radio le premier des « produits du peuple » lancé par le régime, et également celui qui eut le plus de succès, le régime national-socialiste assure un taux de pénétration croissant du poste de radio dans la population allemande, qui conquiert sous le III^{ème} Reich la classe moyenne. L'avènement du « média de l'intime » permettant une « relation personnelle et individualisée avec les auditeurs⁴⁶⁷ », tel que la qualifie bien plus tard Marshall McLuhan en 1964 dans *Pour comprendre les médias*⁴⁶⁸, est strictement contemporaine d'une utilisation et d'une vocation communautaire du média, encore politiquement assumée et revendiquée. D'ailleurs, les images mettant en scène le VE301 témoignent d'un usage collectif : qu'il s'agisse du tableau de Paul Mathias Padua, *Le Führer parle* de 1937 (**ill. 24**) ou du photomontage de la publicité du VE de l'année suivante (**ill. 25**), restée célèbre. A priori, les deux images s'opposent ; le tableau capture un instant d'écoute attentive dans l'intérieur d'une famille pauvre, la publicité simule une scène de foule en extérieur. Toutefois, les deux images s'articulent autour du VE, en cela plus précisément qu'il est vecteur de la parole d'Hitler. Le titre du tableau de Padua soutient cette approche ; il se rapproche du slogan publicitaire également présent sur l'affiche, rédigé en lettres gothiques : « Toute l'Allemagne entend le Führer avec le récepteur du peuple⁴⁶⁹ ! ». Sur le tableau, toutefois, le poste de radio emblématique du national-socialisme n'est pas au centre de l'image, ni ne prend une place démesurée comme sur l'affiche publicitaire : il est discrètement positionné dans l'angle supérieur droit de la toile, dans des proportions et une disposition réalistes. Il est décentré par rapport à l'image du Führer qui, sur une page A4 simplement accrochée au mur, occupe le centre droit de l'oeuvre. Sous lui, une simple inscription d'adhésion : « Oui » ! Il est tourné vers le récepteur qui véhicule sa parole. Tous deux planent au dessus des six membres de la famille, assis vraisemblablement après une dure journée de travail. L'attention de leur écoute est soulignée par des yeux baissées ou clos et des positions de repos suggérant l'immobilité. A contrario, l'affiche de présente pas une cellule familiale, mais une foule debout, active, incarnant le peuple allemand, « toute l'Allemagne » attentive devant l'immense VE érigé au centre de l'affiche. Le truchement du photomontage donne l'illusion d'une foule à perte de vue. Les participants à cette écoute qui sont au plus près de nous (devant le VE) sont de dos, ce qui nous englobe dans la foule. Les plus éloignés (derrière le VE) nous font face. Deux groupements intermédiaires de personnes, disposés de part et d'autre de l'appareil, présentent quelques dignitaires ou fonctionnaires nazis.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶⁸ « La radio touche les gens dans leur intimité. C'est une relation de personne à personne, qui ouvre tout un monde de communication tacite entre l'auteur-speaker et l'auditeur. C'est là le côté direct de la radio. C'est une expérience privée. » : M. McLuhan, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme* [1964], Paris, France, Mame : Seuil, 1977, p. 341-342. Pour lui, d'ailleurs (et cela serait peut-être confirmé par les données historiques) : « La radio, qui fut un temps une forme d'écoute collective qui vidait les églises, est redevenue une activité privée et individuelle depuis l'apparition de la télévision » (*ibid.*, p. 349).

⁴⁶⁹ « Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger »

Ce paradoxe typiquement national-socialiste d'utiliser un outil technique individualiste pour prôner l'abolition de l'individualité n'est pas incompatible avec l'exploitation d'une caractéristique essentielle du média, qui contribue à « immerger » l'auditeur « dans un espace ou un *lebensraum* auditif⁴⁷⁰ », pour continuer à employer des termes mcluhaniens. Cette expression (« *lebensraum* auditif ») a de surcroît pour avantage de mettre sous tension l'aspect à proprement parler international de la radio (dont les ondes ignorent les frontières géographiques et politiques) et ce repli caractéristique de l'Allemagne national-socialiste sur des valeurs identitaires, tension qui semble se résoudre dans la politique d'expansion agressive menée par Hitler. Dans une certaine mesure, la radio sous le IIIème Reich parvient toutefois à « transformer l'individu et la société en une seule et même chambre réverbérante⁴⁷¹ » — c'est du moins dans cet espoir précis qu'elle est alors utilisée.

2. Höch et la radio pendant la Seconde Guerre mondiale

Nous n'avons trouvé aucun indice antérieur à la fin de la Seconde Guerre mondiale permettant de déterminer quand Höch entra en possession d'un poste de radio. Toutefois, le long texte qu'elle rédige entre janvier et mai 1946, « dans l'espoir que ce livre [lui] survive et qu'il soit peut-être lu par quelqu'un, qui pourra alors se souvenir⁴⁷² » de l'extrême misère engendrée par la guerre, témoigne d'une écoute quotidienne après-guerre, et sème quelques indices sur sa pratique du média pendant la Seconde Guerre mondiale.

En 1946, le paysage radiophonique allemand a radicalement changé : chaque pays allié a lancé sa propre chaîne dans sa zone d'occupation, à partir des installations encore existantes. Les soviétiques ayant pris la direction exclusive de la Radiodiffusion berlinoise (Berliner Rundfunk), les américains ont développé leur propre radio, la Radio du secteur américain (*Radio im Amerikanischer Sektor*, RIAS). Les Anglais lancent de leur côté la Radio nord-ouest-allemande (*Nordwestdeutscher Rundfunk*, NWDR), un temps qualifiée de « BBC allemande », une radio centralisée pour tout le nord-ouest du pays, basée à Hambourg. Elle émet alors sur les Länder voisins et jusqu'à Berlin-Ouest. La France, quant à elle, met en place la Radio de l'Allemagne du

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 342.

⁴⁷² « Ich schreibe alle diese Dinge auf in der Hoffnung, dass dieses Buch auch nach meinem Ableben erhalten bleibt und vielleicht doch von diesem oder jenem gelesen wird, der dann erinnert werden soll : KRIEG bedeutet : Tod, Jammer, Abschied, Verzweiflung, Schmerzen, heimatlosigkeit, Verarmung, Kälte bis zum Verhungern, un-aus-sprech-liches Elend. » : Hannah Höch, le 27 janvier 1946 [46.71]. Voir annexes : « Carnet, 1946 ».

sud-ouest (*Südwestfunk*, SWF) qui émet depuis Baden-Baden dès 1946. Les objectifs des forces alliées : assurer la dénazification des médias allemands par le développement d'outils d'information plus démocratiques, faire prendre conscience à la population des crimes de guerre commis (par la retransmission extensive du procès de Nüremberg, notamment), mais également apporter un contenu culturel mettant en exergue les valeurs de liberté d'expression, de pluralisme démocratique et la notion d'état de droit⁴⁷³.

À la radio, cette année-là, Höch suit donc le procès de Nuremberg et confie les réflexions et sentiments qu'il fait naître à son « Carnet, 1946 ». Elle y écoute des émissions, telle « Réflexion et contemplation », « pendant les tâches ménagères⁴⁷⁴ » ou encore les programmes nocturnes sur la littérature et la musique classique :

« A la radio (NWDR), programme nocturne : le Thomas Mann du Docteur Faust. Sur la sonate 111 de Beethoven. Très intéressant, et puis Konrad Hansen a interprété à bien-aimée sonate. Le charme se transforma en spasme, et les larmes coulèrent. Souvenir : Konrad Hansen, 1936. Au Philharmonique. Les sonates de Beethoven. Matthies et moi écoutions ensemble de la musique pour la première fois. Hansen est vraiment un grand artiste⁴⁷⁵. »

Höch semble pratiquer au quotidien une écoute immersive et réflexive de la radio, qui fait écho sur les plans personnels et psychologiques à la réverbération propre au média dont parle McLuhan⁴⁷⁶. L'écoute d'une sonate de Beethoven ranime des souvenirs liés à son ex-mari ; le procès de Nuremberg, quant à lui, lui inspire des réflexions générales sur le IIIème Reich et la complicité involontaire de toute la population allemande à ces atrocités :

⁴⁷³ Voir *ibid.*, p. 138.

⁴⁷⁴ « Erst (zur Hausarbeit) Radio « Besinnung u. Einkehr ». » : Hannah Höch, le 27 janvier 1946 [46.71]. Voir annexes : *Carnet, 1946*.

⁴⁷⁵ « Rundfunk N.W.D.R. Nachtprogramm : thomas Mann aus Dr. Faustus. über Beethovens Sonate 111. Sehr schön, und dann spielte Konrad Hansen die geliebte Sonate. Der bann wurde zum Krampf und die Ränen liegen. Rückerinnerung : Konrad Hansen. 1936.Philharmonie. Beethoven Sonate. Matthies u. ich hörten zum ersten mal zusammen Musik. Hansen ist ein ganz grosser Künstler » : Hannah Höch [46.71]. Voir annexes : *Carnet, 1946*.

⁴⁷⁶ M. McLuhan, *Pour comprendre les média: les prolongements technologiques de l'homme* [1964], *op. cit.*, p. 342.

« 19 février. Mardi. / Je suis très déprimée. Ce procès de Nuremberg met à jour des détails aussi impensables et si affreux que je n'aurais pas pu, moi aussi — Dieu m'en est témoin et connaît les vilenies les plus insondables du régime nazi, il sait que j'ai traversé ce tissu de mensonges aux multiples facettes, que j'ai suivi les mesures de ces bandes bestiales, de ces limiers, avec une haine mortelle pendant toutes ces années — je n'aurais jamais pu imaginer, parce que la terre n'avait encore jamais porté une vermine aussi sanguinaire et sadique. [...] et l'on ne doit pas mourir de honte d'appartenir à cette époque et à cette nation... bien qu'il n'y ait que la naissance qui nous y lie. / Je n'ai jamais été une bonne allemande. / J'ai toujours été une citoyenne du monde. / J'ai toujours combattu toutes les frontières de ce monde. / J'aimerais supprimer ce maudit mot, « national », de toutes les langues de la Terre. Ce concept ne renferme que du malheur, de la damnation, de l'arriération (et cela à l'époque de la radio, de l'avion et toutes les découvertes mondiales⁴⁷⁷) !!! »

Dans le même esprit, elle exprime ailleurs son ressenti face à l'actualité angoissante du premier hiver après la Seconde Guerre mondiale, sur les thématiques de l'approvisionnement alimentaire et de la situation économique globale, notamment.

Mais elle nous y livre surtout un précieux témoignage rétrospectif sur son utilisation de la radio pendant la Guerre, parmi les réflexions que suscite en elle une émission de radio dans laquelle Charles Richardson abordait le sujet des difficultés d'approvisionnement en Allemagne :

« [...] je voulais dire que ces hommes de la Radio de Londres, et ce soir Richardson, nous donnent surtout la force de persévérer. Pendant des années, ils ont été le seul pouvoir qui nous a été donné dans l'obscurité absolue. Nous, les allemands antifascistes, nous les remercions beaucoup. J'aurais encore beaucoup à dire sur le rôle qu'a eu la radio londonienne pendant les années de guerre pour de nombreux auditeurs allemands. Elle, la radio de Londres, a joué un rôle important pendant des années auprès des allemands les moins mauvais⁴⁷⁸. »

Face à un paysage médiatique appauvri dans sa diversité thématique et brimé dans sa liberté d'opinion sous le III^{ème} Reich, Höch reconnaît avoir écouté la radio de Londres, la BBC, et y avoir trouvé un échappatoire salvateur au « *lebensraum* auditif⁴⁷⁹ » du Führer.

Dès 1936, Hitler avait pris conscience que le formidable outil qu'est la radio pouvait également se retourner contre le Reich, la technique en elle-même empêchant de censurer une partie des ondes que les postes pouvaient capter. À l'automne, il ordonna le développement d'une diffusion filaire,

⁴⁷⁷ « 19. Febr. Dienstag. Ich bin sehr deprimiert. Dieser Nürnberger Prozess offenbart eben doch so unausdenkbare, grauenhafte Einzelheiten wie auch ich die, weiss Gott, nur die abgründigsten (*sic*) Gemeinheiten von dem Naziregime akute und durch dieses tausendfältig verzweigte Lügengewebe hindurch und die Massnahmen dieser viehischen Bande, dieser Bluthunde, durch all die Jahre mit tödlichem Hass verfolgt habe — wie auch ich sie mir nicht habe vorstellen können weil nämlich ein so blutrünstiges, sadistisches Geschmeis diese Erde noch nicht getragen hat. [...] und dann soll man nicht vergehen vor Scham, dass man dieser Zeit und gar dieser Nation angehört... obwohl — nur der Geburt nach. Ich war nie eine gute Deutsch. Ich war immer eine Weltbürgerin. Ich habe immer gekämpft gegen alle Grenzen dieser Welt. Ich möchte dieses verfluchte Wort « national » ausradieren aus allen Sprachen dieser Erde. In diesem Begriff ist nur Unheil, Verrammelung (*sic*), Rückständigkeit (und das im Zeitalter das Radio, des Flugzeugs und all der Weltumspannenden Entdeckungen) !!! » : Hannah Höch, le 19 février 1946 [46.71]. Voir annexes : *Carnet, 1946*.

⁴⁷⁸ « [ich wollte] sagen, geben diese Männer vom Londoner Rundfunk, und heute Abend Richardson, uns die Kraft überhaupt noch weiter zu wollen. Jahrelang waren sie die einzige Kraft die uns in der absoluten Finsternis geschenkt wurde. Wir deutschen Antifaschichten danken ihnen sehr viel. Ich werde noch mehr über die Rolle des Londoner Rundfunks in den Kriegsjahren für viele Deutsche Hörer, zu sagen haben. Er, der Londoner Rundfunk, hat eine sehr grosse Rolle gespielt, jahrelang, im Leben der nicht schlechtesten (*sic*) Deutschen. » : Hannah Höch, le 28 février 1946 [46.71]. Voir annexes : *Carnet, 1946*.

⁴⁷⁹ M. McLuhan, *op. cit.*, p. 341.

liée au réseau téléphonique ; une mesure inscrite d'emblée dans le cadre du programme quadriennal d'armement et de préparation à la guerre adopté au mois d'octobre⁴⁸⁰. L'objectif : éviter de subir les effets d'une guerre psychologique, à l'image de celle menée par les Alliés pendant la Première Guerre mondiale. L'entreprise, confiée à Goebbels, fut un échec en raison des importantes difficultés techniques de sa réalisation. En conséquence, l'interdiction d'écouter toute radio étrangère, ennemie, neutre ou alliée prit effet dès le 1er septembre 1939, prévoyant des peines allant de la prison à la peine de mort. Le ministre de la Justice, Franz Gürtner, s'oppose en vain au projet de loi qu'il pressent inciter à la délation, à une mise en doute par les auditeurs des informations transmises par la radio allemande, et qu'il craint enfin d'être perçu par les pays alentours comme une marque de défiance du gouvernement à l'encontre de son peuple. Entre 1940 et 1943, 800 à 1100 délits d'écoute de stations étrangères sont rapportés par an⁴⁸¹. Goebbels jugea dès janvier 1940 les premières peines de prison prononcées trop clémentes et enjoignit aux juges plus de fermeté. En ce sens, il interdit toute mention dans la presse de peines de prisons inférieures à quatre ans pour ce chef d'accusation. En 1941 commencèrent les condamnations à mort ; 11 peines capitales furent prononcées en 1943. Höch est donc parfaitement consciente des dangers qu'elle encourt en écoutant régulièrement la principale station ennemie.

La BBC avait en effet ouvert un programme vers l'Allemagne depuis le 27 septembre 1938, en pleine la crise des Sudètes, qui atteignit rapidement une trentaine d'heures hebdomadaires. Radio Moscou, en tant que première station au monde à diffuser vers l'étranger, la précède en diffusant vers l'Allemagne dès le 7 novembre 1929. Entre 1933 et 1945, tous les communistes allemands réfugiés en Russie travaillaient pour elle. Mais la BBC a pour avantage de proposer un contenu plus axé sur la dénonciation des mensonges du Reich et de ne pas pouvoir être accusée de propagande marxiste. Son principe directeur : « *Never tell a lie !* » (Ne jamais dire de mensonge). À partir d'octobre 1940, une équipe de commentateurs britanniques et d'émigrés allemands dirigent les programmes, annoncés par la première note de la cinquième symphonie de Beethoven (qui correspond au code morse pour la lettre « V » prophétisant la victoire). L'adversaire est ridiculisé par des émissions satiriques, tandis que d'autres programmes mettent en exergue les incohérences du Reich avec pédagogie. « Kurt et Willi », par exemple, met en scène deux amis, un fonctionnaire du Ministère de la Propagande et un enseignant. Le premier décode l'information pour le second, dont la naïveté le porte à prendre pour argent comptant toutes les communications du Parti. Une fausse chronique, intitulée « Mme Wernicke », raconte les véritables conditions de vie à l'arrière, et

⁴⁸⁰ Pour cette information et les suivantes, voir : M. Favre, *op. cit.*, p. 105-109.

⁴⁸¹ W. König, *op. cit.*, p. 95.

une autre, « Les lettres du Caporal Hirschschal », met à bat les images de propagande en révélant la réalité du front. Mais le programme phare de la BBC s'intitule « Aux auditeurs allemands ». Il fait résonner, une fois par mois, la voix de Thomas Mann pendant cinq à huit minutes entre octobre 1940 et mai 1944, puis entre janvier et mai 1945. Le célèbre écrivain allemand réalisa au total 57 allocutions, enregistrées en studio en Californie où il est en exil, envoyées ensuite par avion jusqu'à New York d'où elles étaient transmises par câble jusqu'à Londres, avant d'être enfin diffusées sur les ondes de la BBC. On peut supposer que Höch ait été particulièrement sensible à ses interventions, étant donné l'intérêt qu'elle témoigne pour *Le Docteur Faustus*, son roman publié en 1947⁴⁸².

Les seules preuves complémentaires d'écoute de la BBC par Höch datent de la capitulation. Il s'agit d'un dossier rempli de notes, rassemblé par ses soins sous le titre « Ceci sont des notices orales que j'ai pu recueillir à travers un casque en direct après la capitulation de 1945⁴⁸³ ». En nous fiant aux notes datées, il semblerait que Höch ait rapporté à la hâte les nouvelles brûlantes du front entre le 26 avril et le 7 mai 1945. Au regard de l'état du réseau radiophonique allemand durant cette période, ces notes ont sans doute été prises à partir de la BBC, *a minima* pour les faits rapportés le 4 mai, jour d'un silence radio complet sur les ondes allemandes. En effet, avant la fin de la guerre déjà, le réseau d'antennes était en piteux état dans le pays : plusieurs stations (à Munich, Stuttgart, Francfort et Berlin) avaient cessé d'émettre fin avril 1945, parce qu'elles avaient été détruites par les bombardements alliés ou par les troupes allemandes elles-mêmes, qui désiraient éviter qu'elles ne tombassent en possession de leurs ennemis (qui gagnaient chaque jour du terrain), ou bien encore parce que leurs employés avaient fui⁴⁸⁴. À partir du 29 avril 1945, le seul émetteur en ondes moyennes restant en Allemagne est celui d'Hambourg, qui relaie l'annonce de la mort du Führer le premier mai à 21h30 (or, Höch note son suicide à 15h30 le 30 avril). De son côté, le SHAEF avait déjà promulgué deux lois visant à empêcher les stations allemandes qui en étaient encore en capacité, d'émettre. Le protocole mis en place dès l'entrée des troupes alliées impliquait dans un premier temps le « blocage et le contrôle des biens » de la RRG, ainsi que la confiscation des émetteurs de la Poste du Reich. Cette mesure entraîna un silence total pendant presque une journée entière sur les ondes allemandes. Dans un deuxième temps, l'Unité de production radiophonique et l'Unité spéciale des forces armées alliées organisèrent la retransmission d'émissions élaborées par

⁴⁸² Il s'agit de la biographie fictive d'un compositeur de talent dont le destin est tracé en parallèle de celui du national-socialisme. « Rundfunk N.W.D.R. Nachtprogramm : Thomas Mann aus Dr. Faustus. über Beethovens Sonate 111. » : Hannah Höch [46.71]. Voir annexes : « Carnet, 1946 ».

⁴⁸³ « Dies — sprachliche (*sic*) Notizen, die ich durch Kopfhörerdirekt auffangen konnte nach der Kapitulation 1945 » [Und. 67]

⁴⁸⁴ Nous empruntons cette contextualisation à l'excellente étude de M. Favre, *op. cit.*, p. 131-132.

les SHAEF depuis Radio Luxembourg, reprise par l'armée américaine aux forces allemandes en septembre 1944. Enfin, la loi prévoyait la reprise en main progressive des radios locales par un personnel autochtone, sous le contrôle de l'occupant dans un premier temps. La première radio à émettre à nouveau après le *black out*, soit le 4 mai 1945, est Radio Hambourg, dont toutes les installations étaient intactes. L'aménagement de studios temporaires dans les autres stations ne permettra à Munich, Stuttgart et Francfort de reprendre l'antenne que le 12 mai puis les 3 et 4 juin, respectivement.

Höch décrit, dans son agenda de 1945, la situation exacte dans laquelle elle prend ces notes : « 7.5. Aujourd'hui, cessez-le-feu. Les gens d'ici n'en savent encore rien — mais moi j'écoute, avec de grandes difficultés, Radio-Londres la nuit munie d'un détecteur et d'écouteurs⁴⁸⁵ ». A en croire le résultat d'un sondage réalisé après-guerre, Höch aurait donc fait partie des 50% de la population allemande environ à avoir écouté la radio étrangère malgré l'interdiction⁴⁸⁶.

3. Hannah Höch et la radio après la Seconde Guerre mondiale

Le paysage médiatique évolue donc drastiquement après-guerre. Sous la tutelle des forces d'occupation se développent des médias plus démocratiques, dont l'objectif est de faire prendre conscience des crimes de guerre commis, mais également d'apporter un contenu culturel valorisant la liberté d'expression, l'état de droit et le pluralisme démocratique⁴⁸⁷, dans le cadre de la dénazification d'une Allemagne globalement peu convaincue par la démocratie et le parlementarisme. Les radios créées par les alliés marqueront durablement le paysage médiatique allemand, et seront les plus écoutées par Höch.

Après que les soviétiques à la tête de la Radiodiffusion berlinoise ont refusé de consacrer un temps d'antenne aux alliés, les américains développèrent RIAS, qui restera une radio de droit américain sur le territoire allemand jusqu'en 1990⁴⁸⁸. Parallèlement, les Etats-Unis optèrent pour un

⁴⁸⁵ « 7.5. Heute Waffenstillstand. Die Leute hier wissen noch von nichts — aber ich höre (unter grösster Schwierigkeit) Nachts Radio-London mit Detektor u. Kopfhörer » : Agenda de 1945 [45.4].

⁴⁸⁶ W. König, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁸⁷ Voir : M. Favre, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁸⁸ Elle se déclinera ensuite en une seconde chaîne de radio, puis une chaîne de télévision. Au sujet du développement socio-politique de la radio et de la télévision en Allemagne, nous signalons les travaux de l'historien Jörg-Uwe Fischer, notamment publiés sous forme de nombreux articles dans la revue *info 7 – Medien, Archive, Information*.

modèle de radio fédérale et dotèrent chaque Land de leur secteur de son propre établissement⁴⁸⁹. Les Anglais, quant à eux, avaient opté pour un modèle opposé avec la NWDR, basée à Hambourg. Entièrement indépendante de l'état, sa gestion et sa programmation sont d'abord dirigées par un journaliste de la BBC, puis entièrement rendues aux allemands en 1948. Jusqu'en 1954, elle émet sur les Länder voisins et jusqu'à Berlin-Ouest. À partir de cette date, elle est remplacée sur la capitale par l'Émetteur du Berlin libre (*Sender Freies Berlin*, SFB). Avec la SWF, la France avait choisi un système similaire. En juillet 1949, soit quelques mois après que la RFA a retrouvé sa souveraineté interne, l'administration de la SWF fut intégralement transférée aux allemands.

Bien que les stations soient rapidement remises aux citoyens de RFA, la Conférence européenne de radiodiffusion de Copenhague, chargée de répartir les fréquences sur les ondes longues et moyennes (en modulation d'amplitude, AM), réduit parallèlement celles de l'Allemagne à la portion congrue. Cette restriction engendrera l'exploitation, à partir de février 1949 à Munich, de la première station à modulation de fréquence (*Frequency Modulation*, FM) en Europe. Les chaînes se diversifient en se multipliant, et il en va de même des récepteurs. La radio continue de gagner en popularité, face à la plus lente démocratisation de la télévision. En 1958, 83% des foyers allemands possèdent une radio FM⁴⁹⁰. On peut donc dire qu'à la fin des années 1950, en plein Trente Glorieuses, la radio est bel et bien devenue, en Allemagne, le « média de l'intime⁴⁹¹ » identifié par McLuhan à la fin de la décennie suivante.

Après la Seconde Guerre mondiale, Höch continue d'allumer quotidiennement son poste de radio, qui constitue, en tant que source d'informations, un lien privilégié avec le monde. C'est en tous cas ce qu'elle laisse entendre à son ami de longue date, Antony Bakels, lorsqu'elle reprend contact avec lui en 1953⁴⁹². Elle lui décrit ses conditions de vie depuis son aménagement à Heiligensee, et résume son quotidien en ces termes : « Je lis beaucoup, et j'ai un très bon poste de radio grâce auquel me parvient ce qu'il y a de meilleur dans le monde⁴⁹³ ». Lien privilégié avec

⁴⁸⁹ Ainsi naissent par exemple la *Bayerischer Rundfunk*, l'*Hessischer Rundfunk*, la *Radio Bremen*, la *Süddeutscher Rundfunk*... Voir, à ce sujet et pour le contexte historique du paragraphe : C. DeFrance, « La reconstruction de la télévision en République Fédérale d'Allemagne et la consolidation de l'identité nationale », in M.-F. Lévy (éd.), *Les lucarnes de l'Europe: télévisions, cultures, identités ; 1945 - 2005*, Paris, Publ. de la Sorbonne, 2008 (Publications de la Sorbonne Internationale 78), p. 125-138.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁹¹ Nous empruntons la formule, qui résume tout à fait le propos de McLuhan, à Muriel Favre in M. Favre, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹² Vraisemblablement rencontré en Hollande, par l'intermédiaire de Thomas Ring [27.8] ou de César Domela (il avait été l'élève de son père. Voir : T. Hatry, *Z.A.G. Hannah verdient sich ihre Brötchen. Bibliografie der im Zeitschriftenverlag A.G. Erschienen Romane Berlin 1931-1942*, Heidelberg, Antiquariat Thomas Hatry, 2015), Antony Bakels était venu s'installer à Berlin en 1930 et y avait fondé une maison d'édition pour laquelle Höch réalisa des couvertures de roman. Il quitte vraisemblablement la capitale allemande au début des années 1940, et retourne dans son pays natal.

⁴⁹³ « Ich lese sehr viel, ich habe einen sehr guten Radioapparat mit dem ich mit das Beste aus der Welt hereinhole. » : Hannah Höch à Miek et Anthony Bakels (brouillon), Berlin, janvier 1953 [53.43].

l'actualité mondiale, la radio est également une source de divertissement et d'enrichissement culturel. Höch note parfois dans son agenda les émissions qu'elle écoute, les résume en quelques mots⁴⁹⁴, voire les commente⁴⁹⁵. Ces notes nous permettent d'en apprendre davantage sur ses centres d'intérêt personnels, qui ne transparaissent pas nécessairement dans son travail.

À cette période, Höch possède vraisemblablement un appareil de marque SABA, un constructeur de radio allemand dont le nom remonte à 1835, alors que l'entreprise était spécialisée dans les horloges. En 1961, lorsque son amie Helene John décède, l'artiste hérite de sa radio⁴⁹⁶ et donne alors sa SABA à sa nièce, Karin König. L'appareil rendra finalement l'âme trois ans plus tard⁴⁹⁷. Höch semblait satisfaite de la qualité de son modèle de radio⁴⁹⁸. Notons que Höch semble contribuer au marché de l'occasion, dont on sait qu'il fut particulièrement dynamique à cette époque de perfectionnement technique rapide⁴⁹⁹.

L'importance de la radio dans le quotidien de l'artiste se saisit dans des détails : son appareil étant tombé en panne, un voisin et ami se charge de l'emmener à réparer le 26 novembre 1966⁵⁰⁰. La réparation s'éternisant, Höch exprime sa joie lorsqu'un couple d'amis lui apporte une radio en remplacement, le 11 décembre : « Avant 11h vinrent, après m'avoir prévenue, les Sommers. Il amenèrent un transistor ! Un prêt, jusqu'à Noël — je peux l'utiliser en tant que cadeau de Noël, parce que la mienne est depuis longtemps en réparation. Je suis tellement contente⁵⁰¹ ! ». Elle ne manque pas de payer régulièrement sa redevance (et le note systématiquement dans ses agendas). Le 3 mars 1973, elle se désabonne d'un programme télé qui a supprimé le programme radio de ses colonnes⁵⁰².

⁴⁹⁴ Le 10 mars 1948, elle écoute par exemple une émission sur Sartre et le lendemain, sur la thyroïde, dont l'écoute est sans doute motivée par la maladie de Basedow dont elle a été opérée en 1934 [48.84] ; le 27 janvier 1957, elle note « London Rundfunk : Becket (Ire) lebt in Paris
« Die da fallen », ähnlich wie : Godot » (« Radio Londres : Beckett (Ir) vit à Paris. « Tous ceux qui tombent » similaire à Godot ») après avoir écouté la première pièce radiophonique de Samuel Beckett, créée sur la NDR (radio hambourgeoise qui prend le relais de la NWDR en 1955) en 1957 (soit l'année d'après sa création anglaise) avec Tilla Durieux, Eduard Marks, Werner Schumacher et Siegfried Lowitz, entre autres [57.100] ; le 15 janvier 1973, elle écoute une émission sur la vieillesse et, deux jours plus tard, sur l'hérédité génétique, diffusée sur RIAS 1 [73.197].

⁴⁹⁵ « Abends Radio Vortrag von François Bondy über Surrealismus u die späten Pariser Avantgarden. Sehr gut. » (« Ce soir, exposé radio de François Bondy sur le surréalisme et les avant-gardes tardives à Paris. Très bon. ») : Agenda de 1967, entrée du 9 février (d'après la transcription fournie par la BG).

⁴⁹⁶ « 14.10. [...] Habe aus Frau Johns Nachlass ihren schönen Radio-Apparat bekommen. » (« 14. 10. [...] De la succession de Mme John, j'ai reçu son beau poste de radio ») : Agenda de 1961 [61.239]

⁴⁹⁷ Karin König à Hannah Höch (lettre du 24 février 1964), Munich [64.22].

⁴⁹⁸ Sans de plus amples précisions ni indices complémentaires, il est toutefois difficile d'en déterminer le modèle.

⁴⁹⁹ Sur le marché de l'occasion des postes de radio, voir notamment : W. König, *op. cit.*, p. 77-80.

⁵⁰⁰ « Herr Wittwer brachte mir den Radio Apparat zur Reparatur nach Tegel. (Einschalte Taste lässt sich nicht runter drücken) » (« M. Wittwer a amené pour moi la radio à réparer à Tegel. (le bouton pour allumer ne reste plus enfoncé) ») : Agenda de 1966, entrée du 26 novembre [66.298].

⁵⁰¹ « 11.12. Vor 11 Uhr kamen - nach Anruf - Sommers. Brauchten mir Transistor ! Bis Weihnachten leihweise - dass als Weihnachtsgeschenk zu benutzen. Weil doch mein Radio schon lange in Reparatur ist. Ich freue mich riesig damit. » : *ibid.*

⁵⁰² Agenda de 1973, entrée du 3 mars [73.197].

Höch note également dans ses agendas ses passages à la radio : en novembre 1959⁵⁰³, en février 1960 dans le cadre d'une soirée consacrée à Dada⁵⁰⁴, en juin 1961⁵⁰⁵, en février 1967 pour une émission en hommage de Kurt Schwitters⁵⁰⁶, en juin 1968⁵⁰⁷, en août 1971⁵⁰⁸ et en mars 1973⁵⁰⁹. Quant aux émissions qu'elle suit, elles trouvent parfois mention dans ses agendas — ou prennent la forme de brèves notices réalisées sur de petits bouts de papier. Sur un petit bout de papier, que l'on estime dater de janvier 1966, on peut par exemple lire : « 19h Rias II L'époque à la radio⁵¹⁰ ». D'autres, de format similaire, accueillent des notes plus techniques : « Ondes longues 150 dernier rang tout en haut / pour écouter Deutschlandfunk / ondes moyennes⁵¹¹ ». Ces petites notes, éparses dans le temps et dans l'espace, représentent à l'heure actuelle un véritable défi à relever pour les archives de la Berlinische Galerie, en matière de classification et de conservation.

4. La radio dans l'œuvre d'Hannah Höch, un rendez-vous manqué ?

A. La radio, un sujet de peinture et de société

La radio, en tant qu'objet hybridant les comportements humains à la technique, aurait pu avoir une incidence iconographique chez Hannah Höch, comme ce fut le cas, par exemple, chez les peintres de la Nouvelle Objectivité. Kurt Günther avec son *Radioniste* (également intitulé : *Petit*

⁵⁰³ Agenda de 1959, entrée des 6, 9 et 10 novembre [59.181].

⁵⁰⁴ Agenda de 1960, entrée du 5 février [60.236].

⁵⁰⁵ « Abends war mein Radiogespräch mit Frau Eichhold im Hessischen Rundfunk. Um 9 Uhr Abends. Sendung Panorama. ich habe es nicht gehört. Bekam den sender nicht » (« Le soir était mon entretien à la radio avec Mme Eichhold sur Hessischen Rundfunk. A 9h du soir. Emission Panorama. Je ne l'ai pas entendue. Je ne recevais pas la chaîne ») : Agenda de 1961, entrée du 19 juin [61.239].

⁵⁰⁶ « Es kam vom Hessischen Rundfunk das Aufnahmeteam : Machen zu Ehren Kurt Schwitters 80. Geburtstag im Juni, eine 1/2 Stunden-Sendung. Dr. Schmalenbach text. Haben bis zum Dunkelwerden hier gedreht. Fahren dann noch nach Hannover. Dann nach Limoge zu Hausmann. » (« L'équipe de tournage de l'Hessischen Rundfunk est venue : ils font une émission d'une demie heure en l'honneur du 80ème anniversaire de Kurt Schwitters. Ont tourné ici jusqu'à la tombée de la nuit. Ensuite ils vont à Hanovre, et encore après à Limoges chez Hausmann ») : Agenda de 1967, entrée du 4 février (d'après la transcription fournie par la BG).

⁵⁰⁷ Elle reçoit la visite du Dr. Hans René Konrad une première fois le 11 juin, puis le tournage a lieu le 19. Höch n'est pas satisfaite de l'entretien, qu'elle trouve trop superficiel. Voir l'agenda de 1968, entrées des 11 et 19 juin [68.303]. L'émission est diffusée par Süddeutscher Rundfunk (Stuttgart) et Höch note le 15 mars de l'année suivante avoir reçu une rémunération de 300 DM pour sa participation. Voir l'agenda de 1969, entrée du 15 mars [69.287].

⁵⁰⁸ L'entretien est enregistré le 3 août et diffusé le 15. Voir l'agenda de 1971 [71.215].

⁵⁰⁹ Agenda de 1973, entrée du 4 mars [73.197].

⁵¹⁰ « 19 Uhr Rias II Die Zeit im Funk / zu Springer Schimansky », petit morceau de papier, datation estimée à janvier 1966 [66.273].

⁵¹¹ « Langwelle 150 letzte Reihe ganz oben / Deutschlandfunk ev. hören / Mittelwelle », petit morceau de papier, datation estimée à mars 1973 [73.191].

bourgeois à la radio, 1927), ou bien Kurt Weinhold dans *Homme avec radio (Homo sapiens)*, réalisé deux ans plus tard, illustrent tout deux avec ironie une pratique bourgeoise correspondant aux mœurs de la République de Weimar (ill. 26 et 27). Ils représentent deux hommes, dont l'attirail (casque relié à un appareil plus ou moins complexe, aux parties plus ou moins proéminentes) caractérise l'activité d'amateur de radio d'alors. Tous deux sont engoncés dans leurs intérieurs bourgeois de style art déco, aux murs violets et sans fenêtre. Ils sont physiquement coupés du monde auquel ils semblent seulement reliés par le bruit qui émane du petit récepteur, directement dans leurs oreilles. Chez Günther, la critique est sociale : le peintre renoue avec un tracé satirique qui accentue la sévérité des traits de celui qu'il dépeint comme un bourgeois aigri, un « bourgeois endimanché qui, en ayant fini avec le monde, s'est emmuré entre son poste de radio vrombissant, son casque pincé [sur ses oreilles], une bouteille de vin rouge, un livret d'opéra et un cigare⁵¹² » (et ce, bien qu'il s'agisse en réalité de M. Schreck, un homme paraplégique cloué à son fauteuil roulant qui louait une chambre à l'étage inférieur chez le peintre⁵¹³). Sur le tableau de Weinhold, l'*homo sapiens* dans son plus simple appareil, mais équipé d'une radio, produit un franc contraste entre l'appareillage technique et la nudité laissant le modèle vulnérable, comme surpris dans son intimité. L'ajout du terme scientifique entre parenthèses nous incite à interpréter le couplage physique avec la machine, particulièrement saillant au niveau des antennes pointues du casque qui remplacent les oreilles, comme de nouvelles caractéristiques morphologiques de l'espèce. De plus, la radio est posée sur un tabouret d'église, de ceux que l'on rajoute en bout de bancs pour accueillir des fidèles supplémentaires⁵¹⁴. Cette association pourrait bien signifier une incarnation technique du Verbe et suggérer une nouvelle sacralité qui remplacerait celle de l'église, voire, la viderait⁵¹⁵. À leur manière, ces deux toiles mettent en image les premières critiques formulées à l'encontre du nouveau média, et plus particulièrement concernant son impact sur la vie quotidienne individuelle, que l'on retrouve jusqu'au début des années 1930 sous la plume d'Egon Friedell⁵¹⁶ ou de Siegfried

⁵¹² « [...] ein Sonntagsbürger, der fertig ist mit aller Welt, sich eingemauert hat zwischen röchelndem Radiokasten, klemmendem Kopfhörer, Rotweinflasche, Opertextbuch und Zigarre » : F. Roh, *Der Maler Kurt Günther*, Berlin, Verlag Nierendorf, 1928, p. 14.

⁵¹³ Voir le catalogue d'exposition : U. Rüdiger (éd.), *Kurt Günther 1893-1955. Zum 100. Geburtstag*, Gera, Kunstgalerie Gera, 1993 (première édition), p.27.

⁵¹⁴ U. Peters, « Kurt Weinhold : Mann mit Radio (Homo sapiens), 1929 », in G. Ulrich Großmann (éd.), *Monats anzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg*, n° 275, février 2004, [En ligne]. <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/ma/article/view/30871/24570>>. (Consulté le 7 décembre 2020).

⁵¹⁵ « La radio, qui fut un temps une forme d'écoute collective qui vidait les églises, est redevenue une activité privée et individuelle depuis l'apparition de la télévision. » : M. McLuhan, *op. cit.*, p. 349.

⁵¹⁶ Egon Friedell (1878-1938) est un écrivain, critique et acteur autrichien. De 1908 à 1910, il sera directeur artistique et acteur du Cabaret Fledermaus (« La Chauve-souris »), auquel collaborent les artistes et artisans des Wiener Werkstätte (ateliers viennois). Il ouvre une salle de théâtre en 1910, l'*Intime Theater*, qui accueille les premières représentations à Vienne des longues pièces de Frank Wedekind, Maurice Maeterlinck et August Strindberg. À partir de 1912, il travaille entre Vienne et Berlin, et collabore notamment en 1927 avec Max Reinhardt au Deutsches Theater. Sur son opinion au sujet de la radio, voir : U. Peters, « Kurt Weinhold : Mann mit Radio (Homo sapiens), 1929 », in *op. cit.* [En ligne]. <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/ma/article/view/30871/24570>>. (Consulté le 7 décembre 2020).

Kracauer :

« La radio elle aussi étourdit les êtres avant même qu'ils n'aient capté une onde, remarque ce dernier. Comme beaucoup croient être obligés d'émettre, on se trouve dans un état de perpétuelle réception, constamment porteurs de Londres, la tour Eiffel et Berlin. Qui voudrait résister à la sollicitation de jolis casques d'écoute ? Ils brillent dans les salons, ils s'enlacent d'eux-mêmes autour des têtes, et au lieu de se livrer à une conversation cultivée, laquelle assurément peut être ennuyeuse, on devient le lieu où se déchaînent les bruits du monde qui, indépendamment de leur éventuel ennui objectif, ne nous accordent même pas le modeste droit à l'ennui personnel. Muets et sans vie, on est assis les uns près des autres, comme si les âmes étaient parties errer au loin ; mais les âmes n'errent pas à leur gré, elles sont traquées par la meute des nouvelles et bientôt personne ne sait plus s'il est chasseur ou gibier⁵¹⁷. »

Par ses caractéristiques techniques mêmes, la radio isole ; mais par le canal qu'elle ouvre en permanence aux nouvelles du monde entier, elle est sans ambage accusée par Kracauer de parasiter l'ennui et de soumettre les âmes à l'errance, en les faisant entrer dans un rapport continu avec les actualités internationales.

L'auditeur de radio de Max Radler, réalisé en 1930, véhicule aussi l'image d'un auditeur coupé du monde (**ill. 28**). Ses yeux mi-clos l'isolent de son environnement urbain et industrialisé, qui apparaît par la fenêtre en arrière plan : il semble se concentrer sur l'ouïe, délaissant le visuel symbolisé par le journal calé sous son coude, dont le titre renvoie à un autre média que lui-même et témoigne de l'étroite interdépendance structurelle entre les deux. Il semble concentré, un crayon à papier a remplacé le cigare en guise d'attribut. Peut-être apprend-il, selon l'ambition de la radio weimarienne ; en tous cas, il est immortalisé dans un moment de relâchement, accoudé à sa table d'écoute, et ne prend pas la pose. Également « muet et sans vie », la pièce dans laquelle il se trouve, ainsi que sa simple chemise suggèrent une appartenance sociale plus modeste⁵¹⁸. Cela est peut-être suffisant pour nous permettre de deviner dans l'oeuvre de Radler une approche plus optimiste de la radio, allant davantage dans le sens du discours d'Albert Einstein tenu à l'occasion de la septième exposition radiophonique de Berlin, le 22 août 1930 :

⁵¹⁷ S. Kracauer, « Ennui », in *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La découverte, 2008 (Théorie critique), p. 295-298, p. 296-297 (d'abord paru sous le titre « Langeweile » in *Frankfurter Zeitung* le 16 novembre 1924).

⁵¹⁸ En cela, il va peut-être davantage dans le sens du dessin préparatoire de Weinhold, sur lequel son modèle était plus simplement vêtu d'un short et avait posé à ses pieds un journal et une pinte de bière, suggérant une origine sociale moins ostentatoire que la version finale. Voir : U. Peters, « Kurt Weinhold : Mann mit Radio (Homo sapiens), 1929 », in *op. cit.* [En ligne]. <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/ma/article/view/30871/24570>>. (Consulté le 7 décembre 2020).

« Songez que c'est bien les techniciens qui rendent possible la véritable démocratie. Ils ne se contentent pas d'alléger le travail quotidien des hommes, mais rendent aussi accessibles à l'ensemble [de la population] les œuvres des penseurs et des artistes les plus raffinés, dont la jouissance était jusqu'à récemment réservée aux classes privilégiées. Ce faisant, ils sortent le peuple de sa torpeur. En ce qui concerne la radio, elle a une fonction unique à remplir, dans le sens de la réconciliation des peuples. Jusqu'à nos jours, les peuples apprennent les uns des autres presque exclusivement à travers le miroir déformant de la presse quotidienne. La radio les montre les uns aux autres sous une forme la plus vivante et majoritairement sous leur meilleur jour⁵¹⁹. »

Einstein envisageait la technique, appliquée à l'invention de la radio, comme un vecteur d'éducation populaire (ce qui suppose qu'elle soit, au moins virtuellement, accessible à tous) et de conciliation entre les peuples. Il l'appréhende comme un intermédiaire plus direct que la presse écrite, et surtout, mélioratif.

B. Les têtes mécaniques dadaïstes, visions prophétiques de l'amateur de radio ?

Dès son émergence, ce nouveau média entraîne le remaniement de l'économie de l'information au sein de la société. En tant que tel, il suscite des débats, des critiques et des espoirs dont les artistes se font l'écho. Pour la période weimarienne, il serait même possible de voir dans les têtes mécaniques dadaïstes, toutes antérieures à la mise en place du réseau radiophonique allemand, une sorte d'anticipation prophétique.

LES « TÊTES MÉCANIQUES » DADAÏSTES : DÉFINITION

Les « têtes mécaniques » sont une forme particulière d'hybridation du corps humain avec des éléments mécaniques qui, à l'inverse de l'homme-machine, se concentre sur le visage. Connue ou anonyme, elle est adjointe de plusieurs objets au niveau du front, du crâne et des oreilles, et englobant la plupart du temps au moins un œil. Nous empruntons le nom de ce type iconographique à un assemblage postérieur de Raoul Hausmann, *Tête mécanique* ou *L'esprit de notre temps* qui, bien qu'il s'éloigne quelque peu de notre définition (les yeux sont laissés intacts), en incarne l'esprit.

⁵¹⁹ « Denket auch daran, dass die Techniker es sind, die erst wahre Demokratie möglich machen. Denn sie erleichtern nicht nur des Menschen Tagewerk, sondern machen auch die Werke der feinsten Denker und Künstler, deren Genuss noch vor kurzem ein Privileg bevorzugter Klassen war, der Gesamtheit zugänglich und erwecken so die Völker aus schläfriger Stumpfheit. Was speziell den Rundfunk anlangt, so hat er eine einzigartige Funktion zu erfüllen im Sinne der Völkerversöhnung. Bis auf unsere Tage lernten die Völker einander fast ausschließlich durch den verzerrenden Spiegel der eigenen Tagespresse kennen. Der Rundfunk zeigt sie einander in lebendigster Form und in der Hauptsache von der lebenswürdigen Seite » : cité d'après F. Herneck, *Einstein und sein Weltbild. Aufsätze und Vorträge*, Berlin, Buchverlag der Morgen, 1976, p. 46.

Réalisée entre 1920 et 1922⁵²⁰, elle met davantage l'accent sur l'audition (**ill. 29**) ; les oreilles sont absentes de la marotte de bois sur laquelle Hausmann fixa divers objets sont remplacées, d'un côté par un étui de cuir ouvert dans lequel se trouvent assemblés un rouleau de caractères d'imprimerie et un tuyau de pipe, et de l'autre côté par un double décimètre en bois surmonté d'une pièce de réglage en bronze vraisemblablement prélevée sur une chambre photographique, qui suggèrent une forme d'encodage des sens. La règle de bois qui dépasse largement du crâne, ainsi que les boutons de réglage métalliques saillants, ne sont pas sans évoquer les « jolis casques d'écoute⁵²¹ » qui exerceront plus tard leur attrait. Assumant l'anachronisme, Matthew Biro qualifie ces figures mécanisées hybridant corps humain et technologie de « cyborgs ». Il y voit une manière d'envisager, en réaction au présent et en prévision de l'avenir, « l'impact de la technologie sur la perception humaine⁵²² » et remarque qu' « Hausmann utilisa la figure du cyborg pour imaginer la synthèse entre les êtres humains et les technologies audio très tôt, dès 1920⁵²³ ». L'auteur mentionne d'ailleurs que, « parce qu'il révèle la manière dont les technologies pourraient fonctionner en tant que prothèses augmentant la perception humaine, le cyborg peut par exemple être vu comme une figure qui annonce l'avènement de la diffusion radiophonique⁵²⁴ ».

Les références de *L'esprit de notre temps* aux systèmes de mesure (de l'espace, avec les mètres, et du temps, avec le mécanisme de montre) et aux mathématiques (avec le carton imprimé du chiffre 22) rappellent que le calcul mathématique est à la base de la construction mécanique. Le porte-monnaie à l'arrière du crâne peut ainsi suggérer leur finalité mercantile. En d'autres termes, les objets rassemblés connotent effectivement une modification profonde des manières de penser et de concevoir le monde. A l'inverse de Biro, nous distinguons toutefois les hybridations n'ayant lieu que sur le visage de celles qui englobent le corps (de son point de vue toutes cyborgiennes). Lorsque la mécanomorphose, comme la nomme Hanne Bergius⁵²⁵, a lieu sur le corps, le « message » diffère : il se réfère au fonctionnement biologique ou parodie une corporation. Associés

⁵²⁰ La datation de l'oeuvre, ainsi que son titre, n'ont été que postérieurement décidées par Hausmann, dans un texte explicatif qu'il publie en 1967 à l'occasion de sa rétrospective au Moderna Museet de Stockholm, intitulé « L'esprit du temps, 1919 ». L'artiste y explique avoir « découvert que les gens n'ont pas de caractère et que leur visage n'est qu'une image faite par le coiffeur. Je voulais, ajoute-t-il, dévoiler l'esprit de notre temps, l'esprit de chacun dans son état rudimentaire. » Dans cette démarche, le numéro 22 mis en évidence a pour fonction de montrer que « l'esprit de notre temps n'avait qu'une signification numérique ». Aucun autre élément historique ne vient confirmer la date de création : on sait juste que Höch conserva la tête à leur séparation en 1922, et que la sculpture, typiquement dadaïste, ne fut pas présentée à la Première Foire internationale Dada deux ans plus tôt. Ces éléments plaideraient en faveur d'une datation en réalité postérieure à celle indiquée par Hausmann, plutôt entre 1920 et 1922. Voir : A. Lampe in B. Léal (dir.), *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, 2007 <En ligne> (<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cGzAKG>).

⁵²¹ S. Kracauer, « Ennui », in *op. cit.*, p. 296.

⁵²² M. Biro, *The Dada Cyborg. Visions of the New Human in Weimar Berlin*, Minneapolis : Londres, University of Minnesota Press, 2009, p.2.

⁵²³ « Hausmann used the figure of the cyborg as early as 1920 to imagine the synthesis of human beings with audio technologies. » : *ibid.*, p. 86.

⁵²⁴ « Because it revealed how technologies could function as prosthetics that augmented human perception, for example, the cyborg can be seen as a figure that announces the rise of radio broadcasting. » : *ibid.*, p. 85.

⁵²⁵ Dans son ouvrage complet sur la question de l'esthétique mécanique chez Dada : H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, *op. cit.*.

à la tête et ses organes perceptifs, les éléments mécaniques suggèrent en revanche une mutation plus ontologique des catégories de notre entendement et de notre rapport au monde. C'est pourquoi nous considérons l'*Autoportrait en Dadasophe* de Raoul Hausmann (ill. 30) et *Une victime de la société* de George Grosz (ill. 31), également exposés en 1920, comme des exemples-limites de cette catégorie ; dans l'*Autoportrait en Dadasophe*, il n'y a pas d'hybridation entre le visage et la machine : la tête s'est entièrement transformée en élément mécanique, et ce dernier s'infiltré dans le corps. La *Victime de la société* de Grosz est quant à elle certes un « portrait composite », c'est-à-dire un portrait réalisé à partir de différentes sources (en ce sens, les têtes mécaniques peuvent d'ailleurs être considérées comme une sous-catégorie du portrait composite), mais le seul élément mécanique présent remplace le nez⁵²⁶ et évoque plutôt les prothèses inventées pour réparer les « gueules cassées » après-guerre ; d'autant plus qu'au niveau du front, un grand point d'interrogation est couché, invitant à s'interroger sur ce qu'il reste « dans le crâne » de cet « oncle Auguste, l'inventeur malheureux ».

DEUX PROTOTYPES DE TÊTES MÉCANIQUES : EINSTEIN ET LE PSEUDO-TATLIN

Les têtes mécaniques vont toutefois au delà de l'imaginaire radiophonique, en suggérant une plus profonde mutation du *sensorium*. Le couvre-chef hétérogène dont Höch affuble Albert Einstein dans *Coupe au couteau de cuisine* (ill. 32) a davantage une portée allusive qu'une fonction littérale : les animaux évoquent les lois naturelles et les objets techniques, celles de la physique. Associés au célèbre scientifique, ils font référence à son travail et au changement de paradigme qu'il amorce. En sus d'être issus de différentes sources, les éléments de cette tête mécanique nous renseigneraient sur la personnalité de l'individu représentée.

Höch réemploie en ce sens la figure d'Einstein dans un tableau de 1925-1926, *Cube* (ill. 34). Il fait partie d'un ensemble d'œuvres réalisé par l'artiste au milieu des années 1920 sous l'influence du surréalisme. Sa composition, inspirée des principes du photomontage, met en scène des éléments hétérogènes agencés sur plusieurs estrades, dans un espace neutre. Sur le côté gauche sont empilés des éléments mécaniques variés et, à droite, un bosquet de fleurs surdimensionné. Entre les deux, un chat au long cou, un étrange cube peint en grisaille et un arc-en-ciel. Sur les trois faces visibles du cube sont peints une paire d'yeux, de l'aveu de l'artiste empruntée à Einstein⁵²⁷, des lèvres charnues et un nez. S'ils évoquent effectivement trois des cinq sens, Janina Nentwig, à la suite d'Ellen Maurer⁵²⁸, penchent pour une interprétation religieuse : elles considèrent que le regard perçant qui

⁵²⁶ Les autres éléments du portrait sont des objets techniques. On retrouve notamment un rasoir et deux chambres à air dégonflées : une accrochée à un clou dans l'angle supérieur gauche, l'autre en partie enroulée posée sur son épaule.

⁵²⁷ H. Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (Bildende Kunst in Berlin 1), p.33.

⁵²⁸ J. Nentwig, « Kubus » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p. 112 ; E. Maurer, *Hannah Höch, jenseits fester Grenzen : das malerische Werk bis 1945*, Berlin, Gebr. Mann, 1995, p. 121.

nous interpelle est une métaphore de l'omniscience divine, et que les trois faces visibles du cube évoquent la sainte Trinité. Cette interprétation religieuse est soutenue par la symbolique de l'arc-en-ciel, « signe d'alliance entre [Dieu] et la Terre⁵²⁹ » à la fin du Déluge. Leur position intermédiaire entre nature et technique n'est pas anodine : il pourrait s'agir de suggérer un nouveau lien entre la création divine (la nature) et la création humaine (la technique), au coeur duquel les découvertes d'Einstein jouent un rôle crucial ; ou bien d'envisager une possible réconciliation entre les créations divines et humaines rivales. Le chat, seul animal de la sphère domestique à n'avoir justement jamais été totalement domestiqué, ainsi que la fragmentation et la réduction de la figure humaine à trois de ses sens, suscitent toutefois le questionnement sur le type de lien ou de réconciliation possible. L'oeuvre fut présentée dans la section du Groupe de Novembre lors de la Grande exposition d'art berlinoise en 1926 sous le titre *De l'être humain*, qui suggère la complexité d'un raisonnement métaphysique.

Même dans le cas du crâne du pseudo-Tatline (**ill. 33**), l'engrenage mécanique réalisé à partir de sources relativement homogènes fait d'abord référence au travail de Tatline. Toutefois, la machine est absurde car l'observation n'en livre pas le fonctionnement. On reconnaît un volant (pouvant être interprété comme une métaphore des fonctions cérébrales) associé à plusieurs parties mobiles dont un instrument de précision difficile à identifier. Les chiffres rouges visibles sur certaines parties évoquent un ordre d'assemblage ou renvoient à une légende explicative. Son absence renforce l'inintelligibilité contre-intuitive de la machine. Le titre de l'oeuvre fait référence à un principe clef de l'exposition, revendiqué sur une affiche intégrée à l'accrochage : « L'art est mort/Vive l'art nouveau/Des machines/De Tatline⁵³⁰ ».

L'histoire est bien connue : à cette époque, les dadaïstes n'ont très vraisemblablement jamais vu une seule oeuvre de Tatline, et encore moins son portrait. La figure centrale du photomontage d'Hausmann n'a pas encore été identifiée. Toutefois, les dadaïstes connaissent les principes de l'art constructiviste par le biais d'une série d'articles de Konstantin Umanskij, « Nouvelles directions artistiques en Russie », parus dans la revue artistique munichoise *Der Ararat* en janvier et en février/mars 1920⁵³¹. La phrase sus-citée est en réalité une paraphrase du premier article de la série, intitulé « Le Tatlinisme ou l'art de la machine » : « L'art est mort — vive l'art, l'art de la machine avec sa construction et sa logique, son rythme, ses composantes, ses matériaux, son esprit

⁵²⁹ « J'ai placé mon arc dans la nue, et il servira de signe d'alliance entre moi et la terre » : Genèse 9:13.

⁵³⁰ « Die Kunst ist tot / Es lebe die neue / Maschinenkunst / TATLINS »

⁵³¹ Konstantin Umanskij, « Neue Kunstrichtungen in Rußland. 1. Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst » in *Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*, vol. 1, n°4, janvier 1920, Goltzverlag, Munich, p. 12 et suivantes.

métaphysique⁵³² ». De manière générale, Umanskij apprend au lecteur de *Der Ararat* que « Tatline lie la taylorisation de l'art à la pénétration de la mécanique et donne l'exemple d'une nouvelle esthétique orientée vers la technique et concentrée sur le matériel [...]. Il crée un art de la machine qui rend compte du « triomphe de l'intellectuel et du matériel, la reconnaissance des droits de l'esprit sur l'autonomie isolée, une quintessence de la réalité actuelle⁵³³ » [...]»⁵³⁴ ». Il voit donc le constructivisme (qu'il appelle aussi « tatlinisme ») comme une manière d'adapter l'esthétique à son époque, soutenue par un certain optimisme technologique vraisemblablement hérité d'une appropriation communiste du taylorisme⁵³⁵.

Dans *La Direction scientifique des entreprises* (1911), Frederick Winslow Taylor préconise, après l'étude des gestes, rythmes et cadences du travail de l'ouvrier, de diviser au maximum les tâches sur la chaîne de montage pour économiser du temps. A cette division horizontale du travail s'ajoute une division verticale, qui confie la conception à l'ingénieur et la réalisation à l'ouvrier. En d'autres termes, le travail artisanal est totalement démantelé. Mais surtout, le taylorisme repose sur le chronométrage de chaque ouvrier, payé à la pièce. Initialement, Lénine y était réfractaire. Il considérait le taylorisme comme un « système scientifique pour pressurer l'ouvrier⁵³⁶ » et l'outil de « l'asservissement de l'homme par la machine⁵³⁷ ». Ses lectures sur le sujet durant son exil zurichois de 1916⁵³⁸ puis la situation économique critique dans laquelle la Russie se trouvait après la révolution de 1917 l'incitèrent à finalement promouvoir cette forme d'organisation du travail pour redresser le pays et assurer le bon fonctionnement du régime communiste. Son principal modèle, « le capitalisme d'Etat des Allemands⁵³⁹ », qui lui paraît un bon compromis entre un système capitaliste et la régulation de l'Etat. Afin d'adapter le taylorisme au socialisme, l'Institut pour l'étude expérimentale du travail vivant fut créé en septembre 1920, et rapidement rebaptisé l'Institut central du travail⁵⁴⁰ (CIT). Gastev, un ancien ouvrier métallurgiste ayant expérimenté l'organisation

⁵³² « Die Kunst ist tot — es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rythmus, ihren Bestandteilen, ihrem Materialien, ihrem metaphysischem Geist. » cité dans H. Bergius, *op. cit.*, p. 50.

⁵³³ Konstantin Umanskij, « Neue Kunstrichtungen un Rußland. I. Der Tatlinismus oder die MAschinenkunst » in *Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst*, vol. 1, n°4, janvier 1920, Goltzverlag, München, p. 12, cité dans *ibid.*.

⁵³⁴ « Tatlin verband die Taylorisierung der Kunst mit mechanischer Durchdringung und setzte Zeichen für eine neue technikorientierte, sich auf das Material konzentrierende Ästhetik [...]. Er schuf eine Maschinenkunst, die « Triumph des Intellektuellen und Materiellen, die Verneinung der Rechte der Geistes auf isolierte Autonomie, eine Quintessenz der heutigen Wirklichkeit bedeutete. » » : *ibid.*.

⁵³⁵ Le taylorisme est une méthode d'organisation scientifique du travail industriel qui repose sur la division technique du travail et une rémunération au rendement.

⁵³⁶ Cité dans M. Turbiaux, « Sous le drapeau rouge : la conférence internationale de psychotechnique de Moscou du 1931. Première partie : psychotechnique et taylorisme à la russe », *Bulletin de psychologie*, vol. 5, n° 527, 2013, p. 417435, p. 420.

⁵³⁷ *Ibid.*.

⁵³⁸ Une traduction allemande de l'ouvrage de Taylor, qu'il annota consciencieusement ; le livre de Rudolf Seubert sur l'application du taylorisme dans la Tabor manufacturing Company, publié en 1914 ; un article de Frank Gilbreth sur l'étude des mouvements du travailleurs. Voir *ibid.*.

⁵³⁹ *Ibid.*.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 421.

scientifique lors de son exil à Paris entre 1910 et 1913, est nommé à la tête de l'institution. Il y élabore les principes de la science « bio-énergétique » à partir du constat que rationaliser la production est insuffisant : il faut aussi « ingénieriser » l'individu.

« La force du prolétariat réside dans sa passion pour la machine. La machine imprime à l'ouvrier son rythme, sa précision, sa puissance. Pour maîtriser la machine, l'homme doit devenir son égal. [Il faut lui] enfoncer la géométrie dans le crâne. Insinuer les logarithmes dans [ses] gestes [...]. Seuls trois mots : calibre, guide, machine, qui sont l'alphabet de chaque machine, seules, ces lois me paraissent, à l'heure actuelle, ouvrir des horizons illimités. [...] Je les applique, non seulement à la création de normes organisationnelles définies, mais aussi pour en venir à des conclusions touchant à une restructuration, une restructuration biologique de l'homme actuel⁵⁴¹. »

Comme le rappelle Marcel Turbiaux, le taylorisme fut finalement peut appliqué en Russie soviétique en dehors du CIT. Le pays est entravé dans sa démarche par le manque d'ouvriers qualifiés, d'ingénieurs et l'obsolescence de ses machines⁵⁴². L'idée, qui fit largement débat dans les années 1920, eut toutefois un important retentissement et contribua sans doute à promouvoir le constructivisme, avec lequel elle partage un idéal : l'application du modèle rationnel de la machine rendue accessible à tous.

Lorsque les dadaïstes s'approprièrent le *motto* constructiviste, c'était donc autant pour montrer la raison mécaniste érigée en impératif d'une époque (et, en cela, s'opposer à la vision expressionniste de l'art, notamment celle portée par Kandinsky dans son développement de l'abstraction sur le rôle du spirituel dans l'art⁵⁴³) que pour la dénoncer, en conformité avec les principes esthétiques et poétiques du mouvement, qui cherche à faire coïncider les opposés, à explorer leurs tensions jusqu'au point où elles s'annulent, d'où la création est permise⁵⁴⁴. D'une part, le photomontage dadaïste persifle l'idée du taylorisme en revendiquant l'activité de montage (et non de création) pour ses productions, et le « poste » de monteur (et non d'artiste). D'autre part, il en montre, dans ses « têtes mécaniques », l'effet sur l'entendement individuel. Dans *Der Dada 3* (avril 1920), Raoul Hausmann exprime clairement la contradiction : « Pourquoi avoir de l'esprit dans un monde qui fonctionne mécaniquement⁵⁴⁵ ? ». Autrement dit, la rationalisation prive l'individu de sa capacité de raisonnement. C'est ce paradoxe qu'expriment les machines absurdes et non-fonctionnelles flanquées sur les crânes des « têtes mécaniques dadaïstes ».

⁵⁴¹ L. Heller, *De la science-fiction soviétique : par-delà le dogme, un univers*, Lausanne, L'âge d'homme, 1979, p. 33, cité dans *ibid.*, p.423.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 419.

⁵⁴³ M. Biro, *The Dada cyborg*, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁴⁴ Le concept d'indifférence créatrice, élaboré par le philosophe allemand Salomo Friedländer, influença fortement la création dadaïste. Voir : S. Friedlaender, *Schöpferische Indifferenz*, Herrsching, Waitawhile, 2009 (Gesammelte Schriften / Salomo Friedlaender/Mynona 10) ; P. Lhot, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann : aux sources du dadaïsme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013 (Arts. Série histoire, théorie et pratique des arts), p. 33-76.

⁵⁴⁵ R. Hausmann, « Dada in Europa », in *Der Dada*, n°3, avril 1920, n.p., cité dans T.O. Benson, « Mysticism, Materialism and the Machine in Berlin Dada », *Art Journal*, vol. 46, n° 1, t 1987, p. 4655, p. 46.

Contrairement à Hausmann qui évoque clairement un nouvel encodage des sens sur sa *Tête mécanique*, celles d'Hannah Höch dénotent davantage la transformation générales des organes de la perception et des concepts qui leur sont associés. On sait pourtant que Höch a réalisé un *Lecteur de journaux*⁵⁴⁶ ; il n'aurait pas été absurde de s'attendre à ce qu'un auditeur de radio viennois, durant les années 1920, s'ajoute au(x) portrait(s) des consommateurs de médias de son époque. Mais les caractéristiques compositionnelles que Biro perçoit comme ayant pu être influencées par l'immatérialité des ondes radio dans son cas précis pourraient tout aussi bien être imputées à la télégraphie sans fil, comme il le reconnaît lui-même en note⁵⁴⁷.

C. Höch et la matérialisation des ondes radio

La piste des ondes radios est toutefois la bonne ; une iconographie plus délicate à repérer car représentant l'immatériel, et qui, en réalité, demeure à notre connaissance un *unicum* dans l'œuvre höchienne, bien postérieure à sa période dadaïste : Höch ne fera qu'une seule fois référence aux ondes radio, et justement à un moment de leur histoire où leurs usages scientifiques et populaires se conjuguent brièvement.

Le 4 octobre 1957, l'URSS parvient à mettre en orbite autour de la Terre le premier satellite artificiel de l'Histoire, Spoutnik 1. C'est le premier véritable succès technique de la conquête de l'espace, tout juste amorcée par les deux superpuissances opposées de la Guerre Froide, les États-Unis et l'URSS⁵⁴⁸. Évidemment, l'engouement médiatique est immense, et tous les médias de l'époque (presse et radio) relatent l'exploit. Höch conserve dans ses archives un nombre significatif de journaux et de coupures de presse à ce sujet, parmi lesquels 29 numéros de *BZ am Abend*, le seul tabloïd quotidien de Berlin-est à être également diffusé à l'ouest — la simple présence de ce journal

⁵⁴⁶ En 1946, Höch expose une œuvre intitulée *Zeitungsleser* à la Galerie Gerd Rosen, à l'occasion de l'exposition « Fantastique » (la *Fantasten-Ausstellung*). L'œuvre est mentionnée au catalogue [46.40] sans plus de précisions sur sa technique ni sa datation. Höch note ensuite qu'elle est conservée par Rosen après l'exposition en vue d'un éventuel achat [46.46], qui se serait réalisée en 1948, d'après les notes de l'artiste dans son répertoire de souvenirs mis en place dans les années 1970 [71.217]. Après quoi, nous perdons la trace du photomontage...

⁵⁴⁷ M. Biro, *The Dada Cyborg*, op. cit., p. 275.

⁵⁴⁸ À l'occasion de l'Année Géophysique Internationale, prévue de juillet 1957 à décembre 1958 et qui réunit 67 pays par delà le monde, URSS et États-Unis avaient tous deux annoncé la mise en orbite des premiers satellites artificiels. Cette entreprise, dont la vocation initiale est exclusivement scientifique, se transformera cependant immédiatement un enjeu de politique internationale, et un terrain d'affrontement de prédilection des plus grandes puissances mondiales dans le cadre de la Guerre Froide ; à partir du lancement du premier satellite artificiel effectué par l'URSS, la technologie spatiale devient la face émergée de l'iceberg du développement des missiles intercontinentaux porteurs de têtes nucléaires, qui concentrent les efforts scientifiques des deux blocs à partir des connaissances des ingénieurs allemands ayant développé la V-2 (*Vergeltungswaffe*, « arme de représailles ») durant la Seconde Guerre mondiale. A ce sujet, voir notamment : A. Ammar-Israël et J.-L. Fellous, *L'exploration spatiale. Au carrefour de la science et de la politique*, éd. CNRS, Paris, 2011.

dans les archives de l'artiste traduit le contexte radicalement différent des médias de masse dans l'Allemagne divisée⁵⁴⁹. 14 ont pour sujet Sputnik 1, et 12 Sputnik 2, qui quitte le (futur) cosmodrome de Baïkonour moins d'un mois plus tard, le 3 novembre. L'événement est historique : « La Terre a une deuxième Lune⁵⁵⁰ », peut-on lire en une du quotidien au lendemain du lancement du premier satellite artificiel (**ill. 35**). Un article rédigé suite au lancement du second satellite soviétique témoigne de l'importante interaction entre la presse et la radio, et leur participation active à la construction de l'évènement :

« À 10h13 commencent les informations à la radio : « Un second satellite artificiel vient d'être lancé ce matin en Union soviétique. Un être vivant se trouve à bord. Un chien s'est envolé dans l'espace, et fait le tour de la Terre en 102 minutes... » Tonerre de Dieu ! Ai-je bien entendu ? — Quelques minutes plus tard, les portes claquent sur les paliers dans la cage d'escalier. Un voisin demande à un autre : « Êtes-vous déjà au courant ?... » Les téléphones sonnent... Les familles organisent des tours de garde après du poste de radio. Pas seulement à Berlin, mais également à Leipzig, Erfurt, Dresde, Magdeburg... Dans toutes les villes et en tous lieux, on est totalement époustouflés. [...] Tandis que je récupérais ma voiture au garage, Mme Krause passa la tête par la fenêtre de la station-service d'Adlershof : « Avez-vous déjà entendu ? Une chien est dans la fusée ! Reviendra-t-il sain et sauf⁵⁵¹ ? ». »

Outre le ton évidemment partisan du journaliste⁵⁵², l'intérêt populaire et la stupéfaction sont bien réels, et l'article met en avant un schéma de transmission de l'information propre aux sociétés industrialisées, dans un contexte urbain emblématique (l'immeuble de rapport, le garage et la station service). L'information est d'abord entendue à la radio (ce qui témoigne de sa rapidité de diffusion par rapport à la presse, qui arrive dans un second temps), puis est partagée entre les récepteurs du message par des moyens techniques (le téléphone) ou plus traditionnels (la parole directe). En d'autres termes : l'information, par les moyens spécifiques de sa diffusion, contribue au lien social de l'époque, en adéquation avec le principe McLuhanien selon lequel chaque nouveau média redéfinit les rapports sociaux⁵⁵³.

Ce processus implique les médias dans une uniformisation de l'expérience populaire. La télévision, bien qu'elle commence alors à faire son entrée dans les foyers les plus fortunés et fait

⁵⁴⁹ Voir : V. Robert, « Les médias à Berlin, au centre des conflits », in *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, vol.1, n°49, 2017 [En ligne]. <<http://journals.openedition.org/Allemagne/529>> (Consulté le 12 décembre 2020).

⁵⁵⁰ « Die Erde hat einem zweiten Mond », *BZ am Abend*, 5 octobre 1957 [57.181].

⁵⁵¹ « Um 10.13 blendet sich der Nachrichtendienst ein : « Ein zweiter künstlicher Erdsatellit wurde heute morgen in Der Sowjetunion gestartet. Ein Lebewesen befindet sich an Bord. Ein Hund fliegt mit ins All, umkreist in 102 Minuten die Erde... » Donnerwetter ! Habe ich richtig gehört ? — Minuten später klappen auf den Podesten der Treppenhäuser die Türen. Ein Nachbar fragt den anderen : « Wissen Sie schon ?... » Telefone rasseln... Familien organisieren Abhördienste an den Rundfunkgeräten. Nicht nur in Berlin, auch in Leipzig, Erfurt, Dresden, Magdeburg... in allen Städten und Ortschaften ist man total « aus dem Häuschen ». [...] Als ich den Wagen aus der Garage hole, steckt Frau Krause von der Tankstelle Adlershof den Kopf zum Fenster raus : « Haben Sie schon gehört, ein Hund ist in der Rakete ! Ob der wieder wohlbehalten runter kommt ? » *BZ am Abends*, n°256, 4 novembre 1957 [57.217].

⁵⁵² Il souligne sciemment l'audace scientifique et technique de l'Union soviétique : le journal est subordonné depuis 1953 au comité central (*Zentralkomitee*, ZK) du parti socialiste unifié d'Allemagne (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, SED).

⁵⁵³ M. McLuhan, « Le message, c'est le médium », in *op. cit.*, p. 25-40.

surtout l'objet d'une pratique collective dans des lieux spécialisés⁵⁵⁴, est laissée de côté. Son caractère socialement clivant pourrait justifier que le journaliste d'Allemagne de l'est ne l'ait même pas mentionnée. Mais une autre raison pourrait être avancée : à ce stade de la conquête spatiale, le média de choix permettant la transmission de l'exploit à l'ensemble de la population est bien la radio. C'est en effet la spécificité des ondes qui est exploitée pour donner l'événement en partage, et pas seulement par les stations et leurs programmes : le premier Spoutnik est resté célèbre pour son *bip bip* émis sur les fréquences radio de 20,005 et 40,002 Megahertz⁵⁵⁵, que tout un chacun pouvait entendre depuis son récepteur. Il se composait d'une tonalité de 0,3 secondes, suivie d'un silence équivalent. C'était à la fois sa seule fonctionnalité et la seule preuve de la réussite de l'entreprise, qui permis dans la foulée une étude de la propagation des ondes radio dans l'atmosphère. Le sous-titre du *BZ am Abend* du 5 octobre 1957 précise d'ailleurs d'emblée que les amateurs de radio pourront entendre la preuve de l'existence du premier satellite artificiel. Dès son lancement, Spoutnik 1 sollicite ainsi les « terriens » pour être vu et entendu, ce qui explique sans doute qu'il soit devenu un tel « tube inoubliable⁵⁵⁶ » malgré de véritables difficultés d'écoute dans la pratique. Ce journal sera d'ailleurs le seul de notre corpus à suivre les révolutions du satellite au tour près⁵⁵⁷, sans cesser d'encourager le lecteur à regarder vers le ciel par temps clair⁵⁵⁸ et à régler sa radio sur les bonnes fréquences aux horaires de passage prévus. L'amateur de radio est donc, à ce moment

⁵⁵⁴ En 1957, seulement 7% de la population possède un téléviseur. Les « salons de télévision » (Fernsehstubben), espaces spéciaux consacrés au visionnage collectif mis en place en Allemagne depuis 1935, ou les bars s'en étant équipé sont encore les lieux de prédilection pour regarder les grands événements diffusés à la télé (le couronnement d'Elisabeth II en 1953, la finale de la Coupe du monde de la FIFA à Berne l'année suivante, etc.). Voir : Corine Defrance, « Le reconstruction de la télévision en République fédérale d'Allemagne et la consolidation de l'identité nationale », in Marie-Françoise Lévy et Marie-Noëlle Sicard (dir.), *Les lucarnes de l'Europe. Télévisions, cultures, identités, 1945-2005*, éd. Publications de la Sorbonne, Paris, 2008, pp.125-138, p.133 ; M. Miggelbrink, *Fernsehen und Wohnkultur : zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre*, Bielefeld, Transcript, 2018 (Edition Medienwissenschaft 51) ; J. Mousseau, « La télévision en République Fédérale d'Allemagne », *Communication et langage*, n° 77, 1988, pp. 84101.

⁵⁵⁵ « auf Frequenz 20,005 Megahertz und 40,002 Megahertz » : les fréquences sont explicitement données dans la presse. Ici : Anonyme, « La Terre a une seconde Lune », in *BZ am Abend*, n°232, 5 octobre 1957 [57.181].

⁵⁵⁶ A. Ammar-Israël et J.-L. Fellous, *op.cit.*, p.28.

⁵⁵⁷ Les jours suivants le lancement, l'observation ainsi que le décompte des révolutions du satellite commencent et se maintiennent de manière remarquable durant les 22 jours de fonctionnement de ses batteries : dès le 8 octobre, une sous-tribune à la une de *BZ am Abend* (n°233) suit la progression du satellite au dessus des plus grandes villes du monde, à la minute près : « Beim Erscheinen unserer Zeitung passiert der sowjetische Erdtrabant Spoutnik Djakarta, die Hauptstadt Indonesien (14.01), nachdem er 12.59 Uhr New York überflogen hatte. Kaum 45min später kommt er in Panama (14.45) gesichtet werden und eine Stunde darauf in Rangun (15.44) » (« Au moment de la parution de notre journal, le satellite artificiel soviétique Spoutnik passe au dessus de Djakarta, la capitale de l'Indonésie (à 14h01), après avoir survolé New York à 12h59. A peine 45min plus tard, il sera observable à Panama (14h45), et une heure après à Rangun (15h44) »), peut-on lire dans l'article intitulé « Rom-Budapest 1 Minute » [57.183]. « Spoutnik kreist seit elf Tagen » [57.192], (« Spoutnik tourne depuis 11 jours ») stipule un article du 15 octobre (n°237) ; « 205mal um die Erde » [57.197] (« 205 rotations autour de la Terre ») puis « 265 mal um die Erde » [57.199] (« 265 rotations autour de la Terre »), titrent respectivement deux courts articles des 19 (n°243) et 22 octobre (n°245).

⁵⁵⁸ Cela est notamment perceptible dans le traitement médiatique que fait le *BZ am Abend* de Spoutnik 2. À trois jours d'intervalle, le quotidien publie deux unes quasiment identiques, dont les gros titres incitent le lecteur à tourner les yeux vers le ciel : « Spoutnik 2 über Berlin ! » (« Spoutnik 2 au dessus de Berlin ») le 4 novembre [57.205] et « Spoutnik 2 über der Spree » (« Spoutnik 2 au dessus de la Spree ») le 7 novembre [57.220]. Les témoignages d'observation directe du satellite prennent également une place importante dans les colonnes du journal. A titre d'exemple, le 5 novembre 1957, un article est consacré à une berlinoise qui aurait aperçu Spoutnik 2 à deux reprises au cours de la journée malgré des conditions météorologiques défavorables [57.218].

précis de l'Histoire des sciences et des techniques, pourvu des mêmes instruments que le scientifique pour rassembler les premières données sur le fonctionnement du satellite, et il est d'ailleurs explicitement invité à le faire⁵⁵⁹. Cinq jours plus tard, le journal publiera une photographie du signal, tel qu'enregistré par l'oscillographe d'une station de radiodiffusion hollandaise (ill. 36).

Höch participe de l'engouement général⁵⁶⁰. Elle note dans son agenda les premiers succès techniques des deux superpuissances : sur la double page très chargée de la semaine du dimanche 29 septembre au samedi 5 octobre 1957, on peut lire, à cheval sur l'encart de notes, « Depuis cette nuit (vendredi-samedi) le premier satellite artificiel tourne autour de la Terre. Les russes ont réussi en premier⁵⁶¹ ». Puis, au début de l'année suivante, une accolade réunit les vendredi 31 janvier et samedi 1er février : « Le premier satellite américain a été lancé dans la nuit de vendredi à samedi⁵⁶² ». Elle se montre de surcroît particulièrement attentive aux débats qui ponctuent les articles de presse et interrogent l'usage qui sera faite de cette technologie : le satellite artificiel sera-t-il un instrument d'espionnage et de guerre, ou l'outil d'une paix mondiale ?

Dans l'ambiance ambigüe de la Guerre Froide, une telle interrogation ne peut être véritablement tranchée : aussi *Die Welt* ne s'y trompe-t-il pas en classant systématiquement ses articles sur le sujet, riches en précisions scientifiques sur la technologie spatiale et les avancées astrophysiques contemporaines, dans la rubrique « Politique ». Prenons, à titre d'exemple, un article consacré par le magazine *Life* à la victoire soviétique. Il commence par analyser les erreurs du gouvernement Eisenhower en matière de technologie spatiale, qui expliquent le retard américain. Puis s'expriment les inquiétudes liées aux avancées de la technologie soviétique et aux menaces militaires concrètes

⁵⁵⁹ Dès le lancement du premier Spoutnik, *BZ am Abend* titre explicitement : « UdSSR startete 1. Trabante / Funk-Amateure hören ihn » (« L'URSS a lancé le premier satellite / Les amateurs de radio l'entendent ») in *BZ am Abend*, n°232, 5 octobre 1957 [57.181]. La participation des civils amateurs, mais également des observatoires scientifiques par delà le monde doit permettre, entre autres, une étude de la propagation des ondes radio dans l'atmosphère, l'orbite de Spoutnik 1 ayant une altitude très variable, entre 225 et 947 kilomètres. La formule sera répétée pour Spoutnik 2 : « Immerhin, der Wissenschaft können auch Amateure helfen, wenn sie die genaue Zeit und den Ort des Durchgangs unserer neuen Kosmovaganten festhalten und mitteilen » (« Les amateurs peuvent tout de même aussi aider la science en notant et partageant l'heure précise et le lieu du passage de notre arpenteur du cosmos ») peut-on lire dans un article intitulé « Hier spricht Spoutnik 2 » in *BZ am Abend*, 9 novembre 1957 [57.222].

⁵⁶⁰ L'engouement pour Spoutnik dans la culture populaire se traduit également par de nombreuses mises en scène photographiques impliquant des enfants dans le *BZ am Abend*. Le 6 novembre 1957 (n°258), on peut voir la photographie d'une enfant « jouant à Spoutnik » avec une mape-monde devant laquelle elle a assis ses poupées. Le titre : « Hella spielt Spoutnik 2 » [57.219]. Mais l'engouement n'a pas attendu Spoutnik 2. Quelques jours après le lancement du premier satellite, le zoo s'emparait du mot pour nommer ses singes nouveaux-nés (*BZ am Abend*, 16 octobre 1957, n°240 [57.193]) et les jeunes se regroupaient pour créer un club d'amateurs de conquête spatiale (Rubrique « Hier spricht der Berliner », *BZ am Abend*, 17 octobre 1957, n°241 [57.194]).

⁵⁶¹ Seit heute Nacht (Freitag-Sonnabend) kreist der 1. Erdsatellit um die Erde. Die Russen haben es zuerst geschafft » : Agenda de 1957 [57.100].

⁵⁶² « Der erste Amerikanischer Satellit ist abgeschossen in der Nacht Freitag-Sonnabend » : Agenda de 1958 [58.143].

qui en découlent⁵⁶³, avant de proposer des mesures concrètes pour court-circuiter toute tentative de politisation de l'espace :

« La semaine dernière, Henry Cabot Lodge⁵⁶⁴ présenta une autre vision de son plan aux Nations Unies, proposant d'ouvrir immédiatement des discussions afin de maintenir toute arme mortelle hors de l'ionosphère, de manière à ce que ce vaste domaine soit « exclusivement utilisé à des fins pacifiques et scientifiques » poursuivies par l'espèce humaine. Le commandant George Hoover, U.S.N., vétéran du projet Vanguard⁵⁶⁵, remarquait la semaine dernière à propos de Spoutnik : « Je pense qu'il s'agit là du premier pas vers l'unification de tous les peuples du monde, qu'ils en soient conscients ou non. » Quand à savoir si cette prophétie se réalisera, une cause commune reste encore à trouver. Mais il s'agit indubitablement d'une bonne vision politique à adopter pour toute nation qui identifie sa propre cause avec celle de l'humanité, comme les USA le font avec la liberté⁵⁶⁶. »

Le président Kennedy soulignera à son tour que, malgré leur compétition technique, les individus de toutes les nations sont égaux face aux dangers de l'espace, en déclarant quelques années plus tard lors d'un discours à la Rice University : « Pour l'instant, il n'y a pas de querelles, pas de préjugés et pas de conflit national dans l'espace intersidéral. Ses hasards sont hostiles à nous tous⁵⁶⁷ ».

Dans les médias communistes, l'intention avouée est également pacifique. Pour en revenir au matériel conservé dans les archives Hannah Höch, une chronique de Walther Victor pour le *BZ am Abend* du 9 octobre 1957 énonce :

⁵⁶³ « Putting Sputnik into a precise orbit meant Russia had solved important problems of guidance necessary to aim its missiles at U.S. targets » (« Le fait même de lancer Spoutnik sur une orbite précise signifie que la Russie a résolu d'importants problèmes de guidage, nécessaires pour viser correctement des cibles américaines avec leurs missiles ») : *Life magazine*, vol. 43, n°17, 21 octobre 1957. Les archives du magazine *Life* sont disponibles, entièrement numérisées, à l'adresse suivante (pour ce numéro) : https://books.google.fr/books?id=QFYEAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true.

⁵⁶⁴ Henry Cabot Lodge Jr. (1902-1985) est depuis 1953 ambassadeur des États-Unis aux Nations unies, nommé par le président Eisenhower.

⁵⁶⁵ Vanguard est le nom du programme américain visant à élaborer un lanceur spatial en mesure de placer le premier satellite artificiel en orbite. Avec neuf échecs sur 12 tirs entre 1956 et 1959, le programme fut abandonné et la mise en orbite du premier satellite américain fut finalement assurée par le lanceur Juno I, le 1er février 1958.

⁵⁶⁶ « Last week Henry Cabot Lodge presented still another vision of this plan to the U.N., proposing immediate discussions for keeping deadly weapons out of the ionosphere, so that this vast new realm will be used for the « exclusively peaceful and scientific purposes » of the human race. Commander George Hoover, U.S.N., a veteran of project Vanguard, remarked last week of Spoutnik : « I think this is the first step toward the unification of peoples of the world, wether they know it or not ». These words may or may not be good prophecy, for obviously the common cause is yet to be found. But they surely suggest the right vision of policy for any nation which identifies its own cause, as the U.S. identifies its liberty, with the cause of all mankind » : *ibid.*, p. 35.

⁵⁶⁷ « There is no strife, no prejudice, no national conflict in outer space as yet. Its hazards are hostile to us all » : J. F. Kennedy, « Adress at Rice University », 12 septembre 1962, cité par P. Sattler, *Raumfahrt als Medienevent. Die politische Funktionalisierung der ersten Mondlandung im Fernsehen*, Hambourg, Diplomica Verlag, 2015, p.7.

« Le jour n'est plus bien loin où nous serons capable de voir, à l'aide des satellites artificiels, notre planète Terre dans les tréfonds de l'espace [...]. Nous voyons, à l'avenir, la Terre entourée de nombreux satellites artificiels, automatiques et habités, qui serviront de laboratoires, d'observatoires astronomiques, de centres spatiaux et de stations-relais pour les diffusions télévisées, à différentes hauteurs⁵⁶⁸ ».

Capitalisant sur la portée universelle des ondes, le commentateur exploite cette particularité technique en tant que vecteur politique pacifique. Il enjoint plus loin un lecteur à voir dans Spoutnik, à défaut d'une « affaire totalement apolitique⁵⁶⁹ », « l'assurance la plus moderne⁵⁷⁰ » qui « empêche que des objets de nature tout à fait différente ne tombent sur les maisons paisibles⁵⁷¹ ». À ses yeux, il est très clair qu'avec Spoutnik, « La paix a gagné une bataille⁵⁷² ». Un étrange mélange de vocabulaire pacifique, témoignant d'intentions politiques, et belliqueux, traduisant des inquiétudes, se produit alors de manière généralisée. Avec les premiers satellites artificiels, des outils techniques puissants pour une prochaine guerre mondiale ont été mis en place. Ne pas les utiliser en tant que tels va relever d'un travail important pour la paix internationale. Pendant Spoutnik 2, on pouvait lire dans *Land og Folk*, un quotidien communiste hollandais :

« Les Hommes ont aujourd'hui la Terre à portée de main, et peuvent en faire un lieu d'habitation sûr et propice. Mais pour que cela puisse advenir, il faut que la paix soit maintenue et que les capacités humaines, ainsi que l'impératif de progrès techniques soient développés à des fins pacifiques⁵⁷³ ».

Dans son ouvrage *L'ersatz d'une guerre dans l'Espace. La diffusion publique du programme spatial des USA dans les années 1960*, Karsten Werth⁵⁷⁴ analyse les événements politiques et scientifiques de cette décennie, et montre comment la nécessité de paix proclamée masque mal les tensions entre les deux blocs : elle qualifie la situation d' « une sorte de paix — par le biais de la peur de la bombe⁵⁷⁵ ». On pense alors ouvertement que, si cette guerre « se réchauffe », « l'arme spatiale, à savoir le missile balistique intercontinental (ICBM) muni d'une tête nucléaire, sera décisive — une arme véritablement terrible et fantastique⁵⁷⁶. ». À partir de ces faits, l'auteure

⁵⁶⁸ « Der Tag ist nicht mehr fern, da wir mit Hilfe von den künstlichen Satelliten angebracht sind, unseren Heimatplaneten aus den Tiefen des Weltraums ansehen zu können », peut-on ainsi lire dans avant que le journaliste n'ajoute « Wir sehen in Zukunft die Erde von zahlreichen sowohl automatischen als auch bewohnten künstlichen Satelliten umringt, die als Laboratorien, astronomische Observatorien, Welträumhöfen und Relais-Stationen für Fernsehübertragungen in den verschiedensten Höhen dienen werden » : *BZ am Abend*, n°234, 9 octobre 1957 [57.184].

⁵⁶⁹ « [...] völlig unpolitische Sache » : *ibid.*.

⁵⁷⁰ « [...] die modernste Versicherung » : *ibid.*.

⁵⁷¹ « [...] verhindert, daß ganz andere Dinge auf friedliche Häuser fallen » : *ibid.*.

⁵⁷² « Die Friede hat eine Schlacht gewonnen » : *ibid.*.

⁵⁷³ « Die Menschen haben es heute in der Hand, sich die Erde untertänig zu machen, sie zu einer guten und sicheren Wohnstätte für die Menschen umzugestalten. Aber damit das geschehen kann, muß der Friede erhalten bleiben und das menschliche Können und der technische Fortschritt Müssen in den Dienst des Friedens gestellt werden » : *BZ am Abend*, n°258, 6 novembre 1957 [57.219].

⁵⁷⁴ K. Werth, *Ersatzkrieg im Weltraum : das US-Raumfahrtprogramm in der Öffentlichkeit der 1960er Jahre*, Francfort-sur-le-Main, Campus-Verlag, 2006 (Campus Forschung 898).

⁵⁷⁵ « [...] eine Art Frieden — durch die Angst vor der Bombe » : *ibid.*, p. 95.

⁵⁷⁶ « Hot war, if ever it comes, is likely to be decided by a space weapon — a truly terrible and fantastic weapon — the intercontinental ballistic missile (ICBM) with a nuclear warhead » : enregistrement du congrès du 17 février 1960, cité dans *ibid.*, p. 96.

reprend le concept de « paix terroriste » (*Terrorfrieden*), un néologisme construit par Heimo Hofmeister en pendant à la « guerre terroriste » (*Terrorkrieg*) pour qualifier cette situation particulière dans laquelle il est, pour ainsi dire, de notoriété publique que ces nations « attaqueraient mortellement leur opposant, si elles le pouvaient⁵⁷⁷ ». Afin d'éviter une guerre atomique, « une guerre virtuelle et intellectualisée⁵⁷⁸ » se joue sous la forme d'« une bataille concurrentielle économique, intellectuelle, scientifique et technique⁵⁷⁹ », faisant office d'ersatz au conflit armé. Cette mutation du phénomène guerrier, consciemment perçue par les contemporains, a lieu dans l'espace essentiellement parce que le vide intersidéral était jusqu'alors un terrain neutre, non-investi par les puissances nationales ni soumis à leurs lois. Parce que l'espace est un utopie au sens strict (c'est-à-dire un *non lieu*), les conflits d'influence qui s'y déroulent ont une portée essentiellement symbolique et fortement idéologique : une guerre symbolique et idéologique dans l'espace remplace une guerre réelle et meurtrière sur Terre, tout en utilisant les mêmes techniques.

Dans cette tension particulière qui se cristallise autour de la question des premiers satellites artificiels, Hannah Höch semble avoir pris le parti de voir dans cette incroyable avancée scientifique une promesse pacifiste. En 1958 justement, elle réalise un photomontage intitulé *L'Ange de la paix*, généralement interprété comme une célébration tardive de la défaite du III^{ème} Reich⁵⁸⁰ (ill. 37). L'ange est bien présent : il se détache sur une photographie en noir et blanc, suffisamment abstraite pour évoquer tout autant le micro- que le macrocosme par son camaïeu de gris, mettant ainsi en place un espace indéfinissable sur lequel semble toutefois se détacher un détail métallique masqué par le collage central. On lui reconnaît une tête conique, des ailes courbées et une robe rayonnante, faite d'un faisceau de câbles métalliques prélevé sur la photographie d'un pont. Quatre éclats dentelés disposés dans les angles du photomontage, mêlant rouge, rose et orangé (des fonds de verres de whisky Ballantine prélevés sur un numéro de *Life international*⁵⁸¹) confèrent à l'ensemble une douce tonalité chromatique, entre la froideur des gris et la chaleur de l'orangé. Cette palette n'est pas sans rappeler l'huile sur toile *La Primitive*, peinte par František Kupka entre 1911 et 1913

⁵⁷⁷ « [...] würden, wenn sie können, der Gegner tödlich treffen » : H. Hofmeister, *Der Wille zum Krieg*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, 2001, p.93, cité par K. Werth in *ibid.*, p.95.

⁵⁷⁸ « [...] ein gedachter, virtueller Krieg » : *ibid.*

⁵⁷⁹ « [...] ein ökonomischer, intellektueller, wissenschaftlich-technischer Konkurrenzkampf — ein Ersatz für Krieg » : *ibid.*

⁵⁸⁰ Les interprétations de l'œuvre sont bien souvent timides. Voir : I. Herold et K. Hille (dir.), *Hannah Höch: Revolutionärin der Kunst: das Werk nach 1945*, Berlin, Braus, 2016 (catalogue de l'exposition de la Kunsthalle de Mannheim du 22.04 au 14.08.2016 puis du Kunstmuseum de Müllheim an der Ruhr du 11.09.2016 au 8.01.2017) ; K. Hille, « Ein Kaleidoskop der unbegrenzten Möglichkeiten zu Hannah Höchs Photomontagen nach 1945 » in LC III, p. 154-199.

⁵⁸¹ Selon Kristin Makholm, l'exemplaire le plus ancien de cette publicité serait paru dans *Life International* du 7 décembre 1959, p.99. voir : K. Makholm in P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p.167.

(ill. 38) ; dans les deux cas, au lieu de proposer des repères perspectifs à la construction de l'espace pictural, ces formes abstraites participent de son indéterminabilité.

La mise au jour de l'intérêt d'Hannah Höch pour la conquête spatiale, à travers les 59 revues, articles, journaux et coupures de journaux qu'elle conserva sur cette thématique (de Spoutnik à Apollo), mis en dialogue avec ses notes autographes à partir d'une analyse scrupuleuse des archives de l'artiste (dont nous avons ci-avant livré un aperçu) nous permet toutefois de proposer une interprétation différente, plus conforme à la relation qui se tisse d'ordinaire entre ses œuvres et leur contexte. La forme de la « tête » de cet ange de la paix évoque celle des Spoutniks 2 et 3 (respectivement lancés les 3 novembre 1957 et 15 mai 1958), de forme conique (Explorer 1 avait davantage, quant à lui, la silhouette fuselée d'un missile). Les éclats rosés et rouge-orangés se reflétant sur le satellite rappellent également les remarques de plusieurs observateurs directs qui décrivirent Spoutnik 1 « brillant d'un rouge sombre comme une petite étoile⁵⁸² ». Les rayons, blancs sur fond gris, partant du satellite et s'arrêtant brusquement sur une ligne courbe (dans notre analogie, le globe terrestre), évoqueraient alors les ondes radio envoyées vers la Terre, qui constituèrent le seul lien et la principale preuve du succès de ces missions. Comme souvent chez Höch, le *medium* permettant la connaissance ou la prise de conscience d'un fait ou d'un évènement est le véritable sujet de l'œuvre, pas seulement en tant que matériau (ici comme ailleurs, des photographies couleur de la presse illustrée), mais surtout en tant que thématique. Dans ce cas, ce sont bien les médias de masse qui véhiculent la nouvelle ; comme le constate Sven Grampp, « La plupart des gens ne virent ni n'entendirent pas directement le satellite soviétique, mais l'expérimentèrent comme partout observable et audible, tout d'abord par l'intermédiaire des médias de masse⁵⁸³ ». Les médias jouent alors un rôle capital dans la naissance de l'évènement, où la valeur de preuve repose sur la radio. Son importance particulière dans ce contexte justifie pleinement que ce soit bien la matérialisation des ondes radio qui occupe le centre de la composition.

De plus, cette primauté conférée aux ondes radio reflète tout à fait la réalité des premiers temps de la conquête de l'espace, marqués par les succès de l'Union soviétique. Pour diffuser ses premiers exploits techniques, le pays choisit d'utiliser les deux techniques de communication historiquement disponibles : la presse écrite (média de proue en Allemagne jusque dans les années 1990) et la radio. Mais la Russie gère mal le potentiel de l'image photographique : une brève analyse de l'iconographie relative aux Spoutniks dans les numéros du *BZ am Abend* conservés par l'artiste le

⁵⁸² « [...] dunkelrot glühend wie einen kleinen Stern » : *BZ am Abend*, n°233, 8 octobre 1957 [57.183].

⁵⁸³ « [...] die meisten Menschen sahen oder hörten den sowjetischen Erdsatelliten nicht direkt, sondern erfuhren, dass er prinzipiell allerorten sichtbar und hörbar ist, erst durch die Massenmedien » Cité d'après S. Grampp, « Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Die erste bemannte Mondlandung im deutschen Fernsehen diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs » in *Repositoryum Medienkulturforchung*, n°9, 2016, Avinus, Hambourg, p.7.

confirme. Le quotidien semble embarrassé par les images, et hésite entre plusieurs alternatives. Après avoir diffusé une photographie du signal radio de Spoutnik 1 tel qu'enregistré par l'oscillographe d'une station de radiodiffusion hollandaise⁵⁸⁴ (image certes abstraite et difficilement compréhensible pour l'observateur non aguerri), le quotidien publie soit-disant « La première photo de Spoutnik⁵⁸⁵ » ; en réalité, un photomontage présentant une vue de profil de la petite sphère d'aluminium (58cm de diamètre seulement, en réalité) et de ses quatre antennes, en train de survoler une zone du globe marquée en toutes lettres « EUROPA » (**ill. 39**). À 24h d'intervalle sont renvoyées dos à dos les valeurs de preuve et d'illustration de la photographie scientifique. Contrairement à la seconde, la première sera régulièrement utilisée par le quotidien, avec de très succinctes explications⁵⁸⁶ ; mais le quotidien échoue à produire une image directe de ses satellites. Pour pallier ce manque de preuves photographiques, il développe une iconographie mettant en scène une observation de second ordre, selon la terminologie adoptée par Sven Grampp dans son analyse du phénomène, où l'on voit des observateurs en train d'observer le satellite, qui lui se dérobe à toute représentation⁵⁸⁷... Dans le numéro du 6 novembre du *BZ am Abend*, par exemple, une collaboratrice de l'Institut d'Astronomie de l'Université et de l'Observatoire public de Brno est photographiée en train de scruter, à travers son télescope, l'apparition du satellite artificiel (**ill. 40**). Ce que le lecteur observe alors, c'est l'activité d'observation elle-même. Son regard appréhende l'événement au travers du journal, comme celui de l'astronome au travers de sa lentille ; l'insistance sur le regard est telle qu'elle remplace la vision directe de l'objet, faisant naître l'événement médiatique en même temps que l'événement scientifique, et suscitant l'envie de voir de ses propres yeux au lieu de convaincre ou d'expliquer. Dans le même temps, une nouvelle figure apparaît dans les caricatures et mises en scène photographiques parodiques, qui témoigne des effets de cette iconographie : le « glisseur de nuages » (*Wolkenschieber*). Un dessin du 15 octobre le montre tirant un cumulus au moyen d'une longue perche pour permettre l'observation du passage du satellite (**ill. 41**). Qu'il s'agisse d'un homme juché sur une toiture ou d'une jeune femme prénommée Annette qui, quelques jours avant, « nettoie le ciel » à l'aide d'un plumeau agité sur un globe terrestre (**ill. 42**), ces deux types iconographiques précisent le régime de visibilité qui s'instaure : à défaut de pouvoir rendre directement visible le satellite au plus grand nombre par le biais de photographies non retouchées, c'est la manière dont l'événement est observé qui est donnée à voir.

⁵⁸⁴ Rubrique « Satelliten-Signale » in *BZ am Abend*, n°234, 9 octobre 1957 [57.184].

⁵⁸⁵ « Das erste Foto von Spoutnik » in *BZ am Abend*, n°235, 10-11 octobre 1957 [57.185].

⁵⁸⁶ La petite rubrique « Satelliten-Signale » reproduira également la photographie d'un oscillographe de Spoutnik 2 [57.218] cette fois en provenance d'un Institut de géophysique tchékoslovaque, et encore une autre provenant d'un observatoire américain juxtaposant les signaux des deux satellites (*BZ am Abend*, n°261, 9 novembre 1957).

⁵⁸⁷ Voir : S. Grampp, « Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Die erste bemannte Mondlandung im deutschen Fernsehen diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs » in *op. cit.*

Pourquoi une telle cécité photographique, qui engendre alors le report de la valeur de preuve sur le signal radiophonique ? L'obstacle est sans doute technique. Les premières photographies de la face cachée de la Lune, obtenues à peine deux ans plus tard, en octobre 1959, par l'Union soviétique, montrent le défi technique que représente alors la capture d'images photographiques dans l'espace. Pour ce faire, la troisième sonde Luna fut munie du système d'imagerie Yenisey-2 : pourvu d'une caméra à double objectif (un 200mm ouvrant à f/5.6 et un 500mm ouvrant à f/9.5), l'appareil était équipé d'une cellule photoélectrique permettant à la sonde de repérer la surface lunaire et d'orienter ses objectifs en fonction. La pellicule de 40 prises (sur film isochrome 35mm) fut ensuite tirée dans le vaisseau avant d'être scannée à haute résolution puis transmise à la Terre (transmission d'une durée d'environ 30min). Entre le 4 et le 18 octobre, 29 prises de vues furent ainsi réalisées par la sonde, recouvrant un total de 70% de la face cachée de la Lune. Toutefois, seulement 17 photographies exploitables (malgré un important bruit) furent réceptionnées. En raison de la mauvaise qualité des épreuves, l'exploitation scientifique des photographies s'avéra limitée... Autant de problèmes techniques de visibilité que les américains s'évertuèrent à résoudre, engendrant un véritable tournant dans la communication autour de la conquête spatiale et marquant durablement l'imaginaire collectif.

Si les choix, en terme de techniques communicationnelles, opérés par l'URSS lors du lancement de ses premiers Spoutniks semblent donc appropriés à l'écosystème médiatique de l'Allemagne, ils ne tardent pas à se montrer obsolètes et incapables de rivaliser avec les USA, qui feront de la photographie et de la vidéo leur principal moyen de communication en matière de conquête spatiale dans les dix années à venir et, dans le même temps, les principaux promoteurs de leur idéologie. Cette absence de visibilité photographique du programme soviétique dès ses débuts reflète également le rapport du régime aux images... et, pour en revenir au photomontage de Höch, rend particulièrement pertinent le fait d'avoir mis les ondes, et non le satellite, au centre de l'image.

Malgré la distance critique envers la modernité technique et technologique que l'on prête habituellement à l'artiste⁵⁸⁸, il semblerait qu'elle ait cette fois préféré souscrire aux promesses les plus optimistes de la conquête spatiale, la technique n'endossant jamais un rôle univoquement destructeur dans ses travaux. L'année 1958 est également marquée par le deuil : son ancienne compagne, Til Brugman, décède à Gouda le 13 juillet, suivie par le plus jeune membre de la fratrie Höch, Walter, le 25 novembre⁵⁸⁹. Aussi pourrait-on compléter notre interprétation en suggérant

⁵⁸⁸ K. Hille, « ...This never-ending evolution » reflected in her Art — Hannah Höch and the 20th Century », in J.V. Aliaga (éd.), *Hannah Höch: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia del 20 de enero al 11 de abril de 2004*, Madrid, Aldeasa : Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004, p.322-331, p.329.

⁵⁸⁹ Voir : Agenda de 1958 [58.143].

également un hommage technoïde rendu à ses proches, partis au beau milieu d'une véritable épopée technique entreprise par l'humanité, sous forme d'espérance en un futur meilleur. Le biographique et l'historique, l'intime et le social se rejoignent dans ce photomontage, comme souvent dans son œuvre.

III. La télévision : une réflexion sur la visibilité de l'évènement

1. Les conditions et le contexte d'émergence de la télévision en Allemagne

A. Années 20 et 30 : la télévision, un « média sans public »

Bien que l'idée et les prémisses théoriques d'un appareil permettant une vision « à distance » aient été posées dès le dernier tiers du XIX^e siècle, il faut attendre les années 1920 pour que la télévision à proprement parler entre dans une phase expérimentale, et que soient développés les premiers prototypes fonctionnels⁵⁹⁰.

Entre 1883 et 1885, l'ingénieur allemand Paul Nipkow, considéré depuis comme un pionnier de

⁵⁹⁰ Pour une histoire générale de la télévision en Allemagne, voir notamment les travaux de Knut Hickethier, Konrad Dussel et Axel Schildt, parmi lesquels : K. Dussel, « Vom Radio zum Fernsehzeitalter. Medienumbrüche in sozialgeschichtlicher Perspektive », dans *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, Hambourg, Christians, 2000 ; K. Dussel, *Deutsche Rundfunkgeschichte*, Cologne, Herbert von Halem Verlag, 2010 ; K. Hickethier, *Der Zauberspiegel — Das Fenster zur Welt. Untersuchung zum Fernsehprogramm der Fünfziger Jahre*, Siegen, Selbstverlag, 1990 (Sonderforschungsbereich 240) ; K. Hickethier, « Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären », *Geschichte und Gesellschaft*, n° 25, 1999, p. 146172 ; K. Hickethier et P. Hoff, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 1998 ; Historische Kommission der ARD, Universität Hamburg et Deutsches Rundfunkarchiv (éds.), *In geteilter Sicht: Fernsehgeschichte als Zeitgeschichte, Zeitgeschichte als Fernsehgeschichte: Dokumentation eines Symposiums*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2004 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 37) ; A. Schildt, « Vom Radio-zum Fernsehzeitalter. Medienumbrüche in sozialgeschichtlicher Perspektive », *Geschichte und Gesellschaft*, vol. 27, n° 2, juin 2001, p. 177206. Les informations ci-dessous en sont tirées, mais également de : J. Bourdon et et. al., *La grande aventure du petit écran. La télévision française 1935-1975.*, Paris, Musée d'histoire contemporaine — BDIC, avec le soutien de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), 1997 ; M.-F. Levy et M.-N. Sicard (éds.), *Les lucarnes de l'Europe: télévisions, cultures, identités ; 1945 - 2005*, Paris, Publ. de la Sorbonne, 2008 (Publications de la Sorbonne Internationale 78) ; J. Mousseau, « La télévision en République Fédérale d'Allemagne », *Communication et langage*, n° 77, 1988, pp. 84101 ; V. Robert, « Les médias à Berlin, au centre des conflits », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, vol. 49, n° 1, 2017, p. 117131 ; S. Salhoff, *Das Schriftgut des DDR-Fernsehens : eine Bestandsübersicht*, Frankfurt, Deutsches Rundfunkarchiv, 2001 ; U. Yi, *Das Fernsehen im geteilten Deutschland (1952 - 1989) : ideologische Konkurrenz und programmliche Kooperation*, Potsdam, Verl. für Berlin-Brandenburg, 2003 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 29).

la télévision, met au point un disque à décomposer les images à partir d'un système de mosaïque de points disposés sur un disque spiralé. Son invention, adaptée, reformulée, perfectionnée, fut reprise par les pionniers du secteur et devint emblématique des premiers développements de la télévision dans les années 1920 et 1930. Elle est notamment à la base du *televisor* que l'Écossais John Logie Baird présenta en 1926 aux scientifiques de la *Royal Institution*, ainsi que du petit récepteur de quatre centimètres de côté dont le Hongrois Dénes von Mihály, fondateur de la société Telehor AG, se servit en 1928 pour réaliser à Berlin sa première expérience d'émission télévisée par câble, entre deux maisons distantes de 2,5km⁵⁹¹. Le premier réussit dans la foulée la première liaison télévisée entre Londres et New York par ondes radio — une technique proprement révolutionnaire, permettant d'excéder les contraintes de distance inhérentes au câblage. Grâce à ses recherches, la BBC fut en mesure de lancer ses premières émissions expérimentales dès 1929, en même temps que la Poste du Reich, qui s'appuyait de son côté sur celles de von Mihály et de l'ingénieur allemand des Telefunken August Karolus, qui travaillait sur un projet similaire. Leurs deux inventions étaient d'ailleurs présentées à la foire radiophonique annuelle (*Funkausstellung*) de Berlin en 1928.

Durant l'entre-deux-guerres, la télévision est donc un secteur technique et scientifique en plein essor, et devient à ce titre un enjeu de prestige international, une véritable vitrine pour le savoir-faire de l'industrie nationale, qui s'affiche régulièrement dans les expositions techniques des années 1930, avant même l'élaboration et la diffusion régulière de programmes⁵⁹². Sur la scène internationale, les scientifiques et ingénieurs allemands sont en bonne place : à partir de 1928, la foire radiophonique annuelle de Berlin présente chaque année leurs avancées en la matière. Et elles sont nombreuses : en 1932, Manfred von Ardenne présente le premier système de télévision électronique à tube cathodique, technologie dont on connaît désormais le succès et qui permet alors de faire passer la résolution de l'image d'un standard de 30 à 48 lignes, péniblement atteint, à 100 lignes ; l'année suivante, les postes de télévision sont en mesure de diffuser 25 images par seconde à une résolution de 180 lignes, un standard qui augmente rapidement, passant à 375, puis à 441 lignes à la fin de la décennie⁵⁹³ ; le développement de la télévision couleur s'ensuit naturellement, et à la fin des années 1930, c'est encore un allemand, Werner Flechsig, qui brevète le système *shadow mask* permettant d'afficher des images en couleur sur un écran à tube cathodique. Les découvertes techniques devançant donc de plusieurs décennies leur diffusion auprès du public, ainsi que

⁵⁹¹ Voir : M. Moritz, *Histoire politique de la télévision allemande*, DEA droit des médias, Aix-Marseille, Université Paul Cézanne — Aix-Marseille III, 2004, [En ligne]. <<http://www.iredic.fr/wp-content/uploads/2004/06/histoire-politique-de-la-television-allemande-par-m.-moritz.pdf>>. (Consulté le 20 décembre 2020).

⁵⁹² A.-K. Weber, « L'exposition de la télévision dans l'entre-deux-guerres : entre appropriations nationales et échanges transnationaux », *Relations internationales*, vol. 4, n° 164, 2015, p. 7592.

⁵⁹³ U.E. Koch et P. Albert, *Les médias en Allemagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 (Que sais-je? 3523), p. 47-49. En 1936, les Jeux Olympiques de Berlin furent diffusés en 375 lignes.

l'élaboration de programmes à proprement parler. Durant les 20 premières années de son développement, la télévision est un véritable « média sans public⁵⁹⁴ », malgré les efforts de démocratisation entrepris par le régime national-socialiste dès 1935.

B. Le rôle du IIIème Reich dans le développement technique et populaire de la télévision

Les progrès allemands en la matière sont indissociables des intérêts du régime national-socialiste. Dès son avènement, le IIIème Reich promet au peuple allemand la diffusion sans précédent d'objets techniques à la pointe de la modernité visant à assurer, d'une part une influence aussi large que possible sur la population, et d'autre part son inscription au rang des civilisations les plus avancées au monde sur les plans technique, scientifique et économique. C'est la naissance, du moins en intentions, d'une gamme informelle de « produits du peuple », dont le *Volksempfänger*, déjà étudié, est l'exemple le plus abouti. D'autres objets sont relativement tombés dans l'oubli : le tracteur agricole *Volkstraktor*, le réfrigérateur *Volkskühlschrank* ou encore l'unité de logement *Volkswohnung*, par exemple⁵⁹⁵. D'autres encore demeurent l'emblème d'une politique de propagande avortée car trop ambitieuse et surtout irréaliste sur les plans technique et économique : ce fut le cas de la voiture du peuple, la célèbre *Volkswagen*⁵⁹⁶, et du téléviseur (le *Deutscher Einheits-Fernseh-Empfänger EI*), dont la production fut avortée lors de l'entrée en guerre en 1939.

1935 fut l'année de lancement du téléviseur en tant que grand projet national-socialiste. Le 22 mars fut annoncé le « premier programme télévisuel régulier du monde⁵⁹⁷ », sur l'initiative d'un groupement public pour le développement de la télévision à Berlin, émanant de la RRG. En réalité, il s'agissait d'extraits de films que seuls de rares postes, en possession des plus hauts dignitaires du régime ou mis à disposition de la population dans des salles spéciales, étaient en mesure de réceptionner. La RRG et la Poste du Reich, s'étant jusque là attelées de concert à l'élaboration d'un poste de télévision le moins cher possible, avaient chacune mis en place des « salons de télévision ». Les *Fernsehstellen* de la Poste étaient totalement gratuits (le premier ouvrit le 9 avril

⁵⁹⁴ A. Diller et M. Favre, « Un média sans public. Les débuts de la télévision allemande sous la République de Weimar et le IIIème Reich », J. Bourdon *et. al.*, *La grande aventure du petit écran. La télévision française 1935-1975*, Paris, Musée d'histoire contemporaine — BDIC, avec le soutien de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), 1997, p. 47-49.

⁵⁹⁵ W. König, *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft : « Volksprodukte » im Dritten Reich, vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft*, Paderborn, Schöningh, 2004.

⁵⁹⁶ Voir notamment : *ibid.* et A. Gunthert, « La voiture du peuple des seigneurs. Naissance de la Volkswagen », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 15, septembre 1987, p. 2942.

⁵⁹⁷ « Der erste Fernseh-Programmbetrieb der Welt » in *Funk-Stunde*, avril 1935, n°15, p. 564, cité dans A.-K. Weber, « L'exposition de la télévision dans l'entre-deux-guerres : entre appropriations nationales et échanges transnationaux », in *op. cit.*, p. 81.

1935) ; l'entrée de certains *Fernsehstuben* installés par la RRG étaient en revanche payante. Chacun pouvait accueillir entre 30 et 45 personnes autour d'un téléviseur n'excédant pas 25 par 30 cm⁵⁹⁸. Dans un premier temps, la télé n'est pas pensée, en tant que média, différemment du cinéma : le succès des salons de télévision, malgré la faible qualité de l'image et les plages réduites d'émissions, semble d'abord à imputer à la curiosité technique de la population. En cinq mois, leur nombre dans la capitale passe de 1 (celui ouvert le 9 avril par la Poste du Reich) à 14 et, au moment des Jeux Olympiques d'été l'année suivante, on en compte environ 28.

Leur fréquentation ne cesse de croître entre 1935 et 1939. Après une première transmission en direct réussie le 30 avril 1935, la télévision fut présentée en grande pompe à la foire radiophonique de Berlin. Au lieu d'être, comme d'habitude, intégrée parmi les autres inventions, elle fut mise en scène dans une véritable « rue de la télévision » (*Fernsehstraße*), large couloir bordé de part et d'autre de dizaines de téléviseurs de même modèle, que les visiteurs pouvaient arpenter et qui conférait une impression d'abondance alors même que la possession de l'appareil était encore réservée à une poignée de riches dignitaires ou d'ingénieurs spécialisés⁵⁹⁹. Dès lors, le Ministère de l'aviation et la Poste du Reich se partagèrent le monopole sur la technique de la transmission télévisée, et le Ministère de la Propagande s'attela à la création de programmes et à la démocratisation du téléviseur.

L'année suivante, les Jeux Olympiques d'été de Berlin représentèrent un premier défi dans le développement technique de la diffusion télévisée en Allemagne⁶⁰⁰. Craignant de se faire devancer en la matière par les autres pays participants, le Ministère de la Propagande enjoignit les ingénieurs des *Telefunken* à produire des caméras pouvant fonctionner à l'extérieur, afin de couvrir la manifestation. En résulta le premier événement sportif télévisuel de l'histoire : sur toute la durée de l'événement, près de 162 000 allemands se rendirent dans les points de diffusion publics pour assister aux épreuves, diffusées en direct ou non, sur un total jusqu'alors inégalé de huit heures quotidiennes de programmes. Cela représente environ 10 000 téléspectateurs par jour, soit dix fois plus qu'en dehors des jeux. En raison d'une trop forte affluence, certains salons de télévision durent fermer.

Hannah Höch ne fit apparemment pas partie de ces précoces observateurs du phénomène télévisuel. En 1938, le parti national-socialiste édita un calendrier dans lequel chaque semaine était accompagnée de la photographie d'un lieu emblématique de la ville et de ses environs, mettant en

⁵⁹⁸ M. Moritz, *Histoire politique de la télévision allemande*, op. cit., et W. König, *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft*, op. cit., p. 101.

⁵⁹⁹ A.-K. Weber, op. cit., p. 82-84.

⁶⁰⁰ Voir : D. Bolz, *Les arènes totalitaires: fascisme, nazisme et propagande sportive*, Paris, CNRS, 2008 (Histoire) ; B. Heimmermann, *Les champions d'Hitler*, Paris, Stock, 2014.

avant sa modernité ou son patrimoine⁶⁰¹. On y retrouve les bâtiments du Ministère de l'aviation du Reich, l'entrée du métro de *Zoobahn*hof illuminée de nuit, la tour radio dont la silhouette rappelle la pointe de la tour Eiffel, des bâtiments de la maison de la radio, des vues de l'aéroport de Tempelhof, du grand bâtiment des imprimeries Ullstein qui se trouve dans les environs, de l'arène de courses automobiles Avus ou encore du « stade olympique du parc olympique pendant les jeux olympiques de 1936⁶⁰² ». Sous cette dernière photographie, Höch a ajouté postérieurement une note autographe, indiquant : « j'y étais avec Moholy⁶⁰³ ». Elle a donc vraisemblablement assisté à l'événement depuis le parc olympique, en compagnie de Laszlo Moholy-Nagy (ill. 43).

Quoi qu'il en soit, ce sont sans doute les Jeux Olympiques qui motivèrent le Ministère de la Propagande à utiliser la télévision, alors même que le niveau de son développement technique la rendait moins efficace que la radio et que le cinéma. L'année suivante, il commença à se servir des salons de télévision à des fins plus ouvertement politiques, en y diffusant par exemple le soir même le film de la réunion annuelle du parti à Nuremberg⁶⁰⁴, tourné en journée.

Le téléviseur allemand bon marché se développa en parallèle, à partir d'un accord passé en 1938 entre le bureau central de la Poste du Reich et les principaux fabricants d'équipements de radiodiffusion allemands : Fernseh AG (un consortium), Telefunken, Lorenz, Loewe et TeKaDe. La mise en commun des brevets et des compétences aboutit à l'élaboration de « l'unité-récepteur télévisé E1 » (*Einheit-Fernsehempfänger E1*). Bien que la presse, notamment celle du parti, employa largement le terme de « télévision du peuple » (*Volksfernseher*) pour le désigner⁶⁰⁵, il fut officiellement décidé d'éviter cette dénomination dans toute communication directe des fabricants, en raison du prix d'achat encore trop élevé pour être considéré comme « populaire ». En 1934, on estimait le coût d'un posté télévisé équivalent à celui d'une voiture⁶⁰⁶. En conséquence, seuls les prototypes étaient produits et, après leur exposition à la Foire radiophonique de Berlin, retournaient en entreprise ou étaient cédés aux salons de télévision publics. Parvenir, quatre ans plus tard, à proposer un modèle en dessous de la barre symbolique des 1 000 RM, quand bien même produit à perte par l'industrie (mais soutenu par des subventions), relevait d'un exploit non suffisant pour adjoindre au produit le qualificatif « populaire ». L'année suivante, le Parti fut en mesure

⁶⁰¹ Calendrier de 1938 [38.4].

⁶⁰² « Das Olympia-Stadion auf dem Reichsportfeld während der Olympischen Spiele 1936 » : Calendrier de 1938 [38.4].

⁶⁰³ « mit Moholy dabeigewesen » : Calendrier de 1938 [38.4].

⁶⁰⁴ U.E. Koch et P. Albert, *Les médias en Allemagne*, op. cit., p. 48.

⁶⁰⁵ Terme qui avait déjà été employé par le passé pour désigner d'autres modèles, comme ce fut le cas avec celui de *Volksempfänger*. Voir : W. König, op. cit., p. 32-33 (pour le *Volksempfänger*) et 103 (pour le *Volksfernseher*).

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.104.

d'annoncer la production prochaine, en série, de 10 000 unités de ce nouveau modèle, au prix d'achat de 650 RM. En réalité, pas plus de 4 600 postes furent initialement prévus, notamment en raison des difficultés d'approvisionnement en fer et en cuivre qui touchaient l'industrie allemande, alors déjà orientée vers l'armement ; et seulement une soixantaine furent prêts pour la foire radiophonique de Berlin. Le déclenchement de la guerre réorienta naturellement les fonds financiers et matériels nécessaires. La soixantaine de postes produite fut finalement redistribuée, essentiellement aux hôpitaux militaires à destination desquels les programmes télévisés de propagande étaient désormais conçus, dans l'espoir d'assurer le moral des troupes. En août 1942, 34 hôpitaux berlinois étaient équipés d'une télévision, et ce jusqu'à l'arrêt des programmes le 21 août 1944⁶⁰⁷.

Le régime national-socialiste a profité d'une « phase de développement dynamique⁶⁰⁸ » de cette nouvelle technologie pour propulser son gouvernement à la pointe des avancées en la matière en lançant, dès 1935, le premier programme télévisé régulier au monde. L'objectif du *EI* et de tous les autres produits technologiques standardisés lancés à la demande expresse du régime, comme le souligne Wolfgang König dans son étude complète sur les « produits du peuple » du III^{ème} Reich⁶⁰⁹, était double. Il s'agissait d'une part pour le régime de s'attirer l'adhésion et l'enthousiasme populaire en montrant une véritable adéquation entre la supériorité raciale du peuple germanique et son niveau de vie qui, en paroles si ce n'est en acte, prétendait concurrencer le modèle américain et ce, sans sacrifier pour autant à son libéralisme capitaliste, résolument opposé à la notion centrale de « communauté du peuple » allemand (la *Volksgemeinschaft* de tous les discours), comprise comme une communauté spirituelle. D'autre part, il s'agissait également de montrer au monde entier le succès du régime, qui parvint à être à la pointe du progrès technique. Si une simple comparaison entre le développement de la télévision et de la radio en Allemagne avec les autres pays occidentaux suffit prouver la supériorité, en la matière, de la nation américaine (et de relativiser le succès de l'Allemagne en Europe⁶¹⁰), le second objectif sembla fonctionner un temps ; c'est du moins ce que tend à montrer la calcul militaire d'Hitler en mars 1936, en plein Jeux Olympiques d'hiver⁶¹¹. Afin d'expérimenter la couverture médiatique et les nécessités organisationnelles des Jeux Olympiques d'été, l'Allemagne parvint également à s'assurer cette année-là l'accueil des Jeux Olympiques

⁶⁰⁷ A ce sujet, voir : M. Moritz, *Histoire politique de la télévision allemande*, *op. cit.*, [En ligne]. <<http://www.iredic.fr/wp-content/uploads/2004/06/histoire-politique-de-la-television-allemande-par-m.-moritz.pdf>>. (Consulté le 20 décembre 2020).

⁶⁰⁸ W. König, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 10-24.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 22 et 84.

⁶¹¹ A ce sujet, voir : B. Heidenreich et S. Neitzel (éds.), *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn : [München], Schöningh ; Fink, 2010, p. 242-244.

d'hiver en début d'année à Garmisch-Partenkirchen. Y est mis en place un accueil des journalistes et une couverture médiatique sans précédent, bien que certes encore basée exclusivement sur la radio. Chaque reporter avait sa propre salle d'enregistrement dans une « maison de la radio » temporaire installée pour l'occasion ; tous pouvaient utiliser des stations de diffusion stationnaires et mobiles leur permettant de couvrir en direct la cérémonie d'ouverture et les épreuves de leur choix, pour un total de 180h d'émission en direct à la radio sur toute la durée de l'évènement. Le président du comité olympique international, Henri Boillet-Latour, félicita l'Allemagne pour cette couverture médiatique sans précédent des Jeux Olympiques. Profitant de l'admiration générale de la communauté internationale, captivée par la diffusion mondiale de l'évènement à la radio (et, sur le plan militaire, préoccupée par le conflit éthiopien), Hitler s'employa moins d'un mois après le début des épreuves à remilitariser la Rhénanie, brisant à la fois, et dans l'inaction générale, le traité de Versailles et celui de Locarno. En ce sens, se montrer à la pointe du développement technologique (ce que les Jeux Olympiques d'été ne feront qu'accentuer) est un enjeu important pour le IIIème Reich : il permet de susciter l'admiration à l'étranger, la fierté en ses propres rangs, et surtout d'occulter pendant un temps son image de nation belliqueuse.

Si l'Allemagne national-socialiste n'eut pas les moyens de démocratiser le téléviseur, elle eut au moins la conviction de ce qu'il pourrait être : un objet « bientôt présent dans toutes les maisons allemandes⁶¹² », et « bientôt aussi populaire et allant de soi que la réception radiophonique et télévisée généralisée⁶¹³ ». *L'oeil du monde*, un court-métrage tourné par la Poste du Reich en 1935 pour promouvoir la télévision et diffusé dans les salles de cinéma en avant-programme, se clôturait justement par ces mots prophétiques : « Le temps viendra où les récepteurs de télévision seront devenu des objets de bien commun, où chaque individu pourra participer à la vie de sa nation, aux évènements du monde entier⁶¹⁴ ».

C. La (re)construction de la télévision allemande après-guerre

Dans l'immédiat après-guerre, la télévision allemande recoupe les mêmes enjeux de dénazification et de renforcement des instances démocratiques que la presse et la radio. Son cadre légal est également établi par l'article 5 (le célèbre « verrou anti-Goebbels ») de la Loi fondamentale de la RFA (*Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*, GG), stipulée en 1949,

⁶¹² « [...] wie einst überall in deutschen Häusern Fernsehapparate stehen werden » in *Deutsche Sender* du 17 mars 1935, p. 46 : cité par W. König, *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft*, op. cit., p.103.

⁶¹³ « [A]uf Grund der neuen Apparate [wird] das Fernsehen in einiger Zeit bald so volkstümlich und selbstverständlich sein wie der allgemeine Rundfunkempfang » in *Westdeutsche Beobachter* du 1er août 1938 : cité par *ibid.*.

⁶¹⁴ « Die Zeit wird kommen, wo der Fernsehempfänger Allgemeingut geworden ist, wo jeder Mensch teilnehmen kann am Erleben seiner Nation, an den Ereignissen der ganze Welt » : cité par *ibid.*, p. 105.

qui assure la liberté de la presse : « Chacun a le droit d'exprimer et de diffuser librement son opinion par la parole, par l'écrit et par l'image, et de s'informer sans entraves aux sources accessibles au public. La liberté de la presse et la liberté d'informer par la radio, la télévision et le cinéma sont garanties. Il n'y a pas de censure⁶¹⁵ ».

Le 5 août 1950, neuf des treize organismes de radio nés en 1946 sous la tutelle des forces d'occupation se rassemblent dans un groupe de réflexion, la Communauté de travail des organismes de droit public de radiotélévision de la République d'Allemagne (*Arbeitsgemeinschaft der Öffentlichen Rechtlichen Rundfunkanstalten der Deutschen Republik*, ARD). Chaque chaîne de radio contribue à sa mesure au développement du projet, conformément au système de péréquation qui régit l'état fédéral, et chaque chaîne assure successivement la présidence de l'ARD⁶¹⁶. Le projet d'un programme expérimental fut lancé dès novembre 1950. Le maillage territorial fédéral de l'Allemagne, ainsi que les conditions budgétaires drastiques de l'immédiat après-guerre posèrent toutefois plusieurs problèmes, en partie réglés par l'adoption d'un système de fonctionnement public centralisé, différent donc de celui, fédéral, des stations de radio qui pourtant sont à l'initiative du projet. Le programme est élaboré en commun : constitué par les différentes chaînes de radio, il reflète les particularités régionales de l'Allemagne, tout en étant diffusé au national. La première chaîne (*das Erste*) voit le jour en 1952 : le 26 décembre, le programme de l'ARD est pour la première fois diffusé par la NWDR. Au 1er novembre 1954, la diffusion s'est étendue à tout le territoire allemand. En mai 1955, le traité de Paris entre en vigueur et la nouvelle RFA retrouve la pleine souveraineté en matière d'audiodiffusion. Dans le souci d'éviter « la centralisation des pouvoirs » et « la collusion des intérêts privés et publics⁶¹⁷ », l'indépendance de la chaîne est assurée, envers l'État par l'interdiction pure et simple de subventions étatiques, et envers les intérêts privés par la réglementation drastique de la publicité, en matière de contenu comme de durée. Cette dernière ne représente donc qu'une faible part dans les revenus de l'ARD, que complètent les redevances.

Les années 1950 marquent également les débuts de l'ère de la télévision. En 1953, seulement 5%

⁶¹⁵ « Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. » : article 5 de la Loi fondamentale pour la République Fédérale d'Allemagne (*Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*, GG) du 23 mai 1949. Notons au passage, par rapport à la traduction, que ce sont bien la radio et la télévision qui sont évoquées dans le texte allemand. *Hörfunk* désigne en effet la radio seule, et *Rundfunk* la radio ainsi que la télévision.

⁶¹⁶ A ce sujet, voir notamment : P. Albert et U.E. Koch, *op. cit.* ; C. Defrance, « La reconstruction de la télévision en République Fédérale d'Allemagne et la consolidation de l'identité nationale », in M.-F. Levy et M.-N. Sicard (éds.), *Les lucarnes de l'Europe*, *op. cit.*, p. 125-138 ; J. Mousseau, « La télévision en République Fédérale d'Allemagne », *Communication et langage*, n° 77, 1988, p. 84101.

⁶¹⁷ C. Defrance, « La reconstruction de la télévision en République Fédérale d'Allemagne et la consolidation de l'identité nationale », in *op. cit.*, p. 130.

des allemands ont déjà assisté à une diffusion télévisée⁶¹⁸, majoritairement dans des « salons de télévisions ». Plus que le couronnement en direct de la Reine d'Angleterre, c'est encore un événement sportif qui fera grimper ce chiffre : en 1954, le « miracle de Bern », soit la diffusion haletante de la finale de la Coupe du Monde de football, gagnée par la RFA, mobilise une partie considérable de la population. Après cette date, ils sont désormais 45% à s'être déjà retrouvés face à un poste de télé. La fréquentation des « salons de télévision » augmente, et de plus en plus de bars, notamment, s'équipent d'un téléviseur permettant une pratique collective du média. En 1958, 93% des allemands auront déjà regardé une émission de télé dans un *Fernsehstube*⁶¹⁹.

Un grand sondage organisé dans toute la RFA en 1955⁶²⁰ nous informe sur les pratiques des allemands dans les années 1950, ainsi que leurs motivations pour regarder la télévision (majoritairement dans des lieux publics, donc, moins de 7% de la population seulement possédant un téléviseur privé à cette époque⁶²¹) : 61% la regarde alors pour se divertir, 13% pour s'informer, 12% par curiosité pour l'innovation technique, 11% seulement pour les événements sportifs uniquement⁶²². Ces intérêts ne reflètent pas la programmation proposée qui, même si elle se résume à quelques heures quotidiennes (5,2h d'antenne sur l'ARD en 1960), propose à part quasiment égale des émissions pour enfants, jeunes et femmes (16,7%), du sport (15,6%), des émissions de divertissement (15,6%, hors jeux télévisés représentant environ 13%), puis un peu moins de documentaires et d'émissions d'informations (10,9%), des émissions sur l'actualité (8,9%), le journal télévisé (8%), et enfin, peu de films⁶²³ (moins de 5%).

Hannah Höch a laissé dans ses agendas plusieurs témoignages de sa pratique collective de la télévision, dans des lieux publics et motivée par ses propres apparitions, ou celles de ses amis. Le 12 décembre 1958, on peut par exemple lire : « Télévision avec Thomas Ring ? 20h50. Astrologie. Vue avec Kronenberg au Dorfaue dans le vieux-Heiligensee⁶²⁴ ». Le 12 octobre 1959, elle se rend ailleurs regarder une émission de télé consacrée à Dada : « Ce soir à la télévision : DADA est éternel. [...] J'ai réussi à voir l'émission DADA à l'auberge « Feldmark ». Détails de mes collages. [...] Mes sculptures de Arp et Schwitters aussi. Kürtchen récitant sa *Lautsonate*, enregistrement

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 132.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ Institut für Demoskopie Allensbach (IfD), *Die Fernsehteilnehmer. Ergebnisse einer Leitstudie im Gebühreneinzugsgebiet des SWR*. Allensbach, 1955. A cette date, 68% de la population a déjà regardé une émission de télévision. Cf. C. Defrance, *op. cit.*, p. 132.

⁶²¹ *Ibid.*, p.133.

⁶²² *Ibid.*.

⁶²³ *Ibid.*.

⁶²⁴ « Fernsehen mit / Thomas Ring ? 20h50 / Astrologie. Gesehen mit /Kronenberg in der Dorfaue / in Altheiligensee » : Agenda de 1958, entrée du 12 décembre [58.144].

auquel j'étais présente. J'étais très émue⁶²⁵. ». Le 3 mai 1961, durant une journée où elle visite une exposition à la Maison du lac Waldsee, elles se rend ensuite dans le bar du quartier voisin pour visionner une autre émission à son sujet : « Allée à la Maison du lac Waldsee. Expo Schrieber. Belles sculptures. Images - les douces aquarelles, belles aussi. Peintures à l'huile pas bonnes. Vue mon émission télé dans un bar à Zehlendorf. Oeuvres, détails, collages. Rainer Hoynk a dit de gentilles choses à leur sujet⁶²⁶ ».

Que la pratique soit individuelle ou collective, « La télévision devint un dénominateur commun de la communication sociale⁶²⁷ » dès les années 1950, remarque, entre autres⁶²⁸, Corinne Defrance. Elle participe dès lors à la constitution d'une unité sociale et nationale, une « réunion invisible⁶²⁹ » qui unit les téléspectateurs dans une expérience commune, vécue simultanément bien qu'à distance les uns des autres. « Le simple fait de regarder la télévision équivalait à la participation symbolique à la réalité télévisuelle, qui fut toujours une communauté nationale d'expérimentation⁶³⁰ », souligne de son côté Andréas Fickers. Un sentiment de participation qui s'étend également à l'actualité et aux événements politiques, sportifs et scientifiques qu'elle relaie. Conformément au souhait qu'exprimait Adolf Grimme à l'occasion du discours d'ouverture de l'exposition de la radiophonie à Düsseldorf en 1953, la télévision devint un équivalent virtuel de l'agora antique⁶³¹.

Le poste de télé ne commença à faire son entrée dans les intérieurs des particuliers qu'au cours de la seconde moitié des années 1950. Entre 1957 et 1960, le pourcentage d'allemands possédant un téléviseur bondit de 7 à 25%. Dix ans plus tard, ils seront environ 66%. Durant cette décennie, une seconde chaîne voit le jour (la *Zweit Deutsche Fernsehen*, ZDF), puis les troisièmes chaînes régionales. Le prix du téléviseur tombe sous la barre symbolique des 500 DM et, bientôt, son achat ne sera plus dépendant du niveau de revenus du foyer. C'est d'ailleurs à cette période que Höch en fit l'acquisition.

⁶²⁵ « Abends im Fernsehen : DADA ist ewig. [...] / Habe das DADA- / Fernsehen im Gast- / haus « Feldmark » noch erwischt. / Collagen-Details von mir. [...] / Auch mein Arp u. die Schwitters / plastiken. Kürtchen spricht seine Lautsonate bei deren / Aufnahme ich dabei war. / Ich war sehr gerührt. » Agenda de 1959, entrée du 12 octobre [59.181].

⁶²⁶ « im Haus am Waldsee gewesen. Ausstellung Schrieber. Plastiken schön. Bilder - die zarten Aquarelle schön. Ölbilder nicht gut. In Zehlendorfer Kneipe meine Fernsehsendung gesehen. Bilder, Details, Collagen. Rainer Hoynk sprach dazu, nette Worte. » : Agenda de 1961, entrée du 3 mai [61.239].

⁶²⁷ C. Defrance, *op. cit.*, p. 134.

⁶²⁸ Voir notamment les travaux de Knut Hickethier, et plus particulièrement : K. Hickethier, *Der Zauberspiegel — Das Fenster zur Welt. Untersuchung zum Fernsehprogramm der Fünfziger Jahre*, Siegen, Selbstverlag, 1990 (Sonderforschungsbereich 240).

⁶²⁹ M. Gheude, « La réunion invisible », *Hermès. La Revue*, n° 1314, 1994, pp. 275-283.

⁶³⁰ A. Fickers, « Radio und Fernsehen als nationale Sozialisierungsinstanzen ? Der Rundfunk im Rahmen der westdeutschen und französischen Wiederaufbaumodernisierung der 1950er Jahre » in H. Miard-Delacroix et R. Hudemann (éds.), *Wandel und Integration : deutsch-französische Annäherungen der fünfziger Jahre / Mutations et integration: les rapprochements franco-allemands dans les années cinquante*, München, Oldenbourg, 2005, p. 291-307, p. 307, cité par C. Defrance, *op. cit.*, p. 137.

⁶³¹ Cité par C. Defrance, *op. cit.*, p. 136.

2. Hannah Höch devant le poste de télévision

A. L'entrée du téléviseur chez Höch

En 1968, le photographe allemand Hans-Jörg Schütt rendit visite à Hannah Höch à Heiligensee. Il en tira une série de 14 photographies, intitulée *Visite à Hannah Höch*, récemment rééditée⁶³². Sur l'une d'elles, on peut la voir montrant à bout de bras l'une de ses œuvres dans son salon — et juste à côté, un téléviseur rectangulaire (ill. 44). Nous savons donc qu'Höch posséda au plus tard en 1968 un poste privé. Si la photographie fait office de limite *ante quem*, c'est également la date que nous tenons pour la plus vraisemblable.

L'artiste fait pour la première fois mention de cette nouvelle technologie dans l'un de ses nombreux carnets de notes prises au téléphone, entre le 12 et le 22 janvier 1966. Mais la mention, vague et elliptique, ne permet pas de savoir s'il est question de la télévision en tant que technique ou en tant qu'objet : « Jeudi télévision durée 10min⁶³³ ». Une manière plus vraisemblablement de noter un passage l'intéressant à la télé. De surcroît, Höch n'indique pas payer sa redevance télé avant 1969 : il en est pour la première fois question au 20 janvier dans son agenda de cette année-là⁶³⁴. Sous réserve qu'elle n'ait pas changé entre temps ses habitudes de notation, on peut donc raisonnablement soutenir l'hypothèse selon laquelle l'artiste entre en possession d'un téléviseur courant 1968. De plus, on trouve mentions les deux années précédentes d'une pratique collective ; le 4 février 1966, elle note « Inge K. A téléphoné à midi. Dois venir ce soir pour [voir à] la télévision : Florian K à la Galerie Nierendorf. Il y avait le personnel (Fl. est en déplacement) et M. et Mme Albrecht⁶³⁵ », et le 20 juin 1967, elle raconte : « J'ai vu l'émission de télé (Schwitters) chez la voisine, Jeroch. C'était passionnant pour moi. J'ai vu Hausmann, après 35 ans... Le fils de Kurt, Ernst, et son milieu. Käte Steinitz s'est aussi beaucoup montrée. [...] Hans R., et moi aussi⁶³⁶. ». Autant d'indices qui laissent penser que Höch ne possédait pas de téléviseur personnel à ces dates,

⁶³² Hans-Jörg Schütt (Sirius), *Besuch bei Hannah Höch*, 1968, 14 photographies noir et blanc (éditions Aujourd'hui, 2008), Archiv/Museum Reinickendorf, Inv. FotoSchüttHöch 1-14.

⁶³³ « Donnerstag Fernsehen 10 Minuten Dauer » : *Notizen zum Telefonaten*, du 12 janvier au 5 mai 1966 [66.272].

⁶³⁴ « Bezahlt / Rundfunk 1969 / Fernsehen 1969 = 84 Mk » (« 20.1. [...] Payé / radio 1969 / Télévision 1969 = 84 DM ») : Agenda de 1969, entrée du 20 janvier [69.287].

⁶³⁵ « Mittag rief Inge K. An, soll Abends kommen für Fernsehen : Florian K in der Galerie Nierendorf. Da war das Personal (Fl verweist) und Herr u. Frau Albrecht. » : Agenda de 1966, entrée du 4 février [66.298].

⁶³⁶ « Die Fernsehendung (« Schwitters ») habe ich bei der Nachbarin, Jeroch, angesehen. War sehr aufregend für mich. Habe da Hausmann, nach etwa 35 Jahren, gesehen. Kurts Sohn Ernst u sein Milieu. Käte Steinitz haben sie auch ausführlich gezeigt. Und, zu Unrecht - unseren Wichtigster und... Hans R. Und auch mich selbst. Mit der Aolsharfe. Wie ich aus dem Garten hereinkomme und mich mit einer Collage geschäftige. » : Agenda de 1967, entrée du 20 juin [transcription mise à disposition par la BG].

puisqu'elle se rendait chez des voisins ou des amis pour visionner ses propres apparitions à la télé — ces indices qui témoignent aussi d'un changement d'habitudes par rapport à la décennie précédente, où elle se rendait dans des lieux publics. Les premières mentions explicitement faites d'un téléviseur se trouvent dans ses carnets de notes téléphoniques de 1968 et 1969, et sont toutes deux datées de 1969 : le 2 janvier 1969, elle écrit « Inge et Florian : app. télé ?⁶³⁷ » puis, entre le 25 mai et le 1er juin, elle téléphone à Inge Karsch pour lui réclamer un versement « dont la télévision doit être déduite⁶³⁸ », ce qui laisse penser qu'elle obtint son premier poste par l'intermédiaire du couple, ami et galeriste de l'artiste.

Quand à savoir s'il s'agissait d'une télévision couleur, cela serait certes historiquement possible : la télévision couleur était disponible en Allemagne depuis l'année précédente. Le premier programme en couleur, le film français *Cartouche* avec Jean-Paul Belmondo et Claudia Cardinale, avait été diffusé simultanément sur l'ARD et la ZDF le 25 août 1967 à 14h30. Toutefois, en 1967 et 1968, seulement 100 000 et 250 000 téléviseurs couleurs furent respectivement vendus dans le pays, et surtout, ils coûtaient alors entre 1840 et plus de 2400 DM... Un investissement que Höch n'était pas en mesure de faire. *A contrario*, la télévision en noir et blanc devint, dans les années 1960, si abordable que son acquisition ne dépendait plus du niveau de revenus. De surcroît, l'artiste déplore l'année suivante, devant Apollo 14, de « ne pas pouvoir voir [l'événement] en couleur⁶³⁹ » ; ce qui nous indique qu'elle ne dispose alors que d'un écran noir et blanc. Néanmoins, Höch est dès le départ attentive au phénomène : dans ses archives, elle conserve un article découpé dans le *Münchener Merkur* du 7-8 septembre 1968, qui dresse le bilan de la première année de la télé couleur⁶⁴⁰.

Par la suite, l'artiste changea de téléviseur à deux reprises, et posséda très vraisemblablement à un moment donné une télévision couleur. Le 24 mai 1971, elle acquiert un téléviseur d'occasion de marque Philipp (apparemment avec radio intégrée) auprès de ses voisins et amis, les Kossack⁶⁴¹. Dès le mois suivant, elle rencontre quelques difficultés et doit faire venir un réparateur⁶⁴². Enfin, sur les photographies prises par Rainer König, le neveu d'Hannah Höch, au lendemain de sa mort, un

⁶³⁷ « Inge u. Florian : Fernsehappa ? » *Notizen zum Telefonaten*, du 23 octobre 1968 au 13 février 1969 [68.299].

⁶³⁸ « Ich : Inge bitte Abrechnung schicken für die Summe vor ? 6 Monaten ? Wobei der Fernsehapparat abgezogen werden muss » : *Notizen zum Telefonaten*, du 13 février au 26 juin 1969 [69.270].

⁶³⁹ « Leider kann ich nicht farbig sehen. » : « Der Mond. / Notizen, gemacht als die / Männer auf dem Mond waren, vor dem Fernsehschirm, Berlin », dossier de 11 feuilles rassemblé par l'artiste [69.280].

⁶⁴⁰ « Bald hängen Sie sich selbst an die Wand... Nach einem Jahr Farbfernsehen... » : in *Münchener Merkur*, 7-8 septembre 1968 [68.342]. Pièce d'archive non communiquée.

⁶⁴¹ « Bekomme Ihnen neuen « alten » Fernsehapparat. Einen grossen (durch Kossack) ein Philipp. » (« Reçu leur nouveau « vieux » poste télé. Un grand (par l'intermédiaire des Kossack) un Philipp. ») : Agenda de 1971, entrée du 24 mai [71.215]

⁶⁴² « 10.6. / [...] 10 Uhr kommen Wittwers rüber. / Radio Fernseh-Apper / [...] 22.6. / Ich Kossack-Boeters angerufen Fernseh geht nich / Will jemanden schicken /23.6. / Fernseh Reparatur kommt / [...] 3.8. [...] / Reparatur Fernsehmann war hier 29.- » : Agenda de 1971, entrée du 24 mai [71.215]

nouvel appareil trône dans le salon⁶⁴³ (ill. 45).

La télévision fait donc son entrée chez Höch à l'aube de ses 80 ans. Que sait-on de l'utilisation qu'elle pouvait en faire ? Peu de choses, en somme.

Le téléviseur entraîne indubitablement une modification des habitudes domestiques, qui ont tendance à se reconstituer autour de l'appareil durant des moments de convivialité ou d'écoute autour d'émissions particulières (journal télévisé, films...). En tant que pièce de mobilier, elle réorganise le salon qui doit se prêter au visionnage⁶⁴⁴ ; en tant qu'événement, les magazines féminins regorgent d'astuces et de conseils aux parents pour éviter les disputes dans le choix des programmes, et les préviennent également des périls qu'une exposition prolongée à l'écran fait encourir à l'éducation des enfants⁶⁴⁵. Corinne Defrance parle d'une « restructuration du temps de loisirs⁶⁴⁶ », d'une *neue Häuslichkeit*, une nouvelle manière d'habiter. Il est toutefois compliqué d'en trouver les manifestations chez une personne seule et âgée. Les photographies que nous possédons montrent que Höch regardait vraisemblablement la télévision depuis un tabouret ou un bureau, voire un fauteuil ; elle semble perdue au milieu des feuilles, des documents, des livres, des magazines et autres objets qui jonchent tables et bureaux du salon encombré.

Elle se tenait bien entendu informée des programmes. Madame Bauersachs, qui loua avec son mari la maison de l'artiste après son décès, se souvient d'avoir jeté des quantités de programmes télé à leur arrivée⁶⁴⁷, sans particulièrement avoir prêté attention au fait qu'ils aient été ou non découpés⁶⁴⁸. Dans les années 1970, Höch signale également parfois dans ses agendas les émissions à regarder, ou qu'elle a visionnées. Le 21 août 1972, elle mentionne par exemple l'émission « De la recherche et de la technique » consacrée à la Lune sur ZDF⁶⁴⁹ et le 14 mai 1973, « De la recherche et des sciences⁶⁵⁰ ». Des émissions d'actualité et de vulgarisation scientifiques, donc. L'entrée qu'elle consacre à la télévision dans le répertoire dans lequel elle rassemble, en 1971, ses souvenirs, ne nous apprend rien qui ne fasse écho à d'autres pièces d'archives précédemment identifiées⁶⁵¹.

La télévision apparaît également toujours comme une caisse de résonance supplémentaire pour

⁶⁴³ Rainer König, 33 photographies noir et blanc prises en 1978 (en deux cartons), Archiv/Museum Reinickendorf, Inv. FotoKönigHöch 1-33..

⁶⁴⁴ A ce sujet, voir : M. Miggelbrink, *Fernsehen und Wohnkultur : zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre*, Bielefeld, Transcript, 2018 (Edition Medienwissenschaft 51).

⁶⁴⁵ L. Spiegel, « Media Homes : Then and Now », *International Journal of Cultural Studies*, n° 4, 2001, pp. 385-386.

⁶⁴⁶ C. Defrance, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁴⁷ Propos recueillis auprès de Mme Bauersachs lors d'une visite à Heiligensee durant l'été 2019.

⁶⁴⁸ Nous savons que Höch était coutumière de *Hör zu !*, le programme télé du groupe Springer.

⁶⁴⁹ « Heute ZDF « Aus Forschung u. Technik » ansehen / « Olympia auf dem Mond » » (« Regarder aujourd'hui sur ZDF : « Sur la recherche et la technique » / « Olympiades sur la Lune » ») : Agenda de 1972, entrée du 21 août [72.152].

⁶⁵⁰ « 20h15 Fernsehen / Aus Forschung u. Wissenschaft » : Agenda de 1973, entrée du 14 mai [73.197].

⁶⁵¹ *Buch A-Z*, répertoire, 1971 [71.217].

les événements culturels : à l'occasion de l'exposition « Industrie et technique dans la peinture allemande », qui eut lieu à Duisbourg entre le 7 mai et le 20 juillet 1969⁶⁵² et à laquelle Höch contribua avec trois oeuvres, le commissaire de l'exposition Siegfried Salzmann se félicitait dans une lettre à l'artiste de la couverture médiatique dont elle fit l'objet, dans la presse comme à la télévision⁶⁵³. De son côté, Höch continue de noter, vraisemblablement à des fins d'ego-archives malgré le désordre des informations conservées, ses apparitions à la télévision, ainsi que celles de ses oeuvres ; mais le plus souvent, à la va-vite sur un morceau de papier. Un exemple de 1977 : « A la télévision furent montrées : *Accident, L'éternel féminin*⁶⁵⁴ ».

De ces maigres informations, il est toutefois impossible de déduire des habitudes : allumait-elle la télévision en journée, ou bien uniquement le soir ? S'en servait-elle de « fond sonore » ou était-elle systématiquement attentive à ce qu'il se passait sur l'écran ? Autant de données devenues inaccessibles.

En tant que moyen particulier et alors inédit de communication de l'information, qui « repousse » les frontières biologiques et physiques du visible par des moyens électroniques et sollicite de manière radicalement nouvelle le *sensorium*⁶⁵⁵ de ses spectateurs et auditeurs à la fois, la télévision a bouleversé l'écosystème médiatique dans son entier, tant sur les plans technique et économique qu'au niveau sociétal. Elle est responsable d'un changement de médiasphère, nous faisant passer, selon Régis Debray, de la graphosphère dominée par la transmission particulière de l'imprimé (auquel nous savons désormais à quel point Höch était sensible) à la vidéosphère, où le modèle de transmission dominant est l'audiovisuel⁶⁵⁶. Pour les raisons pré-citées, parce qu'elle allie le visuel et l'audio mais aussi parce qu'elle intervient tardivement dans la vie de Höch, à une époque où sa vision décroît et où ses capacités motrices se réduisent peu à peu, la télévision ne peut pas être restée sans effet sur le rapport que l'artiste entretenait avec le monde.

⁶⁵² Sur l'exposition dans les HHA, voir [69.253] à [69.265].

⁶⁵³ « Es ist Ihnen sicher aus der Presse und aus dem Fernsehen bekannt, dass der Ausstellung « Industrie und Technik in der deutschen Malerei » ein viel beachteter Erfolg beschieden war. » (« Vous savez sûrement, par le biais de la presse et de la télévision, que l'exposition « Industrie et technique dans la peinture allemande » a rencontré le succès auprès des médias ») : Lettre de Siegfried Salzmann à Hannah Höch, Duisburg, le 4 juillet 1969 [69.255].

⁶⁵⁴ « Fernsehen wurden gezeigt => Unfall / => das ewig weibliche » : Note de l'artiste, mars-avril 1977 [77.180].

⁶⁵⁵ La théorie des médias de McLuhan repose entre autres sur l'idée que les médias modifient le rapport que nos sens entretiennent entre eux. C'est cela, le *sensorium* : la somme de toutes les perceptions reçues par notre organisme. Si McLuhan considère que le livre donne la primauté à la vue, la radio, à l'ouïe, il remarque que la télévision occasionne une expérience profondément synesthésique chez le téléspectateur : « La télévision n'est pas tant un médium visuel qu'un médium audio-tactile, qui met en jeu tous nos sens en interaction profonde. Dans le cas des gens qui ont une longue habitude de l'expérience purement visuelle de type typographique ou photographique, il semble que ce soit la synesthésie, ou profonde tactile de l'expérience télévisuelle, qui bouscule les habitudes courantes [...]. » (M. McLuhan, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme* [1964], Paris, France, Mame : Seuil, 1977, p. 382). S'opère donc d'un changement de fonctionnement profond du *sensorium*.

⁶⁵⁶ R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 2001 (Folio Essais).

Elle a probablement une influence sur ses opinions⁶⁵⁷, mais les conséquences que nous recherchons sont d'ordre artistique. Comment l'arrivée de la télévision dans le quotidien d'un artiste vieillissant peut-elle influencer sa pratique artistique, sans entraîner un changement de médium dans sa pratique ?

B. L'influence de la télévision sur les artistes vieillissants

À notre connaissance, ce genre d'étude est rarement mené. Nous ne connaissons guère, d'une part que l'initiative d'Hannah Gagel de s'intéresser aux artistes femmes durant la période du « troisième âge⁶⁵⁸ », et d'autre part que le travail de Laurence Madeline sur l'influence tant iconographique qu'esthétique de la télévision, en l'occurrence sur l'œuvre gravée tardive de Pablo Picasso⁶⁵⁹.

De la première, nous retenons le mérite d'adresser directement un tabou : les particularités de la vieillesse et ses implications psychologiques. Sur la base de recherches récentes (années 2000) mettant en avant le regain de vigueur et d'énergie remarqué entre 50 et 80 ans pour des raisons biologiques, hormonales et psychologiques, Gagel constate que « Les artistes-femmes produisent bien souvent leurs premiers travaux significatifs dans la troisième phase de leur existence — un fait jusqu'ici majoritairement ignoré⁶⁶⁰ ». Dans le cas d'Hannah Höch, l'auteure remarque en ce sens que c'est d'ailleurs à 50 ans qu'elle déménage à Heiligensee, et souligne la richesse biographique et historique des trente dernières années de sa vie, marquées par son mariage, son divorce, la Seconde Guerre mondiale, la reconstruction d'un réseau artistique et social après-guerre, mais surtout la poursuite de son activité artistique coûte que coûte, jusqu'à 80 ans pour la peinture et 84 ans pour le

⁶⁵⁷ C'est en tous cas ce que nous pousse à croire une entrée de son agenda, datée du 10 octobre 1968 : « Soirée chez Gill. Beaucoup parlé. J'ai parlé d'Hausmann. L'occasion : la tête d'Hausmann n'est plus chez moi. [nous avons aussi parlé] du problème de la jeunesse. C'est à nous rendre fous, dans les médias de masse. Bientôt on ne devra plus apprendre à un enfant d'un an à dire d'abord Papa et Maman. Il faudra d'abord faire son éducation sexuelle » (« Abend kam Gill. Viel gesprochen. Ich etwas von Hausmann gesprochen. Anlass : der nicht mehr bei mit seiende Hausmann-Kopf. Auch über das Jugendpproblem. Es ist auch durch die Massenmedien um den Verstand gebracht. Nächstens muss das Kind mit einem Jahr nicht mehr zuerst Papa u. Mama sprechen lernen - sondern sexuell aufgeklärt werden. » : Agenda de 1968, entrée du 10 octobre [68.303]). L'Allemagne connaît alors sa propre vague de mouvements sociaux, et se retrouve également en plein conflit générationnel, qui se cristallise autour des mouvements étudiants ayant initialement organisé des manifestations contre la guerre du Viet Nam. Höch a vent de ces revendications à travers les médias de masse, à cette époque largement dominés par Axel Springer, à la tête du plus grand groupe de presse de l'époque et installé depuis 1959 à Berlin. On lui doit notamment *Bild* et *Die Welt*, dont on sait qu'il était lu par Höch. Notons toutefois que Springer est également l'une des cibles de ce conflit, à la fois politique et idéologique. Pour une analyse exemplaire du rapport de Springer avec les mouvements étudiants, voir : V. Robert, « Les médias à Berlin, au centre des conflits », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, vol. 49, n° 1, 2017, pp. 117131.

⁶⁵⁸ H. Gagel, *So viele Energie. Künstlerinnen in der dritten Lebensphase*, Berlin, AvivA, 2005.

⁶⁵⁹ L. Madeline, *Picasso devant la télé*, Dijon, Les Presses du réel, 2013 (Collection « Dedalus, »).

⁶⁶⁰ « Bedeutende Werke von Künstlerinnen entstehen vielfach erst in ihrer dritten Lebensphase — eine Tatsache, die bisher kaum zur Kenntnis genommen wird » : H. Gagel, *So viele Energie, op. cit.*, ,p. 7.

photomontage. Au terme d'une analyse identifiant les principales œuvres de cette période, Gagel la qualifie de « nouvelle phase de réalisation⁶⁶¹ », Höch parvenant alors à la fois à créer dans le recul et l'isolation de sa maison, et à se créer et entretenir un nouveau réseau.

La seconde, Laurence Madeline, mène de front une comparaison globale des programmes de télé que Picasso a pu voir à partir des années 1960 avec sa *Suite 347*, réalisée entre 1966 et 1970. Autrement dit : elle met à l'épreuve les titres, largement inspirés de l'univers télévisé, que Brigitte Baer conféra à chacune pour remplacer la simple numérotation effectuée par Picasso à l'occasion de leur présentation à la Galerie Louise Leiris en 1968-1969⁶⁶². Pour ce faire, l'auteure commence par rassembler les témoignages d'amis et de proches de l'artiste, quant à son rapport à la télévision. Cela lui permet d'isoler ses goûts, notamment pour l'actualité, le catch, le cirque, les vieux films et les émissions lui rendant hommage⁶⁶³. Dans un second temps, elle analyse avec force pertinence les modalités du rapport qui s'instaure entre ce flot de nouvelles images au caractère inédit (à la fois virtuelles, mouvantes et appartenant à la sphère domestique) et l'univers créatif de Picasso lui-même. Elle constate que la télévision, arrivant tardivement dans la vie de l'artiste, s'agglomère à une culture déjà existante — c'est aussi exactement le cas pour Hannah Höch.

« Les codes selon lesquels s'organisent les images de Picasso sont bien différents de ceux de la télévision de son temps, et échappent le plus souvent à l'exacte contemporanéité. [...] Il existe cependant une contamination de l'œuvre de Picasso par un mode nouveau de production d'images. Ou bien, un parallèle entre un nouvel univers visuel et l'univers personnel de Picasso fixé, lui, depuis 80 ans⁶⁶⁴ »

Madeline note une influence thématique globale de la télévision sur les gravures de l'artiste, qui vient accentuer son intérêt antérieur pour les arts populaires. Cette influence thématique se constate notamment autour de l'iconographie du cirque ainsi que des séries d'aventures et feuilletons historiques confinant au picaresque. Madeline le prouve en mettant en regard des captures d'écran des émissions concernées et les gravures correspondantes⁶⁶⁵. Picasso semble également percevoir le monde et l'actualité à travers l'écran télé, et en retranscrire les événements de manière plutôt métaphorique mais surtout très caricaturale et critique dans certaines estampes de la série⁶⁶⁶. Sur le plan esthétique, elle remarque le traitement tout à fait particulier de certaines gravures, réalisées rapidement (ce qui rappelle le rythme effréné de succession des images à la télévision sous le « règne du direct permanent⁶⁶⁷ »), dont les spécificités du dessin évoquent la courbure et le vignelage

⁶⁶¹ « Neue Realisierungsphase » : *ibid.*, p.90.

⁶⁶² Voir L. Madeline, *Picasso devant la télé, op. cit.*, p. 14-20.

⁶⁶³ Voir *ibid.*, p. 12-13.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 35-76.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 76-85.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p.30.

de l'écran, et enfin dont le grain renvoie au « mouvement brownien de la « neige cathodique⁶⁶⁸ » ». Elle note également que le format de certaines gravures reprend celui du récepteur.

Bref, l'analyse est exemplaire, et nous nous inspirons de sa méthode pour développer la nôtre, sur un corpus toutefois plus réduit et circonscrit que celui de l'auteure. Contrairement à Madeleine, nous disposons en effet d'un corpus distinct parmi l'œuvre höchien pour approfondir avec certitude les enjeux du rapport entre son travail et les images télévisuelles : des croquis réalisés devant le poste de télévision.

3. Analyse des « croquis devant le poste de télévision » d'Hannah Höch

A. « *Notes prises devant l'écran de télévision pendant que les hommes étaient sur la Lune, Berlin* » (1969-1971)

Cette pratique est clairement revendiquée en titre d'un ensemble d'esquisses et de notes indistinctement réalisés devant les missions Apollo 12 et 14. Il se compose de 11 feuilles volantes. Les neuf premières sont de format A4, toutes utilisées au format paysage, sauf une, et mélangent notes écrites et petites esquisses de l'écran télé (**Pl. IX**). Elles sont consacrées à Apollo 12, qui se déroule entre le 14 et le 24 novembre, avec un alunissage le 19 et une présence sur le sol lunaire d'un peu plus d'une journée. Les deux dernières feuilles de notre ensemble sont de format A5, et contiennent essentiellement des notes manuscrites prises au format portrait, consacrées à Apollo 14, qui a lieu entre le 31 janvier et le 9 février 1971, avec un alunissage le 5 février et également plus d'une journée entière passée sur la Lune. Sur la première feuille, qui fait office de page de titre, on peut lire simplement : « La Lune. Notes prises devant l'écran de télévision pendant que les hommes étaient sur la Lune, Berlin ». D'emblée, le titre met l'accent sur la simultanéité de ces actions (Höch était bien sur Terre, à Berlin, et les hommes, sur la Lune) ainsi que sur l'intermédiaire, le médiateur rendant l'observation et, par extension, le dessin, possibles (l'écran de télévision).

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.26.

a. Sur la qualité et les conditions des captations télévisuelles d’Apollo 12 et 14

L’intérêt de Höch pour ces deux missions peut surprendre : elles ne furent en effet pas des plus réussies sur le plan télévisuel, et mirent à jour les limites du mode de captation et de transmission des images inauguré avec Apollo 11. En effet, la mauvaise qualité des images d’Apollo 11 était notoire, bien qu’elle témoigna d’un progrès continu depuis la première transmission américaine d’images en direct à l’occasion de Mercury 9⁶⁶⁹. « Tout ce qui pouvait être vu était un motif presque abstrait de formes angulaires et de blocs de lumière et d’ombre », note Michael Allen dans son étude extensive sur la question⁶⁷⁰. Il rapporte d’ailleurs les paroles du contrôleur de vol de la NASA au moment de la réception des premières images, qui reconnaît lui-même l’accumulation de facteurs visuels entravant leur lisibilité : « L’image est vraiment très contrastée. Et pour le moment elle apparaît à l’envers sur notre moniteur, mais on peut deviner un nombre suffisant de détails⁶⁷¹ ». L’image inversée fut rapidement corrigée par les centres de réception, permettant à tous les téléspectateurs de voir les premiers pas d’un homme sur la Lune à l’endroit. Quant à la qualité, elle avait été réduite par rapport à une diffusion télévisée traditionnelle, afin de permettre une transmission efficace à travers l’espace. L’audience ne fut toutefois pas rebutée par la faible qualité de l’image, consciente qu’elle était de l’ampleur du défi technique et de l’importance historique du moment auquel elle assistait. Ce ne fut toutefois plus le cas pour Apollo 12 et 14, qui accusèrent toutes deux d’importantes chutes d’audience pour des raisons relatives à la transmission télévisée⁶⁷². Pour Apollo 12, il avait été prévu d’embarquer une caméra couleur de meilleure qualité. Malheureusement, Allan Bean en crama le récepteur en pointant accidentellement l’objectif vers le soleil pendant qu’il l’installait sur le sol lunaire. En conséquence, le direct fut interrompu après une trentaine de minutes, et les astronautes prirent le relais en détaillant à l’oral leurs manipulations, pendant que dans les studios de tous les pays, on cherchait à pallier le manque d’images directes par des mises en scène. Cela, allié aux horaires des points forts de la mission, peu compatibles avec les moeurs des auditeurs, engendra une chute d’audience significative. Apollo 14 parvint à surmonter la difficulté technique : l’objectif de la caméra, installée par le commandant Alan Bartlett Shepard Jr, était muni d’un opercule permettant d’éviter que la mésaventure ne se reproduise. Toutefois, l’importance de la caméra de télévision fut telle que Shepard se souvint avoir plusieurs fois pensé,

⁶⁶⁹ M. Allen, *Live from the moon : film, television and the space race*, London ; New York, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009, p. 75-98.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁷¹ *Ibid.*.

⁶⁷² Sur le détail des missions Apollo 12 et 14 à ce sujet, voir *ibid.*, p. 161-174, auquel nous empruntons les faits suivants.

si ce n'est dit à voix haute, qu'elle entravait le bon déroulement de la mission⁶⁷³. En tous cas, elle en détermina le déroulement davantage que les protocoles : le pilote du module lunaire, Edgar Dean Mitchell, attendit par exemple que Shepard eut fini son installation pour se mettre au travail ; par la suite, le contrôleur de vol se fit bien souvent directeur de plateau, en prévenant les astronautes lorsqu'ils sortaient du cadre et en leur enjoignant de modifier l'angle de la caméra afin que leurs actions demeurent visibles. Cela ne compensa toutefois pas les longues heures pendant lesquelles les astronautes furent contraints de laisser la caméra filmer un sol lunaire vide pour aller remplir leurs missions prévues à une plus grande distance du vaisseau-mère⁶⁷⁴. À cela, il faut ajouter une erreur d'estimation de la part de la base de contrôle, qui dès le début contraria irrémédiablement la qualité des images que la caméra était capable de transmettre en conseillant à Shepard d'ouvrir la focale à 22 et de la régler sur une sensibilité maximale, ce qui engendra la saturation des blancs et une perte radicale de détails dans les combinaisons des astronautes, notamment⁶⁷⁵.

b. Les Notes

L'importance de la captation télévisuelle et les entraves techniques et optiques qu'elle fit peser sur la mission d'un côté, et sur les téléspectateurs de l'autre, sont tout à fait perceptibles dans les notes mélangées de croquis d'Hannah Höch. En tout, elle fait 13 fois mention de la caméra ou de ses enregistrements, et se montre, à l'occasion d'Apollo 14, particulièrement agacée par les complications rencontrées : « Bean doit faire quelque chose de sensé. Par exemple installer la caméra de télévision. K⁶⁷⁶. parle continuellement, B. n'a pas encore dit un mot. La caméra va tourner. Non - il s'est embranché dessus⁶⁷⁷ », note-t-elle. L'artiste mentionne à cinq reprises l'image (*das Bild*), et une fois l'acte de photographier, lorsque Bean est finalement affecté, après l'échec du montage de la caméra, à la captation photographique des prélèvements effectués par Conrad⁶⁷⁸. La majorité de ses annotations ne vise pas à retenir des informations, mais à retranscrire des données visuelles. On compte 12 fois le verbe « voir » (*sehen*), et les descriptions correspondent aux qualités de l'image télévisuelle : Höch décrit majoritairement la scène en termes de rayons de lumière,

⁶⁷³ *Ibid.*, cité p. 172.

⁶⁷⁴ *Ibid.*.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁷⁶ Il s'agit du commandant Pete Conrad, que Höch orthographie parfois « Konrad ».

⁶⁷⁷ « Bean soll was vernünftiges tun / z. B. Die Fernsehkamera aufstellen / K. redet unentwegt, / B. ist noch nicht zu Wort gekommen / Kamera wird gedreht. / Nein - er ist an die Kamera gestossen. » : « Der Mond. / Notizen, gemacht als die / Männer auf dem Mond waren, vor dem Fernsehschirm, Berlin », 7^{ème} feuille (n°5) [69.280].

⁶⁷⁸ « Ziemlich am Rande eines Kraters — muss aufpassen nicht zu schnell bewegen (sagt er). Sammeln Proben auf. Bean soll fotogr. ihn. Konrad beschreibt einen Stein u. jede seinem Bewegungen, zu sehen ist er nicht. » (« Presque au bord d'un cratère. Doit faire attention à ne pas bouger trop vite (dit-il). Ramasse des échantillons. Bean doit les photogr. Conrad décrit une pierre et chacun de ses mouvements, on ne le voit pas. ») : *ibid.*, 5^{ème} feuille (n°3).

d'ombres et de zones claires, mettant en avant l'important contraste des images transmises depuis la Lune. Pour Apollo 14, elle remarque : « Blanc le sol — ciel noir⁶⁷⁹ » ; et pour la mission précédente : « Le ciel est très noir, au contr[aire] de la très forte lumière du soleil⁶⁸⁰ », puis, plus loin, « Encore et toujours on ne voit que les ombres sur une surface bien plus claire et on ne peut [...] pas différencier. L'image ressemble toujours davantage à des ombres avec des rayons à gauche⁶⁸¹ ».

Sur cette même feuille, Höch dessine tout en haut de la moitié gauche un schéma représentant une silhouette noire, l'astronaute, sur une surface lunaire esquissée et complétée par des indications de luminosité. Deux pages plus loin, un encadré du format de l'écran de télévision, délimité à la même place, reçoit également un enchevêtrement de stries et de formes, accompagné d'annotations lumineuses. En légende de cette image incompréhensible, Höch écrit : « C'est l'image de la caméra qui est accrochée au vaisseau lunaire ». Une flèche vers la large partie sombre qui s'étend au premier plan indique : « ce doit être un bout de l'ombre du vaisseau⁶⁸² ». L'absence de couleur ne fait qu'augmenter la difficulté à lire l'image. A l'occasion d'Apollo 14, sur la dixième feuille, elle l'exprime ainsi : « Malheureusement, je ne peux pas voir en couleur⁶⁸³ ». En transcrivant par écrit ce qu'elle voit, et parvient à identifier (par exemple : « L'image se met maintenant en mouvement. Son bras, grand, flou devant la caméra⁶⁸⁴ », « Voilà Conrad qui fait irruption sur la droite⁶⁸⁵ » ou encore « Mitchell descent les escaliers⁶⁸⁶ ») et en complétant ce qu'elle voit mais ne parvient pas à comprendre au moyen de croquis, Höch transcrit le fort investissement que l'image télévisuelle requiert du spectateur pour être comprise. Certes, l'image est donnée comme preuve, assurée par un processus technique largement expliqué en amont et en aval de la diffusion⁶⁸⁷. Mais cette image recèle un paradoxe : elle permet autant au terrien qui la regarde de participer à l'événement qu'elle y fait obstacle par sa faible définition.

⁶⁷⁹ « Wir sehen Sheppard (*sic*) auf dem Mond. Weiss der Boden — Himmel schwarz » : *ibid.*, 10ème feuille (recto).

⁶⁸⁰ « Der Himmel sehr schwarz im Gegen[xx] zu dem starken Sonnenlicht » : *ibid.*, 4ème feuille, (n°2).

⁶⁸¹ « Noch immer sieht man nur den schatten auf sehr heller Fläche und kann [...] nicht unterscheiden. Bild sieht immer noch aus wie Schatten mit Strahlen nach links » : *ibid.*, 5ème feuille (n°3).

⁶⁸² « das ist das Bild der Kamera die an dem Mondschiff hängt. dies soll ein Teil des Schattens der Mondfähre sein. » : *ibid.*, 7ème feuille (n°5).

⁶⁸³ « Leider kann ich nicht farbig sehen. » : *ibid.*, 10ème feuille (recto).

⁶⁸⁴ « Jetzt kommt Bild in Bewegung. Sein Arm gross, verschwommen vor Kamera » : *ibid.*, 5ème feuille (n°3).

⁶⁸⁵ « Jetzt tauchte rechts Conrad. » : *ibid.*, 6ème feuille (n°4).

⁶⁸⁶ « Mitchell kommt die Treppe herunter » : *ibid.*, 10ème feuille (recto).

⁶⁸⁷ Höch note d'ailleurs les indications données à la télévision en la matière ; « 30 Bilder pro Sekunde wird die Kamera auf die Erde senden. [...] 400 000 km von der Erde entfernt ist die Kamera. » (« La caméra enverra 10 images par seconde à la Terre. [...] La caméra se trouve à 400 000km de la Terre. ») : *ibid.*, 10ème feuille (recto).

c. Le dessin à l'assaut des particularités de l'image télévisuelle

Höch saisit ainsi pleinement l'ambivalence de l'image télévisuelle, exacerbée par les propriétés techniques de la diffusion en direct des missions Apollo. Ses dessins et notes donnent formes à certaines des caractéristiques soulevées par Marshall McLuhan dans *Pour comprendre les médias*⁶⁸⁸. L'ouvrage pionnier du théoricien canadien de la communication parut en 1964, soit cinq ans avant les premiers pas sur la Lune, mais déjà trois ans après les timides premières diffusions en direct depuis l'espace. Il fut traduit en 1968 en allemand sous le titre *Die magischen Kanäle. « Understanding Media »*. Un article paru dans *Die Welt* du 16 février 1966, intitulé « La magie des appareils techniques : Marshall McLuhan, prophète d'un nouvel art — sur la théorie du happening américain⁶⁸⁹ », conservé et annoté par l'artiste [66.326], atteste que Höch avait alors connaissance des théories de McLuhan, bien qu'il soit aujourd'hui impossible de déterminer à quel point.

Ses croquis semblent tout d'abord explorer certaines caractéristiques soulevées dans le chapitre relatif à la télévision. *A contrario* de l'imprimé ou de la photographie, « L'image de télévision n'est pas une image fixe⁶⁹⁰ », remarque McLuhan. Il est donc impossible pour Höch d'entretenir avec l'image télévisuelle le même rapport créatif qu'avec les photographies des journaux illustrés ou qu'avec un modèle vivant, paysage relativement stable par nature, animaux ou êtres humains avec lesquels il est possible d'interagir afin de susciter une attitude, une pose, et sur lesquels, de surcroît, il est possible de changer de point de vue en modifiant sa propre position. Pour Marshall McLuhan, la télévision, en tant que médium, a cela de particulier qu'elle suscite et prolonge, non pas seulement un seul de nos sens, comme l'imprimé le faisait en requérant la participation inconditionnelle de la vue, mais de l'intégralité de notre système nerveux. En cela, la télévision est qualifiée par le théoricien de « médium froid », c'est-à-dire requérant une participation importante de la part de son usager. Selon lui, l'importante participation du téléspectateur a plusieurs causes, parmi lesquelles la « faible définition » de l'image télévisuelle :

« L'image de télévision nous oblige à chaque instant à “compléter” les blancs de la trame en une participation sensorielle convulsive profondément cinétique et tactile, le toucher étant, en effet, une interaction des sens plutôt qu'un simple contact de la peau et d'un objet. Pour bien faire ressortir ce qui la distingue de l'image cinématographique, plusieurs réalisateurs décrivent l'image de télévision comme une image de “faible définition”, c'est-à-dire une image pauvre en détails et en informations⁶⁹¹ [...]. »

Cela sera d'autant plus vrai pour les images venues de l'espace, qui exacerbent ces critères. En

⁶⁸⁸ M. McLuhan, *Pour comprendre les média: les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, France, Mame : Seuil, 1977.

⁶⁸⁹ « Magie der technischen Geräte : Marshall McLuhan, Prophet einer neuen Kunst — zur Theorie des amerikanischen Happening » *Die Welt* du 16 février 1966, [66.326].

⁶⁹⁰ M. McLuhan, *Pour comprendre les média, op. cit.*, p. 356.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 357.

tant que média de masse, la télévision requiert la confiance du spectateur en la réalité des informations qu'elle diffuse, notamment dans le cadre des journaux télévisés ainsi que celui de tout événement diffusé en direct. Cette réflexion amène McLuhan à formuler quelque peu différemment le paradoxe sur lequel nous avons ouvert cette réflexion : il constate en effet que, tandis que le contenu des images télévisées se veut informatif, l'image diffusée demeure « pauvre [...] en informations⁶⁹² », occasionnant une palpable contradiction entre la visée politique du *médium* et l'expérience matérielle qu'en font ses usagers. Or, c'est bien la pauvreté de cette image qui est en cause lorsque Höch cherche à comprendre, en croquant ce qu'elle voit et formulant ses interrogations, une image prélevée sur le *continuum* des images qui défilent à l'écran.

De ces caractéristiques paradoxales, McLuhan déduit la dimension abstraite de l'image télévisée, et la compare avec celle de l'art post-impressionniste :

« Le mode de l'image de télévision n'a rien de commun avec le film ou la photographie, sinon qu'elle présente elle aussi une *gestalt* non-verbale, une position de formes. [...] Ce n'est d'aucune façon une photographie, mais un contour sans cesse en formation qu'esquisse le faisceau cathodique. Le contour plastique tracé par ce faisceau apparaît par *trans*-lumination et non pas par *il*-lumination et l'image ainsi formée a qualité de sculpture et d'icône, plutôt que d'image picturale ou photographique. L'image de télévision propose à chaque seconde trois millions de points au téléspectateur qui n'en retient à chaque instant que quelques douzaines pour en composer une image. [...] le spectateur de la mosaïque de télévision, techniquement maître de l'image, redispose les points inconsciemment en une sorte d'oeuvre d'art abstrait à la façon de Seurat ou de Rouault⁶⁹³. »

Bien sur, l'abstraction à laquelle McLuhan fait ici référence n'a rien à voir avec une abstraction non-figurative⁶⁹⁴ : les peintres qu'il mentionne, Georges Seurat et Georges Rouault, représentant respectivement le divisionnisme et l'expressionnisme, n'abandonnant pas la figure. Le rapprochement avec le divisionnisme est même tout à fait pertinent, les « petits points » de couleur pure sensés recouvrir la toile et permettre, à distance, le mélange chromatique directement dans l'oeil du regardeur n'étant pas sans anticiper le fonctionnement du pixel de l'écran de télé. L'abstraction dont parle McLuhan est bien plutôt l'idée d'abstraction comme *détachement*, qui caractérise des œuvres abstraites en tant qu'elles sont le résultat d'un processus d'abstraction qui conserve la trace de la figure initiale⁶⁹⁵. Höch, dans l'ensemble que nous analysons, a également perçu cette dimension abstraite. Parmi ses notes se trouve la remarque « L'image se met maintenant en mouvement. Son bras, grand, flou devant la caméra. Tête visible, bougé caméra — formes

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 356.

⁶⁹⁴ Sur la question de l'abstraction, sa définition et ses différentes formes, voir : G. Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Paris, Gallimard, 2004 (Folio Essais 431).

⁶⁹⁵ Ce qui est à vrai dire exactement la manière dont l'abstraction à proprement parler est née dans les années 1910, que ce soit chez Kandinsky, Mondrian, Kupka ou Delaunay. Voir : *ibid.*

abstraites⁶⁹⁶ » accompagnée d'une esquisse en quelques traits des formes abstraites qu'elle évoque. Sur la page suivante, dans l'angle du dessin qu'elle réalise sur la droite, elle ajoute que ces images lui rappellent les « images de Moholy Lisitzky⁶⁹⁷ ». Peut-être pense-t-elle alors aux photogrammes des deux artistes, qui se caractérisent également par un fort contraste entre blanc et noir et par des formes devenues abstraites, bien qu'impressionnées à partir d'objets concrets. Quoi qu'il en soit, les références d'Hannah Höch sont constructivistes : un prolongement, peut-être, de l'injonction que les dadaïstes exprimaient sur les murs de la Première Foire internationale Dada à Berlin, en 1920 : « Longue vie à l'art de la machine de Tatlin⁶⁹⁸ ! ».

B. « *Un petit vis s'est desserré sur la télé couleur* »

Höch poursuivra d'ailleurs ses recherches sur cette tendance à l'abstraction véhiculée par l'image télévisée, demeurées à notre connaissance au stade du croquis. À l'occasion d'un incident mécanique sur un téléviseur couleur, que nous pouvons raisonnablement estimer être le sien à condition de dater le dessin de la fin des années 1970, elle réalise une esquisse avec, cette fois, des indications non de luminosité mais de couleurs. L'œuvre porte le titre de son dysfonctionnement, *Un petit vis s'est desserré sur la télé couleur* (ill. 46). Il s'agit en allemand d'un jeu de mot, le titre, *Ein Schraubchen hat sich gelockert am Farbfernseher*, évoquant l'expression *eine Schraube locker haben*, couramment traduite par « avoir perdu un boulon », « manquer une case » ou encore « ne pas tourner rond » ; et effectivement, le téléviseur ne tourne plus rond, l'image que nous percevons étant essentiellement composée d'hachures abstraites de couleurs. Si l'ensemble peut fonctionner comme une tache de Rorschach et évoquer un train lancé à toute vitesse, il reste résolument abstrait ; les rayures de feutre orientées dans différents sens et se chevauchant (le violet sur le gris ou le vert sur le bleu) jouent avec la vibrance des écrans et l'instabilité caractéristiques de l'image qui « déraile ». Ce dessin étant bien postérieur aux autres ensembles mentionnés dans cette partie, il pourrait également s'agir d'un dernier constat sur la visibilité télévisuelle, qui finit par engloutir le monde dans une masse informe et virtuelle.

⁶⁹⁶ « Jetzt kommt Bild in Bewegung. Sein Arm gross, verschwommen vor Kamera » : « Der Mond. / Notizen, gemacht als die / Männer auf dem Mond waren, vor dem Fernsehschirm, Berlin », 5ème feuille (n°3) [69.280].

⁶⁹⁷ « Listizky Moholy Bilder » : *ibid.*, 6ème feuille (n°4).

⁶⁹⁸ On peut lire sur l'affiche, visible sur un mur de la Première Foire internationale Dada, juste en dessous du photomontage de Raoul Hausmann, *Ein bürgerliches Präzisionsgehirn ruft eine Weltbewegung hervor* (*Un cerveau de précision bourgeois engendre un mouvement planétaire*, 1920, photomontage et aquarelle sur papier Velin, 33,5 x 27, 5cm, coll. part.) : « Die Kunst ist tot. Es lebe die Maschinenkunst Tatlins ! » (« L'art est mort. Longue vie à l'art de la machine de Tatline ! »). Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p.368 et, sur l'influence du constructivisme sur les dadaïstes berlinois à cette date, p. 43-52.

C. « Tentative d'enregistrer quelque chose à l'écran de ce qui a été retransmis en direct depuis la lune » (1971)

Devant Apollo 14, Höch réalisa une autre série de dessins, sur laquelle le texte est relégué au second plan. Il s'agit d'un ensemble de quatre feuilles A4 portant le titre *Apollo 14. Fra-Mauro-Hochland (Apollo 14. Formation géologique Fra-Mauro)* et le sous-titre : « Tentative (*Versuch*) d'enregistrer (*aufzeichnen*) quelque chose à l'écran de ce qui a été retransmis en direct de la lune » (PI. X). L'événement est encore plus précisément situé, sur la formation géologique de Fra-Mauro, à l'ouest du cratère du même nom, dans une région formée par les débris géologiques (éjecta) engendrés lors de la formation de la Mer des Pluies (*Mare Imbrium*). Chaque dessin se réfère explicitement à la volonté de prélever une scène dans le flux des images télévisuelles. Il occupe la majeure partie de la page et est associé à un moment précis de la mission. Höch emploie d'ailleurs le verbe *aufzeichnen*, qui signifie à la fois tracer et enregistrer, affirmant le processus de re-création, par le regardeur, de la scène observée à la télévision. Accompagnant le titre et le sous-titre, trois dessins schématiques mais précis : une série de cercles sur un axe horizontal pouvant reproduire une partie des aspérités de la surface lunaire ; un astronaute dont la silhouette s'accorde à l'instrument de mesure qui l'accompagne ; les détails, de profil, d'une combinaison spatiale dédiée aux déplacements extra-véhiculaires, reconnaissable à son système de survie portable (*Primary* ou *Portable Life Support System, PLSS*) transporté à la manière d'un sac à dos, et aux tubulures qui le relie à la combinaison au niveau du torse (et assurent, entre autres, le recyclage de l'oxygène). Le style adopté par Höch est radicalement différent des esquisses réalisées devant Apollo 12 : elle change de stratégie et parvient à croquer les lignes de contour des différents éléments composant l'image télévisuelle, tant et si bien qu'il est possible de les rapprocher des images effectivement diffusées ce jour-là. Par exemple, le second dessin, portant en bas à droite le titre « Déchargement et montage des appareils », rapporte des informations précises caractérisant les véhicules de l'expédition (poids, résistance, etc) et peut être directement comparé avec l'une des images diffusées à la télévision (PI. XI). On comprend alors que la scène du registre inférieur représente un fragment du module lunaire (*Lunar Excursion Module, LEM*) résumé à un ensemble de lignes et cercles abstraits, sur lequel les étranges formes qui se détachent ne sont autres que les pieds et l'antenne parabolique qu'ils supportent. Sur le côté, ce sont en fait les deux astronautes, le commandant Alan Bartlett Shepard Jr et le pilote du LEM, Edgar Dean Mitchell, qui s'éloignent en portant du matériel. Sur la feuille suivante, on retrouve l'antenne parabolique et, à sa gauche,

l'étrange forme dont Höch a essayé tant bien que mal de comprendre le modelé n'est autre que le chariot à outils lunaire (*Modular Equipment Transporter*, MET) tel qu'il apparaît sous l'effet de l'ombre entre Shepard et Mitchell, absents du croquis. Tous deux sont repris sur la quatrième et dernière page de l'ensemble. Chaque astronaute semble avoir à ses côtés une valise de matériel, d'où émerge une étrange flèche. Peut-être le club de golf, improvisé par le commandant Shepard à partir d'une tête de fer-6 montée sur le manche télescopique de son collecteur d'échantillons au retour de leur seconde excursion ?

D. Conclusions : à la recherche du réel à travers la « boîte magique » et ses images

Voilà tous les exemples qui nous sont parvenus de la pratique du croquis devant le poste de télévision. Nous ne pouvons cependant pas exclure que ce corpus soit incomplet, et peut-être de manière définitive. En 1980, le premier biographe d'Hannah Höch, Eberhard Roters, rapporte que, « même à un âge avancé, [Höch faisait] encore devant sa télévision des croquis d'après les schémas informatifs que lui livr[ai]ent les trames imagées du petit écran⁶⁹⁹ », ce qui pourrait laisser penser que plus de trois exemples de cette pratique virent le jour.

Ils n'en demeurent pas moins le signe évident du chamboulement perceptif engendré par l'apparition de la télévision, dans une société essentiellement fondée sur la transmission écrite de l'imprimé ; un bouleversement d'autant plus important chez une artiste qui utilisait les médias visuels à la fois comme source d'information sur le monde et comme matériau créatif. En ce sens, ils sont à la fois les témoins et les produits de l'expérience que fait Hannah Höch de la télévision, et plus particulièrement de la transmission en direct des missions Apollo. Nous entendons ici le terme d'expérience dans le sens que lui confère Umberto Eco dans le chapitre de *L'oeuvre ouverte* justement consacré à l'esthétique télévisuelle du direct, et qu'il fonde lui-même largement sur les travaux de John Dewey, dont il vient alors de lire *L'Art comme expérience*⁷⁰⁰. En note, Eco précise entendre par « expérience » la « saisie d'une forme dans les multiples fondements objectifs restent

⁶⁹⁹ Eberhard Roters, « Bildsymbolik im Werk Hannah Höchs » in J. Dech et G. Adriani (dirs.), *Hannah Höch : Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*, Cologne, DuMont, 1980 (DuMont-Dokumente). Eberhard Roters, *op.cit.*, p.53-66, p.57.

⁷⁰⁰ *L'art comme expérience*, qui paraît aux Etats-Unis en 1934, est traduit en italien en 1951. Umberto Eco a plusieurs fois recours à la notion d'expérience développée par John Dewey, ainsi qu'à d'autres points de sa théorie, notamment dans ses premières oeuvres. Sur le rapport d'Umberto Eco au pragmatisme américain et à l'oeuvre de Dewey, voir : R.E. Innis, « The Lost Trail of Dewey. Eco's Problematic Debt to Pragmatism », *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, n° 1, 2018, [En ligne]. <<https://journals.openedition.org/ejppap/1159>>. (Consulté le 17 décembre 2020).

incertains. Tout ce que nous savons est que, placés devant les données de l'expérience, nous y individurons cette forme⁷⁰¹ ». Dans notre cas, les données de l'expérience sont l'image télévisuelle, et la forme que Höch tente d'en tirer est ébauchée dans ses multiples dessins. Il s'agit donc pleinement pour l'artiste de conférer un sens à ce qu'elle observe, d'exprimer sa confusion de manière à la transformer, et d'enquêter sur le visible qui se déploie devant elle.

Finalement, en mélangeant texte et croquis, Höch décompose la nature de l'image télévisée, telle qu'analysée par Vilém Flusser. Dans « Pour une phénoménologie de la télévision », le penseur pragois souligne que l'originalité du média télévisé consiste en son codage, à la fois unidimensionnel (c'est-à-dire linéaire, se lisant comme un alphabet) et bi-dimensionnel (puisque nous avons affaire à une image), là où les médias traditionnels étaient soit l'un, soit l'autre. En « décomposant » son expérience télévisuelle en texte et croquis, Höch décompose du même coup le code particulier de l'image télévisée, comme dans un désir de s'approprier, d'apprendre ce code nouveau. Flusser constate également qu'« une fois décodés, les images et les sons signifient pour le spectateur qu'il se passe quelque chose là-bas, quelque part⁷⁰² » (en l'occurrence : sur la Lune) mais il oublie, pendant le temps du visionnement, les chaînons techniques intermédiaires qui permettent cette réception, ainsi que le fait que s'exprime, dans ce processus mécanique et électrique complexe, un intérêt modulant leur médiation. Cela est dû, en termes flusserien, au fait que la télévision est un « système structurellement complexe et fonctionnellement simple⁷⁰³ » : l'utilisateur (en l'occurrence, Hannah Höch) peut s'en servir en ignorant ou en oubliant sa complexité mécanique et technique, qui ne resurgit qu'en cas de problème venant troubler l'image (comme quand *Un petit vis [se desserre] sur la télé couleur*). « Le caractère magique de la boîte fait oublier au récepteur ce savoir, pendant le temps de la réception. Il lit le message de la boîte comme si c'était une transmission, une médiation directe entre lui et les événements qui se passent là-bas, quelque part dans le monde⁷⁰⁴ » (ou, en l'occurrence, hors du monde). Cela explique que les caractéristiques techniques particulières de l'image télévisée soient à rechercher dans des correspondances esthétiques, stylistiques et plastiques des dessins d'Hannah Höch, et ne ressurgissent pas sous une forme inédite, la complexité mécanique de la télévision échappant totalement à son utilisateur. Le téléviseur en tant qu'objet technique disparaît donc derrière les propriétés de l'image qu'il produit.

Puisque nous pouvons, à partir de la notion d'imagination telle que définie par Flusser à

⁷⁰¹ U. Eco, « V. Le hasard et l'intrigue (l'expérience télévisuelle et l'esthétique) » in *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1979 (Points 107), p. 145-168, p. 167.

⁷⁰² V. Flusser, « Pour une phénoménologie de la télévision » [1974] in *La civilisation des médias*, Belval, 2006, p. 89-108, p. 93.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 94.

l'occasion du discours inaugural de l'exposition de Theo Gerber⁷⁰⁵, constater que la presse illustrée permettait à Höch de se tenir à une juste distance du monde permettant le travail de mise en images, nous pourrions, dans cette même logique, constater au contraire sa difficulté à trouver la « bonne distance » par rapport aux images télévisées. Ces dernières semblent à la fois être trop proches (visuellement, dans l'espace domestique) et trop lointaines (l'événement retransmis se trouvant bien au delà de toutes les possibilités de la vision humaine). La disparition virtuelle de l'écran semble interrompre une certaine logique médiatique, que la matérialité de la revue ou du journal maintenait. *A contrario*, les images télévisées semblent incarner un écart tel que Höch se trouve bornée à les reproduire pour les comprendre, et ne franchit pas encore le pas de les intégrer d'une manière ou d'une autre à sa production artistique : elles restent à l'état de croquis, d'études, d'ébauches. Ce sont toutes les impasses d'une conception de la télévision en tant que « fenêtre ouverte sur le monde » qui sont abordées ici. Le terme, faisant ouvertement référence à la tâche traditionnellement attribuée à la peinture, est associé au téléviseur dès les années 1950⁷⁰⁶. Toutefois, comme le constate également Flusser, la télévision est une forme particulière de fenêtre ouverte sur le monde. Particulière en cela qu'elle n'entretient pas de rapport avec le mouvement du regardeur : contrairement à une véritable fenêtre, couplée dans ses présupposés mêmes au mur et à la porte (que l'on passe pour sortir de chez soi ou revenir), la télévision n'offre pas une meilleure perception de l'événement en s'approchant de l'écran ou en le contournant. Particulière également car elle est animée de sa propre lumière. Particulière enfin parce que, contrairement aux autres « fenêtres » qui peuvent orner les murs de l'espace domestique (les peintures, justement), elle est parfois confondue avec la réalité. Le regard porté à travers une vraie fenêtre est encore limité par les lois de la vision humaine : la lenteur ou la rapidité relative de l'évènement, sa distance par rapport à l'observateur. Ce n'est plus le cas pour la télévision, qui joue véritablement avec les catégories de la perception humaine en les outrepassant. La télévision n'est pas une vision étendue par des moyens mécaniques, soutenue par la superposition savantes d'optiques qui ne feraient appel qu'aux lois de la physique, et peut-être aussi de la chimie (dans le cas de la photographie) pour se réaliser. C'est une vision exclusivement technique et technologique, qui couple les dispositifs optiques à des dispositifs électriques transformant le signal visuel en signal électrique pour le diffuser plus largement et plus rapidement. Cette propriété est au coeur de la méprise consistant à confondre l'image avec la réalité, et à oublier la fictionnalité inhérente du message télévisuel. Flusser donne justement l'exemple de l'alunissage — impossible de savoir, en effet, en regardant sa télévision, si

⁷⁰⁵ V. Flusser, « Imagination and (the) Imagery » in H. Doudova, S. Jacobs et P. Rössler (éds.), *Image factories: infographics 1920-1945: Fritz Kahn, Otto Neurath et al*, Leipzig, Spector Books, 2017, p. 49-55.

⁷⁰⁶ Voir : K. Hicketier, *Der Zauberspiegel — Das Fenster zur Welt. Untersuchung zum Fernsehprogramm der Fünfziger Jahre*, Siegen, Selbstverlag, 1990 (Sonderforschungsbereich 240).

l'alunissage est réel ou réalisé en studio⁷⁰⁷, alors qu'une observation directe ou augmentée par des moyens mécaniques, permettant au sujet de changer de point de vue, de tourner son regard à droite ou à gauche, d'avancer d'un pas, etc., aurait permis de faire la différence. Sur le plan ontologique, le téléspectateur est alors soit amené à ne plus différencier réalité et fiction, soit à s'en remettre à une expertise extérieure pour ce faire. Les nombreuses informations techniques expliquant l'événement aux téléspectateurs à l'occasion des missions Apollo ont justement pour objectif de convaincre en éduquant, en informant l'audience sur le fonctionnement de la technologie ayant permis l'exploit, afin de s'assurer de son adhésion à l'événement. Cette forme de médiation est particulièrement perceptible dans le détails des dessins d'Apollo 14, qui mettent en avant des éléments techniques tels que les tubes du système de survie portable (*Primary* ou *Portable Life Support System*, PLSS) des astronautes, ou encore le chariot à outils lunaire (*Modular Equipment Transporter*, MET).

⁷⁰⁷ V. Flusser, *La civilisation des médias*, op. cit., p. 94.

Chapitre 2 / Photographie de presse et iconographie des techniques : 1919-1975

« L'Histoire n'est que la pseudologie qu'un individu se fait de la réalité, rien qu'un mauvais reflet de l'objectivité complexe, dans un mauvais matériau. Ainsi une Histoire de DADA est permise. »

Raoul Hausmann⁷⁰⁸.

« Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art ».

Paul Valéry⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ « Dada est plus que Dada » in *Courrier Dada*, éd. Allia, Paris, 2004, p. 15-21, p.15.

⁷⁰⁹ P. Valéry, « La conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art*, Paris, 1934, p. 104.

Partie 1 / Le photomontage dadaïste, un enjeu politique et esthétique

I. Un nouveau procédé adapté à son époque

1. Contexte historique de l'apparition du photomontage : la révolution allemande (1918-1923)

Hanne Bergius ouvre son ouvrage monumental sur l'iconographie mécanomorphe de Dada Berlin par le constat suivant : « La première guerre mondiale fut la catastrophe initiale de Dada⁷¹⁰ ». En tant que premier conflit mécanisé de l'Histoire, ayant broyé sous la puissance de ses chars, ses mitrailleuses, ses canons et ses obus aériens⁷¹¹ plus de deux millions de militaires et entraîné la mort de plus de 400 000 civils allemands, la Première Guerre mondiale est un événement traumatique pour l'Allemagne entière, qui entama durablement la pyramide des âges outre-Rhin⁷¹². Elle entraîna de surcroît un revirement idéologique fort : l'engouement patriotique de 1914, à l'origine de nombreux engagements volontaires de jeunes hommes enthousiastes et honorés de postuler au sacrifice pour la grandeur de la patrie⁷¹³, n'eut d'égal que la démoralisation générale des troupes et les mutineries dans lesquelles s'acheva le conflit. Par cette formulation, Bergius fait de Dada le

⁷¹⁰ « Der Erste Weltkrieg war die Initialkatastrophe Dadas ». H. Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. XI.

⁷¹¹ Les principales inventions scientifiques techniques mises pour la première fois au service d'un conflit armé. Dans une littérature abondante sur le sujet, voir entre autres : M. Lemaire (éd.), *Les armes de la Grande Guerre: histoire d'une révolution scientifique et industrielle*, Paris, Éditions Pierre de Taillac : CGARM, Conseil général de l'armement : DGA, 2018 ; J. Radkau, *Technik in Deutschland: vom 18. Jahrhundert bis heute*, Frankfurt am Main, Campus-Verl, 2008.

⁷¹² Detlev Peukert en livre un schéma très clair, « Structure des âges de la population du Reich allemand en 1910 et en 1925 » in D.J.K. Peukert, *La république de Weimar : années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1995 (Aubier Histoires), p.95.

⁷¹³ Le fils cadet de l'artiste expressionniste Käthe Kollwitz fit partie de ces jeunes engagés volontaires, trop jeunes pour être officiellement appelés au front. Son décès, quelques jours seulement après son déploiement sur le terrain, sera l'occasion pour sa mère d'une véritable réflexion sur l'engouement patriotique. Voir : K. Kollwitz, *Journal, 1908-1943*, Paris, L'atelier contemporain, 2018.

porteur d'un traumatisme national.

Les conséquences socio-politiques et économiques de la défaite prolongèrent l'ambiance apocalyptique de la guerre, anticipée par les paysages éponymes d'un Ludwig Meidner⁷¹⁴, et qui pour plusieurs années encore hanta les oeuvres des anciens combattants, dont le plus célèbre est sans doute Otto Dix⁷¹⁵. A partir de 1918, l'Allemagne connut une période d'instabilité politique qui, dès les premières heures de la République de Weimar, en menaça la pérennité. En cause : une société profondément bouleversée par l'effondrement de l'Empire et des idéaux d'avant-guerre, les difficultés économiques dans lesquelles l'inflation grimpeait le pays, et le défi social de réintégrer les anciens soldats, parmi lesquels plus de 4 millions de blessés, dans une société profondément réorganisée. En somme, la société allemande de l'immédiat après-guerre devait à la fois gérer le traumatisme social et politique du conflit, mais également les problèmes systémiques et quotidiens hérités de la défaite⁷¹⁶.

Philippe Dagen et Lionel Richard ont montré comment la guerre continua, dans les années suivant l'arrêt des hostilités, à jeter son ombre sur la création artistique des pays belligérants. Se concentrant essentiellement sur les formes artistiques traditionnelles (peinture, gravure, sculpture...) et les productions littéraires (littérature, poésie, théâtre), Philippe Dagen analyse dans *Le silence des peintres* l'émergence de nouvelles techniques artistiques après-guerre comme une « sortie de la peinture » inévitable au regard des limites représentationnelles auxquelles l'Histoire récente la confrontait. Il en fait d'une part la conséquence d'un traumatisme (celui d'avoir vécu une guerre irréprésentable), qui amène d'abord les peintres à se réfugier dans l'abstraction avant de la reconnaître à son tour comme insuffisante et de « retourner » au réel en traduisant, par de nouveaux médiums, leur engagement à l'égard de l'actualité⁷¹⁷. D'autre part, il en fait aussi la conséquence de la multiplication des artefacts mécaniques qui, avant même le déclenchement de la Première Guerre

⁷¹⁴ Voir notamment l'étude très complète de C.S. Eliel, *The apocalyptic landscapes of Ludwig Meidner*, Los Angeles, Calif. : Munich : New York, N.Y., USA, Los Angeles County Museum of Art ; Prestel ; Distributed in the USA and Canada by the Neues Pub. Co, 1989.

⁷¹⁵ Parmi une bibliographie abondante, voir notamment : P. Dagen, *Le silence des peintres : les artistes face à la grande guerre*, Paris, Hazan, 2012 (Bibliothèque Hazan), p. 212-227 ; C. Derouet, U. Lorenz et R. Rochlitz, *Otto Dix: dessins d'une guerre à l'autre*, Paris, Gallimard : Centre Pompidou, 2003 ; F. Löffler et O. Dix, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig, P. Reclam, 1986 (Kunstwissenschaften).

⁷¹⁶ Les ouvrages sur l'Histoire de l'Allemagne, et plus particulièrement de la République de Weimar, utilisés pour établir le récapitulatif chronologique de la révolution allemande dans la partie suivante sont principalement : M. Béland et M. Dutrisac (éds.), *Weimar ou l'hyperinflation du sens : portraits et exils*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009 (Pensée allemande et européenne) ; R. Butenschön et E. Spoo (éds.), *Wozu muss einer der Bluthund sein ? der Mehrheitssozialdemokrat Gustav Noske und der deutsche Militarismus des 20. Jahrhunderts*, Heilbronn, Distel, 1997 (Distel Hefte) ; A. Dupeyrix et G. Raulet (éds.), *Allemagne 1917-1923 : le difficile passage de l'Empire à la république*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018 (Bibliothèque allemande. Série Phila) ; D.C. Durst, *Weimar modernism : philosophy, politics, and culture in Germany, 1918-1933*, Lanham, Md, Lexington Books, 2004 ; C. Harman, *La révolution allemande: 1918-1923*, Paris, La Fabrique éditions, 2015 ; D.J.K. Peukert, *La république de Weimar : années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1995 (Aubier Histoires) ; J. Solchany, *L'Allemagne au XXème siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2003 (Nouvelle Clio, l'histoire et ses problèmes).

⁷¹⁷ « Chapitre VII : Abstraction, amnésie, abandon » in P. Dagen, *Le silence des peintres, op. cit.*, p. 237-272.

mondiale, posait déjà aux artistes un défi esthétique véritable. En rappelant la célèbre formule de Marcel Duchamp à Constantin Brancusi lors de leur visite du Salon de l'aviation avec Fernand Léger en 1914 (« C'est fini la peinture. Qui fera mieux que cette hélice ? Dis, tu peux faire ça⁷¹⁸ ? »), Dagen justifie les expérimentations futures de l'artiste qui abandonne les médiums traditionnels au profit d'objets manufacturés (les *ready-made*) ou de techniques novatrices et techniquement audacieuses, à jamais inclassables à l'exemple du *Grand Verre*. Lionel Richard, dans *D'une apocalypse à l'autre*, considère aussi le photomontage dadaïste comme une conséquence de deux facteurs : suivant Hausmann, il le classe en tant que prolongement des tendances « non-figuratives » de Dada⁷¹⁹ et, dans le même temps, comme la conséquence directe du retour au concret que le mouvement prône, en opposition totale avec la figure de l'artiste expressionniste dans sa tour d'ivoire. Ce retour du concret est à comprendre en termes de sujets (un lien tangible avec l'actualité immédiate est requis), mais également de matériaux.

Dans cette partie, nous souhaitons préciser en quoi l'expérience de la Révolution allemande (1919-1923) rassemble les conditions essentielles d'un refus catégorique des formes artistiques traditionnelles au profit de l'émergence de nouveaux procédés. Pour ce faire, revenons d'abord sur les aspects économiques, sociaux et politiques de cette période afin de mieux décrire la crise intellectuelle et morale qui les accompagne et motive l'apparition et le choix du photomontage comme forme esthétique privilégiée du groupe dadaïste berlinois naissant.

A. Négocier la paix en pleine révolution : les espoirs avortés de la République de Weimar

a. Capitulation et parlementarisation du Reich

Dès la fin septembre 1918, face à la crise militaire engendrée par les défaites bulgares sur le front des Balkans, ce furent bien le général Erich Ludendorff et le maréchal Paul von Hindenburg qui convainquirent l'Empereur d'entamer les négociations de paix⁷²⁰ — ceux-là mêmes qui, par la suite, répandirent la « légende du coup de poignard dans le dos » (*Dolchstoßlegende*) dans les milieux conservateurs d'extrême droite de la République de Weimar. Leur interlocuteur privilégié

⁷¹⁸ Cité in *ibid.*, p. 263.

⁷¹⁹ Qui complète « une sorte de « superréalisme » satirique » : voir L. Richard, *D'une apocalypse à l'autre : sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles du XIXe siècle à la fin des années 1930*, Bruxelles, Éditions Aden, 2014, p. 134.

⁷²⁰ C. Harman, *La révolution allemande*, *op. cit.*, p.59 ; V. Laniol, « La longue route vers Versailles », in A. Dupeyrix et G. Raullet (éds.), *Allemagne 1917-1923*, *op. cit.*, p.3-20, p.4 ; J. Solchany, *L'Allemagne au XXème siècle*, p. 25-26.

fut alors le président des Etats-Unis, Woodrow Wilson, qui avait prononcé devant le Congrès américain le 8 janvier 1918 le discours des « 14 points », énonçant les conditions d'une cessation du conflit. Les autorités allemandes considéraient ces propositions comme une « paix du moindre mal⁷²¹ », d'autant plus que Wilson était alors le seul dirigeant à en avoir concrètement formulé. A partir de l'envoi, par le nouveau Chancelier libéral Max von Bade, de la note de paix du ministre des affaires étrangères von Hitze début octobre 1918, et jusqu'à l'arrivée de la délégation allemande à Versailles en avril 1919, le gouvernement allemand entretint, sur la base de la négociation des 14 points de Wilson, l'espoir d'une « paix négociée » et non « dictée⁷²² », reposant principalement sur la participation de l'Allemagne à la Société des Nations (SDN) à la sortie du conflit, sur le maintien des avantages territoriaux conquis durant la guerre (notamment l'Alsace-Lorraine et l'*Anschluss*) et sur une estimation raisonnable des dédommagements financiers.

Durant la période des négociations de paix, le processus de parlementarisation du Reich s'accéléra drastiquement. Comme l'analyse Horst Möller dans l'article qu'il y consacre, la parlementarisation des instances gouvernementales allemandes avait commencé dès la fondation du IIème Reich en 1871, et s'était déjà accentuée pendant la guerre⁷²³. En 1918, ce fut une condition préliminaire à toute négociation avec les Etats-Unis : avant même d'avoir parlé de la proposition de paix allemande aux puissances alliés, Wilson exigea, en *sus* de la capitulation complète de l'Empire, la mise en place d'un pouvoir représentatif du peuple. Cela aboutit, dès le 28 octobre 1918, à un amendement de la Constitution de 1871 transformant le IIème Reich en démocratie parlementaire : le Chancelier répondait désormais du Parlement, et non plus du souverain. Toutefois, le déclenchement de la révolution de novembre et la période d'instabilité politique et économique qui suivit (de 1918 à 1923) entravèrent ce processus en faisant peser sur le gouvernement une menace intérieure devant laquelle l'obtention de la paix devenait urgente.

b. La révolution de Novembre

La révolution commença fin octobre 1918 avec les mutineries de Kiel. Dans l'espoir de faire davantage peser l'Allemagne dans les négociations de paix, et à l'encontre des directives du

⁷²¹ V. Laniol, « La longue route vers Versailles », in *op. cit.*, p.5.

⁷²² Cité d'après le *Vorwärts* du 29 octobre 1918 in *ibid.*, p.8.

⁷²³ Initialement, le IIème Reich est fondé sur le modèle de la Confédération d'Allemagne du Nord conçue par le général Bismark, alors chancelier du Royaume de Prusse. Le Parlement avait le droit de promulguer des lois et de voter le budget, mais son rôle était limité par le Chancelier, chef du gouvernement élu par le monarque. Chargé du vote des crédits de guerre dès le 4 août 1914, le Parlement joue, jusqu'en 1918, un rôle de plus en plus important. Pour plus de précisions, voir : H. Möller, « La parlementarisation du Reich, 1917-1923 » in A. Dupeyrix et G. Raulet (éds.), *Allemagne 1917-1923*, *op. cit.*, p. 45-59.

chancelier Max von Bade alors en plein pourparlers d'armistice avec les pays alliés, le chef d'Etat-major de la Flotte Adolf Lebrecht von Trotha ordonna à la *Hochseeflotte* basée à Wilhelmshaven d'appareiller pour combattre la Royal Navy. Conscients qu'il s'agissait d'un combat inutile dont ils ne reviendraient pas, les marins décidèrent d'éteindre les machines dès que l'ordre fut donné, en signe de protestation. Leur arrestation pour défection entraîna un mouvement de solidarité qui prit de l'ampleur dans la marine et l'armée nationales, puis auprès des populations ouvrières : début novembre, les premiers conseils d'ouvriers, de soldats et de marins virent le jour à Kiel, doublés d'appels à la grève générale. Ce mouvement insurrectionnel régional conquis bientôt la plupart des villes allemandes⁷²⁴ : à Munich par exemple, l'écrivain Kurt Eisner, membre du parti social-démocrate indépendant d'Allemagne (*Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, USPD), proclama la « République libre de Bavière » dans la nuit du 7 au 8 novembre. Elu premier ministre par le conseil ouvrier, il constitua immédiatement un gouvernement dominé par les membres du SPD et de l'USPD, au sein duquel il s'attribua la fonction de ministre des Affaires étrangères. Berlin résista encore quelques jours dans une ambiance tendue de répression militaire et de bouillonnement ouvrier⁷²⁵ ; lorsque la situation éclata dans la capitale, elle entraîna la chute de l'Empire et plongea le pays dans l'incertitude totale du mode de gouvernement le plus adapté pour affronter les défis de l'armistice.

Le 9 novembre 1918 à Berlin, le gouvernement s'aperçut avoir perdu le soutien de l'armée : les soldats, comme le reste de la population, aspiraient désormais à une paix immédiate. Karl Liebknecht, leader de la Ligue Spartacus, groupe d'opposition pacifiste créé en 1914 et émanant du SPD⁷²⁶, avait lancé la veille un appel à la grève générale qui trouva immédiatement écho auprès des ouvriers. La situation lui paraissant inextricable pour l'Empire, Guillaume II accepta d'abdiquer. L'ancien chancelier Max von Bade nomma alors son successeur en la personne de Friedrich Ebert, président du SPD (alors parti majoritaire au Parlement), espérant ainsi éviter *in extremis* la révolution. La nouvelle, annoncée vers midi, fut rapidement relayée par la presse écrite : à 14h, la foule rassemblée devant le Parlement prit de court les membres du SPD, qui réfléchissaient au type de gouvernement à mettre en place pour assurer une forme de continuité avec l'Empire tout en témoignant de son soutien au peuple, qu'il venait également d'appeler à la grève générale dans une édition spéciale de *Vorwärts* tout juste sortie des presses à 13h. C'est dans cette optique qu'un autre

⁷²⁴ « Le 6 novembre, la révolution avait conquis tout le nord-ouest. Les conseils prenaient le pouvoir à Brême, Altona, Rendsburg et Lockstedt. Le 7, s'était au tour de Cologne, Munich, Braunschweig et Hanovre. Les grandes villes restantes passèrent à la révolution le 8 : Oldenburg, Rostock, Magdebourg, Hall, Leipzig, Dresde, Chemnitz, Düsseldorf, Francfort, Stuttgart, Darmstadt et Nüremberg. » : C. Harman, *La révolution allemande, op. cit.*, p.64.

⁷²⁵ *Ibid.*, p.64-65.

⁷²⁶ Sur la naissance de la Ligue Spartacus, voir : « Chapitre 2 — Le 4 août 1914 » in *ibid.*, p. 41-61.

membre du SPD, Philipp Scheidemann, qui venait le matin même de démissionner de ses fonctions au sein du gouvernement, prononça son célèbre discours à la fenêtre du Parlement, dans lequel il proclama, au grand dam de ses collègues et d'Ebert, l'avènement de la République allemande. Quelques heures plus tard, hissé à la fenêtre du Palais impérial de Berlin d'où le *Kaiser* haranguait parfois la foule, Karl Liebknecht proclamait de son côté la Libre république socialiste d'Allemagne sur le modèle bolchevique, appelant dans la foulée chaque citoyen intéressé à oeuvrer à son élaboration.

Chacune des deux républiques proclamées ce jour-là incarnait une alternative de gouvernement et de gestion des instances officielles face à la crise sociale et politique engendrée par la capitulation : d'un côté, une démocratie parlementaire et de l'autre, un système de conseils dont on peinait encore à déterminer le fonctionnement exact, notamment dans son articulation avec une structure parlementaire. S'ouvrit alors une véritable lutte d'influence que les membres du SPD gagnèrent en quelques mois par l'usage de la violence et du meurtre politiques.

c. De la révolte spartakiste à l'élection du Parlement

Tandis que les insurrections se poursuivaient, le gouvernement révolutionnaire se montrait incapable de fédérer une armée pour l'endiguer. Les membres du SPD et de l'USPD se disputaient la responsabilité des victimes et des dégâts. Afin d'élargir son socle de légitimité en se montrant ouvert aux formes de gouvernement encouragées par l'extrême gauche, Ebert convoqua à Berlin le Congrès général des conseils d'ouvriers et de soldats d'Allemagne du 16 au 21 décembre 1918, dans l'objectif de fixer ensemble la date d'élection de l'Assemblée nationale. L'immense majorité des délégués vota pour la date la plus proche, soit le 19 janvier 1919. Dans l'intervalle, la Ligue Spartacus affirma rapidement ses convictions sur la scène politique : le 30 décembre 1918, Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg créèrent le Parti communiste d'Allemagne (*kommunistische Partei Deutschlands*, KPD). Leur influence ne cessait de croître auprès de la population : « la gauche révolutionnaire exerçait une influence sur les deux corps armés les plus importants de la ville — la Division de marine du peuple et la Force de sécurité d'[Emil] Eichhorn⁷²⁷ », chef de la police depuis la révolution de novembre et membre de l'USPD. Inquiété par l'influence grandissante de la gauche révolutionnaire, Ebert songea un temps à quitter Berlin pour consolider son gouvernement loin de l'agitation et des pressions de la capitale. Au lieu de cela, il décida finalement de contre-attaquer en démettant Eichhorn de ses fonctions le 4 janvier 1919, pleinement conscient de provoquer ainsi ses

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 101.

rivaux politiques en les privant d'un appui capital. Le même jour, Ebert et son nouveau ministre de la Défense, Gustav Noske, inspectèrent d'ailleurs hors de la capitale six factions de corps francs⁷²⁸ enrôlées pour contrer la réaction spartakiste qu'ils espéraient avoir provoquée. Avec l'aide « de nervis d'extrême droite⁷²⁹ », la manifestation de protestation contre le limogeage d'Eichhorn, qui eut lieu le lendemain et que les organisateurs spartakistes et de l'USPD voulaient pacifique, dégénéra rapidement, entraînant l'occupation de plusieurs rédactions dans le quartier des journaux de Berlin, dont celle de l'organe du SPD, *Vorwärts*. Les corps francs à la solde du gouvernement Ebert-Scheidemann endiguèrent l'insurrection dans une extrême violence durant la semaine du 5 au 12 janvier 1918, qui passa à la postérité sous le nom de semaine sanglante. Noske endossa d'ailleurs pleinement la responsabilité des exactions commises et à commettre en déclarant : « Quelqu'un doit être le bourreau⁷³⁰ ! ». Concrètement, cela se traduisit par des incitations à l'émeute émanant du pouvoir et dans la presse quotidienne. Tandis que le *Rote Fahne*, organe du KPD dirigé par Rosa Luxembourg, appelait le peuple à poursuivre son action, la majorité des journaux reprenait la ligne éditoriale de *Vorwärts* et louait la répression sanglante de la police et des corps francs. C'est dans le cadre de cette répression que les deux principaux dirigeants de la Ligue spartakiste, Karl Liebknecht et Rosa Luxembourg, furent arrêtés le 15 janvier 1919 dans la cachette où ils avaient trouvé refuge, se sachant menacés, puis furent interrogés avec violence à l'hôtel Eden avant d'être exécutés. Leurs meurtres furent soigneusement mis en scène : Liebknecht fut transporté jusqu'au Tiergarten avant d'être assassiné, et Luxembourg, le crâne déjà fracassé, fut abattue d'une balle dans la tête puis jetée dans le canal. On put ainsi lire dès le lendemain dans *Vorwärts* que le premier avait été abattu alors qu'il tentait de s'échapper, et que la seconde avait trouvé la mort à l'occasion d'un mouvement de foule⁷³¹.

L'étêtement du mouvement spartakiste assura la victoire du SPD aux élections législatives quatre jours plus tard, d'où le KPD, trop récemment fondé, était absent. Le 19 janvier 1919 naît donc la coalition de Weimar, formée par le SPD majoritaire (avec 37,9% des voix), le *Zentrum* catholique (19,7%) et le Parti démocrate allemand (*Deutsche Demokratische Partei*, DDP, qui totalise 18,6% des voix) : à eux trois, ces partis occupaient les trois quarts des sièges de l'assemblée.

⁷²⁸ Les corps francs (ou *Freikorps*) sont des groupes paramilitaires d'extrême droite composés d'anciens soldats et gradés ayant servi lors de la Première Guerre mondiale. Rassemblés autour d'un dirigeant auquel seul va leur loyauté, ils se donnent pour principal objectif de lutter contre le bolchevisme et fonctionnent pendant la révolution allemande comme une milice.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁷³⁰ « Einer muß der Bluthund werden ». Sur les conditions d'élocution et de diffusion de cette expression, voir : R. Butenschön et E. Spoo (éds.), *Wozu muss einer der Bluthund sein ?*, op. cit..

⁷³¹ C. Harman, *La révolution allemande*, op. cit., p. 115-116 d'après la biographie de Rosa Luxembourg établie par Paul Fröhlich et parue pour la première fois en 1939.

d. Conséquences de la signature du traité de Versailles sur la République de Weimar naissante

Dans l'espoir de faire cesser les troubles, le gouvernement convoqua l'Assemblée nationale à Weimar le 6 février 1919 afin d'élaborer une nouvelle constitution. Le choix de Weimar, et non du Berlin politiquement et socialement tiraillé de l'immédiat après-guerre, traduit la volonté des dirigeants de s'inscrire dans la lignée de l'idéal humaniste classique des grands penseurs allemands Goethe, Schiller ou encore Herder... La nouvelle Constitution du Reich, qui fait sur le papier de la République de Weimar l'un des systèmes les plus progressistes et démocratiques d'Europe pour l'époque, fut finalisée quelques mois plus tard, le 11 août 1919.

Entre temps, la signature du traité de Versailles engendra la première crise d'envergure de la République naissante : acculée par une situation intérieure périlleuse et la menace alliée d'une reprise imminente du conflit, la République de Weimar commença son histoire par la signature d'un traité qu'elle considérait comme un diktat et qui attestait l'échec absolu de sa diplomatie. Contestée à gauche comme à droite, la signature du traité de Versailles eut pour conséquence de renforcer les nationalismes radicaux et d'affaiblir les partis démocratiques. Dans l'article qu'il consacre aux négociations du traité, Vincent Laniol remarque que « Berlin avait l'impression de vivre un déclassement international sans précédent⁷³² » ; et cela n'était pas qu'une impression, le pays ayant perdu 10% de sa population au lendemain du conflit, 13% de son territoire et se voyant également contraint d'accepter le paiement de réparations sans plafonnement de montant, une occupation militaire partielle, l'amputation de ses forces armées (trois soldats sur quatre devaient être renvoyés chez eux⁷³³) et la mise en jugement de l'Empereur. En somme, la signature du traité de Versailles catalyse le problème de légitimité que la République de Weimar rencontre dès ses débuts : les multiples restrictions qu'elle entraîne s'ajoutent à la souffrance sociale du retour de soldats blessés et souvent non-qualifiés à la vie civile, et à l'endettement massif de l'Etat qui accule une large tranche de la population à la pauvreté. Son autorité fut régulièrement mise à l'épreuve : la république des Conseils de Bavière, par exemple, fondée à Munich le 7 avril 1919 dans la lignée de la République Libre de l'année précédente, proposait un système alternatif et indépendant de gouvernement. Elle fut réprimée dans la violence par des corps francs engagés sur l'incitation de Noske le 3 mai 1919. La République est aussi et surtout attaquée par l'extrême droite : en mars 1920, le putsch orchestré par le magistrat conservateur Wolfgang Kapp pour protester contre la dissolution des associations paramilitaires exigée par les Alliés gagnait Berlin sans rencontrer de

⁷³² V. Laniol in *op. cit.*, p.3.

⁷³³ Harman, *op. cit.*, p. 197.

résistance. Ce furent cette fois les syndicats ouvriers et le KPD qui tinrent cette tentative de coup d'Etat en échec en organisant une grève générale de quatre jours au terme de laquelle Kapp se vit contraint à l'exil. Près d'un an plus tard, deux ex-officiers de la brigade Erhardt, principale force militaire ayant participé au putsch de Kapp, assassinèrent Mathias Erzberger, ancien ministre des finances signataire du traité de Versailles. Il avait fait l'objet d'une campagne de dénigrement dans la presse d'extrême droite, qui allait jusqu'à justifier son assassinat⁷³⁴.

e. République de Weimar et violence politique (1918-1923)

Entre la cessation du conflit et 1921, de fréquentes insurrections plongèrent donc l'Allemagne dans une situation de quasi-guerre civile dont les trois événements sus-cités ne sont que des exemples parmi les plus connus, emblématiques des différentes formes de violence politique qui rythmèrent les débuts de la République. Leur répression engendra de nombreuses exactions, essentiellement perpétrées par les corps francs, tour à tour au nom du gouvernement ou contre lui. La République eut d'abord du mal à réagir efficacement à la mise en danger de ses acteurs et de ses institutions, puisque, dans l'incapacité de former une armée, elle était contrainte de recourir aux corps francs et autres milices régionales à la loyauté fluctuante. La République de Weimar, dans l'incapacité d'avoir le « monopole de la violence légitime » nécessaire à l'existence et au maintien de tout état moderne selon Max Weber⁷³⁵, est dans un premier temps incapable de les endiguer, d'autant plus que la justice ne prononce que des peines minimales à l'égard des putschistes et terroristes conservateurs⁷³⁶. Ainsi, le premier décret d'urgence pour la protection de la République promulgué par Ebert trois jours après l'assassinat d'Erzberger, qui interdisait toute « publication, réunion ou association incitant à modifier ou à abolir par la violence la Constitution », appelant à des actes de violence ou en faisant l'apologie⁷³⁷, fut suspendu avant la fin de l'année. Entre 1921 et 1923, année où la démocratie parlementaire fut la plus menacée⁷³⁸, les consciences s'élevèrent progressivement contre le terrorisme politique qui paralysait l'exercice du pouvoir et rythmait les nouvelles. On parlait alors dans la presse de véritables « organisations d'assassins⁷³⁹ » (les corps

⁷³⁴ Voir N. Le Bouëdec, « La République de Weimar face à la violence politique » in A. Dupeyrix et G. Raullet (éds.), *Allemagne 1917-1923, op. cit.*, p. 97-110, p. 99-102.

⁷³⁵ Le sociologue Max Weber énonce cette idée dans sa conférence tenue le 28 janvier 1919 à Munich, « Le métier et la vocation du politicien ». En français : M. Weber, *Le savant et le politique: une nouvelle traduction.*, Paris, Éd. la Découverte/Poche, 2003.

⁷³⁶ B. Weisbrod, « Violence et culture politique en Allemagne entre les deux guerres », *op. cit.*, p. 119.

⁷³⁷ N. Le Bouëdec, « La République de Weimar face à la violence politique » in *op. cit.*, p. 102.

⁷³⁸ H. Möller, « La parlementarisation du Reich, 1917-1923 » in *ibid.*, p. 56.

⁷³⁹ N. Le Bouëdec, *op. cit.*, p. 99.

francs sont en tout responsables de 351 meurtres politiques entre 1919 et 1923⁷⁴⁰) et, malgré une défiance généralisée envers la République, les mentalités commencèrent à condamner publiquement de tels actes. Ainsi, la presse fustigea cette fois l'assassinat du ministre des Affaires étrangères Walter Rathenau en juin 1922⁷⁴¹, et Hitler échu d'une peine de prison ferme après son putsch manqué⁷⁴². Ebert put alors mettre en place des mesures dissuasives, qui se montrèrent plus efficaces à protéger la République⁷⁴³.

f. La montée de l'inflation

Les ravages sociaux, économiques et politiques de la défaite atteignirent leur paroxysme en 1923. L'Allemagne, privée de ses colonies et de ses ressources en matières premières, ne disposait plus d'une agriculture suffisante pour nourrir l'intégralité de sa population. Les famines se développèrent, faisant de 1923 « l'année de la faim⁷⁴⁴ » pour beaucoup de travailleurs des classes moyennes et pauvres. Ces derniers furent les plus fortement touchés par l'hyperinflation.

Amorcée pendant la Première Guerre mondiale en raison de l'endettement constitutif aux crédits de guerre, l'inflation s'accrut avec le paiement des réparations financières exigées par le traité de Versailles. Dès 1921, et surtout à partir de juin 1922, le cours du Mark devint particulièrement instable et changeant, capable de s'effondrer en quelques heures seulement. Le niveau de vie, qui n'égalait pas encore celui de 1914, chuta drastiquement : par exemple, le salaire d'un mineur en 1920 avait atteint 90% de celui perçu avant la guerre, mais deux ans plus tard, il fut réduit à moins de la moitié⁷⁴⁵. En janvier 1923, il fallait 17 972 Marks pour acheter un dollar. Le 15 novembre, il

⁷⁴⁰ Harman, *op. cit.*, p.287.

⁷⁴¹ N. Le Bouëdec, *op. cit.*, p. 102.

⁷⁴² Le putsch de Munich, également appelé putsch de la Brasserie, est une tentative de putsch organisée par Adolf Hitler, alors dirigeant du NSDAP, dans la soirée du 8 novembre 1923. Soutenu par Ludendorff, le putsch a pour objectif de prendre le contrôle des gares, des bâtiments publics et de télécommunications, ainsi que des commissariats de Munich, mais également de plusieurs villes de Bavière. A la *Bürgerbräukeller*, une brasserie munichoise, devait avoir lieu l'action la plus emblématique : Hitler interrompit, avec sa complicité, un discours de Gustav von Kahr, chef du gouvernement de Bavière, et prononça un discours enthousiaste qui conquist le public présent. Toutefois, dès le lendemain matin, le putsch fut endigué, dans les différentes villes où il eut lieu, par l'armée de la République de Weimar, la *Reichswehr*. L'évènement fut de courte durée, contrairement au putsch de Kapp, et la sévérité de la peine finalement prononcée à l'égard d'Hitler est à nuancer : si des peines de prison furent effectivement appliquées à l'égard des principaux acteurs du putsch, elles étaient particulièrement légères et épargnaient Ludendorff pour des raisons politiques. Hitler, par exemple, échappa à l'exil pourtant prévu dans le cadre de la loi pour la protection de la République. Il écopa d'une peine d'emprisonnement de 5 ans, ramenée dans les faits à treize mois seulement. Hitler profita de son emprisonnement pour rédiger *Mon combat (Mein Kampf)*. A ce sujet, voir : D. Chauvet, *Hitler et le putsch de la brasserie: Munich, 8/9 novembre 1923*, Paris, L'Harmattan, 2012 (Allemagne d'hier et d'aujourd'hui) ; L. Richard, *D'où vient Adolf Hitler ? Tentative de démythification*, Paris, Autrement, 2000 (Mémoires 64).

⁷⁴³ Voir N. Le Bouëdec, *op. cit.*.

⁷⁴⁴ Harman, *op. cit.*, p. 276.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 277-278.

en fallut 4,2 billions⁷⁴⁶ ! Le pays fut frappé de plusieurs vagues de grève entre avril et juin. Dès janvier, comme le rappelle Harman, Hans von Seeckt, alors chargé de réformer l'armée allemande, et le chancelier Wilhelm Cuno « avaient envisagé la possibilité de dissoudre le Parlement et d'établir une dictature temporaire. Mais ils avaient été obligé d'abandonner cette idée du fait de l'opposition d'Ebert, qui était toujours président⁷⁴⁷ ». Au mois de septembre, dans un ordre général, le chef des armées déclarait : « Nous faisons face aujourd'hui à la crise la plus grave que le Reich ait jamais connue⁷⁴⁸ ». Entre temps, le putsch manqué d'Adolf Hitler confirmait l'importance des milices, et augurait le rôle du jeune parti national-socialiste sur la scène politique conservatrice.

B. Synchronicité du non-synchronique, Weltanschauungen irréconciliables, hyperinflation du sens... la crise weimarienne

Le tableau du paysage politique et social de 1919 à 1923 que nous venons de broser à la hâte semble suffire à justifier que tout travail sur la République de Weimar la qualifie de période de crise⁷⁴⁹. Rüdiger Graf, dans le chapitre final de l'ouvrage issu de sa thèse, *Die Zukunft der Weimarer Republik (Le futur de la République de Weimar)*, constate que cela correspond à l'impression des contemporains, qui vécurent le régime weimarien comme une crise⁷⁵⁰ : entre 1918 (après la fin du conflit) et 1933 (avant l'avènement du IIIème Reich), l'auteur comptabilise 370 publications indépendantes dont le titre contient le mot « crise ». Il constate également une inflation des « diagnostics de crise » à partir de 1928, qui s'accompagne d'un changement qualitatif : tandis que, entre 1915 et 1920, le terme est uniquement associé au secteur économique alors particulièrement en souffrance, il s'étend progressivement au début des années 1930 à tous les domaines de l'existence, notamment ceux pour lesquels des critères objectifs de crise sont difficiles à établir⁷⁵¹ (religieux, moral, culturel, intellectuel...). Un constat similaire peut être tiré dans la presse écrite⁷⁵².

⁷⁴⁶ W. Marckwardt, *Die Illustrierten der Weimarer Zeit : publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen (unter Einschluss einer Bibliographie dieses Presstypus 1918-1932)*, München, Minerva Publikation, 1982 (Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften), p.17.

⁷⁴⁷ Harman, *op. cit.*, p. 289.

⁷⁴⁸ Cité par *ibid.*, p.276.

⁷⁴⁹ Nous empruntons cette remarque à R. Graf, *Die Zukunft der Weimarer Republik : Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918-1933*, München, Oldenbourg, 2008 (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit), p. 359.

⁷⁵⁰ « In der forschung zu Weimar ist der Krisenbegriff wahrscheinlich ebenso weit verbreitet, wie er es in der Republik selbst war » : *ibid.*, p. 362.

⁷⁵¹ *Ibid.*.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 359.

Revenant à l'étymologie, Rüdiger Graf rappelle que le mot « crise » vient du grec *krisis*, qui qualifie principalement l'action de séparer, distinguer d'un côté (aspect objectif du mot), et de juger, décider de l'autre (sa partie subjective). La crise qualifie donc un moment décisif, qui advient au terme d'un processus, et où la moindre décision devient cruciale, c'est-à-dire peut déterminer l'issue, positive ou négative, du processus en question. C'est ce sens, appliqué au domaine médical, que retient le latin *crisis*. En tant que telle, la crise implique une situation présente complexe, voire critique, et une perspective ouverte sur l'avenir : elle a une dimension à la fois diagnostique et pronostique. Pour reprendre la formulation de Reinhart Koselleck, dans un moment de crise, « une décision est nécessaire, mais n'a pas encore été prise⁷⁵³ ». Dans un tel contexte, les attentes ainsi que les manières d'envisager le futur sont donc déterminantes, car elles motivent le choix et les modalités d'application de telle ou telle autre solution.

A ce stade, considérer la République de Weimar comme une période de crise requiert donc deux types de précisions. La première : considérant la structure d'une crise telle que précédemment décrite, qu'est-ce qui est en crise au juste pendant la période weimarienne ? Enfin, qu'est-ce qu'implique concrètement le fait de décrire et de vivre le présent comme un temps de crise ?

a. La modernité comme crise

Dans son ouvrage paru en 1987, *La République de Weimar : années de crise de la modernité*, Detlev Peukert considère que la période weimarienne affronte une « crise de la modernité classique ». Il emprunte directement cette périodisation à l'histoire de l'art allemande, qui qualifie ainsi l'éclatement des solutions esthétiques de la première moitié du XX^{ème} siècle (1900-1945). La modernité classique de Peukert est une étape du « processus de modernisation » qui conduisit à la société qui lui est contemporaine⁷⁵⁴. En cela, elle en présente certaines caractéristiques emblématiques, qui se sont mises en place dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle et s'accroissent à partir des années 1910 sans être encore tout à fait abouties, telles que l'industrialisation, l'urbanisation et les changements de mode de vie qu'elles engendrent (la division du travail, le développement des secteurs secondaire et tertiaire au détriment de l'agriculture et de l'élevage, le développement du rationalisme, etc.). Ces changements profonds et radicaux de la société dans son ensemble se produisent de manière discontinue et déséquilibrée dans les différents secteurs de la société weimarienne. Ce faisant, ils provoquent des tensions dans « le système politique, le système

⁷⁵³ Cité in *ibid.*, p. 361.

⁷⁵⁴ D.J.K. Peukert, *La république de Weimar : années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1995 (Aubier Histoires), p. 89-90.

économique, le mécanisme des relations sociales, les mentalités sociales et leurs expressions culturelles, ainsi que les modes de comportement quotidiens⁷⁵⁵ », tensions que le contexte économique, politique et social de la République de Weimar exacerbe. En somme, la crise de la République de Weimar est, pour Peukert, une crise totale qui s'inscrit dans le processus de la modernité industrielle et prend une acuité particulière en raison du contexte propre au pays durant l'entre-deux-guerres.

Cette conception de l'époque weimarienne comme crise, qui d'une part considère ensemble les facteurs politico-économiques et socio-culturels, et d'autre part s'inscrit dans le développement de la modernité industrielle, est une vision partagée par les études anglo-saxonnes sur le phénomène de la modernité. Dans son ouvrage *Postmodernism, or the Logic of late Capitalism*, Frederic Jameson⁷⁵⁶ envisage par exemple la modernité comme la facette artistique, philosophique et culturelle correspondant à la seconde phase d'expansion du capitalisme. La première, dont l'invention technique fondatrice est le moteur à vapeur et les structures industrielles qui en découlent, se caractérise par la compétition. Artistiquement, elle correspond au réalisme en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La seconde phase du capitalisme se caractérise par la recherche du monopole. Elle démarre avec la deuxième révolution industrielle, c'est-à-dire l'invention des moteurs à combustion et l'exploitation de l'électricité dans les années 1890, et fait entrer l'Europe dans la modernité. Enfin, la dernière phase commence dans les années 1940 avec la découverte et la mise en pratique de l'énergie nucléaire. Elle se caractérise par son internationalisation et marque l'avènement du post-modernisme. Ici, la modernité est comprise comme une phase transitoire, marquée par l'unité encore expérimentale d'une infrastructure économique dans une phase de modernisation encore incomplète, mais en pleine progression. Ce faisant, elle entraîne, comme le constate Anderson Perry dans son article « *Modernity and Revolution*⁷⁵⁷ », la co-présence de systèmes, soit émergents et non-encore aboutis, soit en train de disparaître mais non-encore dépassés, qui régissent l'économie mais aussi les mentalités, et transforment la société : les classes dirigeantes issues de l'Empire (l'aristocratie agraire) ainsi que leur culture persistent, tandis qu'émergent de nouvelles techniques déterminantes pour l'économie et révolutionnant l'ordre social, en même temps qu'une nouvelle conscience de classe structure le mouvement ouvrier (le communisme⁷⁵⁸).

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁵⁶ F. Jameson, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Durham, NC, Duke Univ. Press, 2005 (Post-contemporary interventions).

⁷⁵⁷ P. Anderson, « *Modernity and Revolution* », *New left Review*, vol. 1, n° 144, avril 1984, p. 96-113.

⁷⁵⁸ « En résumé, récapitule David C. Durst dans son étude sur la question, le modernisme prend place « à l'intersection entre un ordre dirigeant semi-aristocratique, une économie capitaliste semi-industrialisée et un mouvement ouvrier semi-émergent, ou insurgé. » : D.C. Durst, *Weimar modernism, op. cit.*, p. XXIII.

b. La non-synchronicité du synchrone : une crise du régime d'historicité sous la république weimarienne

Le développement inégal des différents secteurs de la société, associé à la survivance d'idéaux anciens aux côtés de l'émergence de nouvelles idées entraînent une « non-synchronicité de ce qui est synchrone » (*Ungleichzeitigkeit der Gleichzeitigen*), c'est-à-dire une présence simultanée de phases de développement et d'idées qui n'appartiennent pas à une même époque. Ce terme est pour la première fois employé par l'historien de l'art Wilhelm Pinder en 1926, dans son ouvrage *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (*Le problème de génération dans l'histoire de l'art de l'Europe*), qui prend place dans le cadre d'un débat plus large sur la nature du temps historique et de la notion de périodicité⁷⁵⁹. Il s'en sert pour montrer les limites d'une « histoire de l'art sans nom » qui appliquerait rigoureusement les principes du formalisme d'Heinrich Wölfflin. Pinder constate en effet qu'une telle approche entraînerait des erreurs de datation, car des artistes de générations différentes, qui expérimentent le temps présent différemment et produisent en conséquence des oeuvres aux styles opposés, travaillent en même temps. Dans un article paru la même année, il donne un exemple parlant :

« Comment une histoire de l'art sans nom pourrait-elle rendre la différence stylistique entre une oeuvre de 1924 par Max Liebermann et une oeuvre de 1914 par Franz Marc par une datation correcte, ou même les placer dans le bon ordre chronologique, sans aucune connaissance de leur différence d'âge⁷⁶⁰ ? »

Il en conclue qu'« Il n'y a pas de « présent » simple, parce que chaque personne expérimente chaque « moment » historique avec son propre sens de la durée historique : chaque moment signifie quelque chose de différent pour chaque personne, et même une époque différente⁷⁶¹ ». L'idée de non-synchronicité⁷⁶² sera ensuite diffusée au début des années 1930 par Ernst Bloch, dans ses recherches visant à comprendre et expliquer la montée du national-socialisme, rassemblées dans *Héritage de ce temps* en 1934. Il y utilise ce concept pour décrire le développement culturel de la modernité au XX^{ème} siècle et, dans un article publié pour la première fois en 1932, exprime l'idée de non-simultanéité en ces termes :

⁷⁵⁹ Voir : F.J. Schwartz, « Ernst Bloch and Wilhelm Pinder : Out of Sync », *Grey Room*, n° 3, t 2001, pp. 5489.

⁷⁶⁰ « A picture of 1924 by Max Liebermann and a picture of 1914 by Franz Marc — without knowledge of the age difference, what art history without names would express this stylistic difference by a correct dating... or even place them in the right chronological order ? » : W. Pinder, « Kunstgeschichte nach Generationen », in Willy Schuster (éd.), *Zwischen Philosophie und Kunst : Johannes Volkelt zum 100. Lehrsemester*, Leipzig, Pfeiffer, 1926, p. 1-16, p. 4, cité par F.J. Schwartz, « Ernst Bloch and Wilhelm Pinder : Out of Sync », *op. cit.*, p.62.

⁷⁶¹ « There is no simple « present », because every historical « moment » is experienced by people with their own different senses of historical duration : each moment means something different for everyone — even a different time. » in W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926, p. 15, cité par *ibid.*.

⁷⁶² *Ungleichzeitigkeit*, parfois également traduit par non-simultanéité ou non-contemporanéité.

« Tous ne sont pas présents dans le même temps présent. Ils n’y sont qu’extérieurement, parce qu’on peut les voir aujourd’hui. Mais ce n’est pas pour cela qu’ils vivent en même temps que les autres. Ils portent au contraire avec eux un passé qui s’immisce. L’époque d’un homme dépend de l’endroit où il se trouve en chair et en os et surtout de la classe à laquelle il appartient⁷⁶³. »

Pour une époque donnée, les temporalités vécues de chaque individu sont plus ou moins orientées vers le passé, le présent ou l’avenir, selon les diverses conceptions que chacun s’en fait. Pinder et Bloch articulent avant la lettre l’idée des régimes d’historicité à laquelle François Hartog consacra un ouvrage en 2003. Un régime d’historicité est une manière particulière propre à un individu, un groupe ou une société entière, d’articuler et de concevoir les trois catégories de notre rapport au temps, le présent, le passé et le futur. Les particularités de cet engrenage ou de ce « mixte des trois catégories⁷⁶⁴ » définit à la fois le rapport au temps des individus ou groupes étudiés, mais aussi les conditions de possibilité des discours sur l’histoire et le temps présent. Dans son étude portant sur la société allemande de la fin de l’époque weimarienne, Bloch rattache ces différentes manières de vivre le présent à des penchants politiques et estime qu’ils peuvent être assez sûrement attribués selon l’âge, la classe sociale et le lieu d’habitation d’un individu⁷⁶⁵. Ainsi, ces différentes temporalités fondent des « dispositifs identitaires [...] conflagrants » car irréconciliables⁷⁶⁶. Si l’on reprend l’idée d’Azoumana Ouattara selon laquelle « Les crises sont les moments d’écarts maxima entre ces temporalités⁷⁶⁷ », on comprend alors mieux que la crise à laquelle la République de Weimar fut confrontée accrût la réflexivité des intellectuels sur les problèmes contemporains et la multiplication exponentielle des solutions à lui apporter dans le même temps. Ces solutions étaient si radicalement différentes en terme de valeurs et d’aspirations sociales, politiques et économiques, portaient des *Weltanschauungen*⁷⁶⁸ si distinctes qu’elles étaient fondamentalement irréconciliables.

c. Hyperinflation du sens et irréconciliabilité des manières de voir le monde : une incidence concrète dans la société weimarienne

Max Weber tire le même constat dès 1917, dans sa conférence « Le métier et la vocation du savant », que viendra compléter en 1919 celle sur « Le métier et la vocation du politicien ». Comme

⁷⁶³ E. Bloch, *Héritage de ce temps*, Paris, Klincksieck, 2017 (Critique de la politique), p.82.

⁷⁶⁴ F. Hartog, *Régimes d’historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 (La librairie du XXI^e siècle), p.13.

⁷⁶⁵ F.J. Schwartz, « Ernst Bloch and Wilhelm Pinder : Out of Sync », *op. cit.*, p. 58.

⁷⁶⁶ A. Ouattara, « Ernst Bloch visionnaire de notre temps », *Le portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2007, [En ligne]. <<http://journals.openedition.org/leportique/1399>>. (Consulté le 21 mai 2021).

⁷⁶⁷ *Ibid.*.

⁷⁶⁸ Une *Weltanschauung* est une manière de voir le monde, se basant sur un système de valeurs propre à chaque individu et à partir duquel il développe ses connaissances et prend ses décisions. Elle peut être partagée par un groupe, voire une société. Sur la définition de *Weltanschauung*, l’émergence et les particularités du terme, voir : A. Dupeyrix, « Sur deux conférences de Max Weber » in A. Dupeyrix et G. Raulet (éds.), *Allemagne 1917-1923, op. cit.*, p. 147-160, p.157.

le résumé Alexandre Dupeyrix dans son analyse conjointe de ces deux allocutions, Weber y constate que :

« Le passage à la modernité politique et industrielle, le développement remarquable des sciences, le boom démographique, le développement des moyens de transport et de communication, la transformation des villes, l'éclatement des modes de vie traditionnels [...] produisent différents types de philosophie, d'idéologie, de projet de société, qui se concurrencent, s'affrontent ou s'ignorent : des courants marqués politiquement (naturalisme, socialisme, libéralisme), des mouvements philosophiques et culturels de retour vers la nature ou promouvant une forme de néopaganisme ou de vie communautaire⁷⁶⁹ ».

Cela entraîne ce que Weber nomme un « polythéisme des valeurs⁷⁷⁰ [...] », dans lequel la société se trouve comme engluée : la neutralité axiologique du savant l'empêche de trancher entre les valeurs portées par les différents modèles scientifiques qu'il développe, et aucun compromis ne peut donc être trouvé entre les différents types de développement proposés à la société. En conséquence, « plusieurs valeurs ou systèmes de valeur [se dressent] les uns contre les autres⁷⁷¹ ».

Ces propositions ne sont cependant pas l'apanage de grands penseurs, philosophes, politiciens, théologues ou scientifiques. Comme le montre Rüdiger Graf, elles sont largement diffusées dans la presse et les publications indépendantes de l'époque weimarienne par des publicistes qui se font le relai de théories portées par des intellectuels plus ou moins proéminents. Son analyse sur les conceptions du futur et les discours sur le présent sous la République de Weimar englobe près de 640 auteurs, dont à peine plus d'un sixième a fait l'objet d'études postérieures, et dont un tiers seulement était détenteur d'un doctorat⁷⁷². Au travers d'un millier d'articles issus de journaux, de quotidiens et de revues, et des 350 publications indépendantes sur lesquels se base son étude⁷⁷³, Graf montre que cette multiplicité des *Weltanschauungen*, porteuses d'idéaux et de solutions religieuses, morales, culturelles, politiques et économiques variées, est omniprésente dans la société weimarienne et accessible à tout lecteur. Dans un ouvrage récent, Martine Béland et Myrtô Dutrisac comparent ce phénomène à une « hyperinflation du sens⁷⁷⁴ », concept fondé sur le modèle de l'hyperinflation économique dont souffre la république à ses débuts. Il s'agit, pour les auteurs, de traduire par ce concept les conséquences de la profonde remise en cause des fondements éthiques de la modernité politique, conjuguée à l'accroissement drastique de la réflexivité sous Weimar. Face à un même phénomène, la multiplication inflationnelle des points de vue et leur diffusion engendre une surabondance de signification que les auteurs qualifient de « déchaînement de l'économie du

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁷⁰ *Ibid.*.

⁷⁷¹ *Ibid.*.

⁷⁷² R. Graf, *Die Zukunft der Weimarer Republik*, op. cit., p. 51-54.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷⁴ M. Béland et M. Dutrisac (éds.), *Weimar ou l'hyperinflation du sens : portraits et exils*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009 (Pensée allemande et européenne).

sens⁷⁷⁵ » et qui confine au non-sens, ou en tous cas à « l’obscurcissement des schèmes d’intelligibilité⁷⁷⁶ » habituels. À travers l’analyse de différents phénomènes politiques et intellectuels, l’ouvrage stipule que la crise weimarienne résulte avant tout d’une mésentente quant au partage du sens dans la société, qui se trouve intellectuellement, spirituellement et moralement baignée dans l’opposé total d’une idéologie, comprise comme un principe structurel de la distribution et de la circulation du sens.

En effet, outre la multiplication déstabilisante des points de vue sur la situation politique, économique et sociale contemporaine et des solutions proposées, tous les auteurs s’accordent à dire que le problème vient précisément du fait que cette multiplicité ébranle profondément les valeurs et les aspirations de la société entière. Gertrud Bäumer, féministe radicale avant la guerre, qui revient à une vision sociale plus modérée de la place de la femme sous la République de Weimar, analyse aussi en ce sens la « crise de la culture » que la société allemande traverse, dans son pamphlet *Die Frau in der Krisis der Kultur* (*La Femme dans la crise de la culture*) paru à Berlin en 1926. Elle considère que le « conflit entre les *Weltanschauungen* », qui entraîne « le renouvellement constant des idées à notre disposition » est un processus tout à fait positif et sain⁷⁷⁷. Le problème vient en revanche du fait que « ce mouvement intellectuel saisit le sens de la vie lui-même et l’assombrit⁷⁷⁸ ». L’effondrement des valeurs est donc à la fois civilisationnel (économique, politique, social) et culturel (intellectuel, philosophique, psychologique).

2. Enjeux éthiques et esthétiques

C’est dans ce contexte que naît le photomontage, et il en répond. Il répond *de* ce contexte dans son élaboration théorique et pratique, qui part d’une analyse de la situation politique, économique et idéologique contemporaine, et il répond aussi *à* ce contexte par ses thématiques, en se présentant comme un miroir déformant prompt à lui donner la réplique, dans l’optique d’une démarche réflexive tenant de la psychanalyse impossible d’un peuple et d’une époque.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁷⁶ *Ibid.*.

⁷⁷⁷ « Nicht der Weltanschauungskampf als solcher, nicht die ständige Erneuerung unseres Ideenbestandes ist « seelische Krisis ». Diese Erneuerung ist gesunde Wachstum [...] » : G. Bäumer, *Die Frau in der Krisis der Kultur*, Berlin, F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung G.m.b.H., 1926 (Schriftenreihe der Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit in Berlin 1), p. 3-4.

⁷⁷⁸ « Von « Krisis » wird man vielmehr nur sprechen dürfen, wenn diese geistige Bewegung den Lebenssinn selbst angreift und verdunkelt » : *ibid.*, p. 4.

A. Le présentisme dadaïste, un impératif éthique et esthétique

a. De l'importance d'être de son époque

Dada Berlin est baptisé au beau milieu d'une révolution. Cette société est également intensément historique, en cela, comme l'indique Claude Lefort, « qu'elle contient le principe de l'évènement et a le pouvoir de le convertir en moment d'une expérience, en sorte qu'il figure un élément dans un débat que les hommes poursuivent entre eux⁷⁷⁹ ». Or, ce qui, dans l'Europe du lendemain de la Première Guerre mondiale, permet à l'évènement de devenir la composante d'une expérience commune, ce n'est plus seulement l'expérience directe, mais surtout l'expérience médiatisée par la presse écrite.

Pour le groupe dadaïste berlinois qui naît de ces décombres politiques et sociales, la dimension événementielle et historique de l'expérience quotidienne est essentielle. Ils condamnent d'ailleurs fermement le statut traditionnel de l'artiste, volontairement coupé de toute actualité et entretenant une attitude prétendument extra-historique. Dans *En avant Dada ! L'histoire du dadaïsme* (1920), Richard Huelsenbeck décrit ainsi la situation :

« Le philosophe dans sa mansarde, c'était une affaire archi-dépassée, mais aussi l'artiste art-déco, le littéraire de café, l'esprit « fin » qui lance ses petites trouvailles dans la bonne société, bref, le genre d'homme qui se laisse ébranler par les exploits intellectuels et se réjouit d'élever, grâce aux choses de l'esprit, une sorte de barrière susceptible, à ses yeux, de le rendre plus valable que les autres — celui là, c'est tout le contraire d'un dadaïste. Installés dans les villes, ils peignaient leurs petits tableaux, figolaient leurs vers, et toute leur structure humaine était pitoyablement déformée : sans muscle, sans intérêt pour les évènements du jour, ennemis de la publicité, ennemis de la rue, du bluff et des grandes transactions qui menacent quotidiennement la vie de milliers d'hommes⁷⁸⁰. »

Sa cible : l'artiste expressionniste. Le dadaïste, dès le premier manifeste rédigé par Huelsenbeck pour le groupe berlinois, se construit en totale opposition avec ce dernier, qui reçoit depuis les années 1910 l'assentiment de la critique d'art et du marché. Là où « les expressionnistes de la littérature et de la peinture [...] ont déjà posé leur candidature pour recevoir l'estime du bourgeois⁷⁸¹ », le dadaïste, au contraire, cherche à s'inscrire en porte-à-faux par rapport à l'ensemble des valeurs classiques emblématiques de cette mentalité, qu'il tient pour responsable du déclenchement de la Première Guerre mondiale. Là où l'expressionnisme faisait valoir l'intériorité

⁷⁷⁹ Claude Lefort, « Société « sans histoire » et historicité » [1954] in *Les formes de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 46-77, p.62, cité par F. Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 (La librairie du XXIe siècle), p. 49-50.

⁷⁸⁰ R. Huelsenbeck, *En avant, Dada. L'histoire du dadaïsme [1920]*, Paris, Allia, 1983, p. 18.

⁷⁸¹ R. Huelsenbeck, « Que voulait l'expressionnisme ? » in R. Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada [1920]*, Dijon, Presses du réel, 2005, p. 193-199, p.195.

de l'artiste, le dadaïsme brandit donc une forme d'extériorité absolue, qui consiste à considérer le temps comme un espace habitable, investi de tous les possibles, et non comme quelque chose qui, passivement, s'écoulerait hors de nous.

« L'expressionnisme voulait l'intériorisation, il se concevait comme une réaction contre son époque tandis que le dadaïsme n'est rien d'autre que l'expression de son temps. Dada est dans son temps comme un enfant de cette époque que l'on peut injurier mais qu'on ne saurait réduire à rien en la niant. Dada a assimilé la mécanisation, la stérilité, la stagnation figée et le rythme de ce temps. Il n'est en fin de compte rien d'autre et ne s'en distingue en rien⁷⁸² »

Dans ce paragraphe introductif à « Que voulait l'expressionnisme ? », Richard Huelsenbeck résume l'impératif dadaïste d'être de son temps comme le résultat de l'assimilation inévitable des caractéristiques d'une époque. La comparaison entre Dada et un enfant rappelle la métaphore sartrienne de l'engagement, telle que développée dans un échange avec Albert Camus en 1952 : pour Sartre, si nous pensions « que l'Histoire est une piscine pleine de boue et de sang », alors évidemment, la question de l'engagement se poserait, car nous y regarderions « à deux fois avant d'y plonger ». Mais si nous sommes d'emblée dedans et qu'il est impossible d'en sortir, parce que « l'Histoire n'est que l'activité de l'homme poursuivant ses propres fins⁷⁸³ », les formes de notre engagement (qu'il soit politique ou social) et même de notre désengagement se diversifient. Pour l'existentialisme sartrien, l'engagement apparaît donc avant tout comme une nécessité paradoxale de la condition humaine⁷⁸⁴. Le présent, tel qu'il est expérimenté au lendemain de la Première Guerre mondiale à Berlin, devient une véritable « obsession » pour les acteurs de Dada.

b. Le PRÉsentisme hausmannien

La notion de PRÉsentisme élaborée par Raoul Hausmann, le Dadasophe du groupe, explicite ce rapport au présent. S'il rappelle au lecteur d'aujourd'hui les régimes d'historicité établis par François Hartog dans la lignée des recherches de Reinhardt Koselleck, le PRÉsentisme hausmannien s'en distingue en cela qu'il ne s'agit pas simplement d'une « prévalence du point de vue du présent⁷⁸⁵ » par rapport au futurisme qui dominait au début du siècle⁷⁸⁶, mais qu'il s'agit

⁷⁸² *Ibid.*, p. 193-194.

⁷⁸³ J.-P. Sartre, « Réponse à Albert Camus » in *Situations*, IV, Paris, NRF/Gallimard, p.127-171, p. 128-130.

⁷⁸⁴ Des points communs entre l'existentialisme et le dadaïsme ont été revendiqués après-guerre, notamment par Richard Huelsenbeck. A ce sujet, voir : E. Benjamin, *Dada and existentialism : the authenticity of ambiguity*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

⁷⁸⁵ F. Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁸⁶ Hartog, dans le chapitre « La montée du présentisme », caractérise le XX^{ème} siècle par le passage du futurisme (c'est-à-dire la « domination du point de vue du futur », auquel le mouvement artistique éponyme contribue), éprouvé par les conceptions téléologiques de l'Histoire qui soutinrent les deux guerres mondiales, de manière plus ou moins explicite, au présentisme, qui ne cesse d'adopter de nouvelles formes à partir des années 1920 (puis dans les années 1940 avec la naissance de l'existentialisme, les années 1950 avec la pensée de Claude Lévi-Strauss, les années 1960 avec la mentalité *Sixties*, etc.). Voir : *Ibid.*, p.149 à 157.

surtout de redonner au présent l'épaisseur de tous ses possibles, afin d'en faire un temps d'action concrète.

Le « Manifeste du PRÉsentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique », rédigé en février 1921 par Hausmann et publié dans la revue *De Stijl* au mois de septembre, s'ouvre ainsi sur l'évocation de la puissance de l'instant présent : « Vivre, cela veut dire : comprimer toutes les possibilités, toutes les données de la seconde en énergie tangible⁷⁸⁷ ». Face à cela, l'individu a deux options, qui correspondent à « deux tendances essentielles : celle vers l'impossible et celle vers les innombrables possibilités⁷⁸⁸ ». La première, liée à la « nostalgie », est à proscrire. En conséquence, la revendication présentiste visera à « lier au moment ses multiples émanations » de manière à « être transformés en êtres vivants par tout le possible⁷⁸⁹ ». Cette transformation s'effectue par l'activité de la conscience ; la phrase citée ci-avant se poursuit ainsi : « nous voulons être transformés en êtres vivants par tout le possible, qui transforme la vie par la conscience mécanique, par des inventions hardies, par la réalisation des idées, par l'esprit [...], en ingénieur fort de ses capacités multiples⁷⁹⁰ ! ». Outre l'émergence de la figure de l'ingénieur, qui s'affirme comme paradigme de la création (en opposition au créateur-démiurge de génie) et comme figure tutélaire de l'homme nouveau, il s'agit bien dans cet extrait de la conscience qui, par les actions qu'elle engendre, provoque l'ultime transformation du sujet agissant et moderne en être « pleinement » vivant. L'homme est alors invité à se saisir du présent dans une « décision énergétique⁷⁹¹ », instaurant ainsi « volontarisme » et « mouvement », en d'autres termes, structurant le présent de manière dynamique.

Cette conception du présent est à mettre en relation avec les nombreuses tentatives de revalorisation et d'investissement du présent au sein des avant-gardes historiques, telles « le Simultanéisme, le Preaesentismus, le Nunisme [...], le PREsentismus, l'Instantanéisme⁷⁹² ». Au lendemain du premier conflit mondial, cette préoccupation outrepassa donc Dada : le fait qu'on la retrouve exprimée dans une revue néo-plasticienne et que, dans ces mêmes pages quelques mois plus tard, paraisse un « Appel pour un art élémentaire » qui tire un constat similaire, le corrobore. Cet appel est encore co-signé par Raoul Hausmann, auquel il faut ajouter Hans Arp, Ivan Pougny et Laszlo Moholy-Nagy⁷⁹³.

⁷⁸⁷ R. Hausmann, « Manifeste du PREsentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique », *Courrier dada*, Paris, Allia, 2004, p.91-96, p. 91.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² F. Hartog, *op. cit.*, p. 152.

⁷⁹³ R. Hausmann, « Appel pour un art élémentaire », *Courrier Dada*, *op. cit.*, p.147.

Toutefois, Dada traduit cette nécessité d'ordre éthique de manière particulière. Dès le premier paragraphe du premier manifeste Dadaïste, rédigé par Huelsenbeck en 1918 et largement co-signé⁷⁹⁴, le fait d'être de son temps, déjà érigé en véritable programme artistique, passe, du point de vue de la représentation, par la manipulation et la retranscription de l'actualité :

« L'art, quant à sa réalisation, ses moyens d'expression, sa manière et son orientation, dépend du temps dans lequel il vit — et les artistes sont les produits de leur époque. Le plus grand art sera celui qui présentera par son contenu de conscience les multiples problèmes de son époque, celui qui fera ressentir qu'il a été secoué par les explosions de la semaine précédente, celui qui, inlassablement, cherchera à se retrouver après l'ébranlement du jour précédent. Les meilleurs artistes, les plus forts et les plus insolites, sont ceux qui, à chaque heure, arrachent et réassemblent les lambeaux de leurs corps à partir du chaos des cataractes de la vie, ceux qui, saignant des mains et du cœur, saisissent avec acharnement l'intellect de leur époque⁷⁹⁵. »

Dans la littérature dadaïste, Hausmann par exemple suit à la lettre ce programme dans les satires politiques de *Hourra ! Hourra ! Hourra*⁷⁹⁶ !. « Un fusil plein d'amour du prochain » fait par exemple référence aux assassinats des spartakistes et autres mises à mort de la révolution allemande, tandis que « Paasche s'est suicidé » met clairement en scène le maquillage médiatique absurde du meurtre de Hans Paasche, ancien officier de marine devenu antimilitariste, assassiné le 21 mai 1920 par les corps francs d'une balle dans le dos, tandis qu'il pêchait en caleçon de bain sur son domaine de Neumark (actuelle Pologne) avec ses enfants. Pour finir, « An I de la paix mondiale. Avis Dada », très court texte se présentant comme un commentaire purement dadaïste de l'actualité initialement paru en couverture du premier numéro de *Der Dada* en juin 1919, relativise une « paix mondiale » troublée par la bourse et les négociations autour du traité de Versailles. Par une large utilisation des antithèses, le style traduit la confusion ambiante :

« Si l'Allemagne ne signe pas, vraisemblablement elle signera. [...] Si l'Allemagne signe tout de même, elle signera probablement pour ne pas signer. [...] Lloyd George considère qu'il est possible que Clemenceau est d'avis que Wilson pense que l'Allemagne doit signer parce qu'elle ne peut pas ne pas signer⁷⁹⁷. »

La satire hausmannienne distingue les multiplicités du présent et les utilise comme autant d'outils visant à « démonter » les discours en les « collant » face à la réalité vécue.

L'« époque », le « temps », le présent dadaïstes sont donc avant tout une perception exclusivement psychologique du temps vécu bergsonien, jalonnée de quelques dates traumatiques et hasardeuses. Dans le PREsentime hausmannien coexistent de manière inhabituellement extensive

⁷⁹⁴ Dans un premier temps, le manifeste fut co-signé par le noyau berlinois (Franz Jung, George Grosz, Richard Huelsenbeck et Raoul Hausmann), ainsi que Tristan Tzara et Marcel Janco, représentants du centre zurichois. Au moment de sa publication dans l'*Almanach Dada* en 1920, de nombreux signataires s'y sont ajoutés : d'autres dadaïstes suisses (Arp, Ball, van Rees, entre autres), d'autres allemands (Walter Mehring), mais également des artistes italiens (Cantarelli et Prampolini). Voir : R. Huelsenbeck, « Que voulait l'expressionnisme ? » in R. Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada*, op. cit., p. 193-199.

⁷⁹⁵ François Hartog se réfère ici à l'étude d'Eric Michaud sur le sujet : *ibid.*, p. 194-195.

⁷⁹⁶ R. Hausmann, *Hourra ! Hourra ! Hourra !*, Paris, Allia, 2004.

⁷⁹⁷ R. Hausmann, « An I de la paix mondiale. Avis Dada », *Courrier Dada*, op. cit., p. 147.

passé immédiat et futur proche, correspondant tout à fait à la définition donnée par Hartog du 'n présentisme qui « génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin⁷⁹⁸ » et qui, en pleine crise due au changement de régime d'historicité, les absorbe dans un même temps. La prise de conscience de l'artiste confère à ce présent une épaisseur variable, que ce dernier se doit de retranscrire, littéralement ou picturalement, par la multiplication des points de vue sur l'actualité, afin d'en devenir acteur et non plus seulement spectateur.

B. La Première Foire internationale Dada : entre collage et montage

a. Contre la peinture : à la recherche du photomontage

Si la satire s'avère, en littérature, le moyen adéquat pour ce faire, les dadaïstes pressentent, dès leur première soirée sous ce nom le 12 avril 1918, la nécessité d'une *tabula rasa* dans le domaine des arts plastiques. Dans la salle de la Sécession berlinoise, Hausmann fit la lecture d'un manifeste intitulé « Du nouveau matériau en peinture », plus tard renommé « Cinéma synthétique de la peinture ». L'objectif avoué était de s'affranchir des techniques artistiques traditionnelles, et plus particulièrement de la peinture « à l'huile et au vinaigre⁷⁹⁹ » : « Nous étions [...] à la recherche de nouveaux procédés [...] pour remplacer la fabrication de chefs-d'oeuvre d'après des recettes académiques⁸⁰⁰ », se souvient-il en introduction. Le manifeste s'attache, entre autres, à déchoir la peinture de son statut traditionnel. Hausmann y affirme en effet que « La poupée rejetée par l'enfant ou le chiffon coloré sont des expressions plus nécessaires que celle d'un âne quelconque, qui veut s'immortaliser au moyen de ses peintures à l'huile accrochées dans de beaux salons⁸⁰¹. » Nouveaux matériaux et nouvelles techniques avaient pour ambition de représenter « votre état réel : des constellations miraculeuses dans du matériel véritable : fils de fer, verre, carton, tissu, correspondant organiquement à leur propre fragilité cassante ou bombante⁸⁰² ». Le constat de l'impossibilité de pratiquer la peinture et de la nécessité d'une véritable table rase technique et matérielle est également repris dans le « Manifeste du PRÉsentisme » : la peinture y apparaît tout simplement inadéquate pour traduire et incarner son époque.

« Pourquoi ne pouvons-nous pas peindre aujourd'hui des tableaux comme Botticelli, Michel-

⁷⁹⁸ F. Hartog, *op. cit.*, p.157.

⁷⁹⁹ R. Hausmann, *Courrier Dada*, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁰⁰ *Ibid.*.

⁸⁰¹ R. Hausmann, « Cinéma synthétique de la peinture », *ibid.*, p. 40-42, p. 40.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 41.

Ange, Léonard ou Le Titien ? Parce que l'homme a entièrement changé dans notre conscience et non uniquement parce que nous avons le téléphone, l'avion, le piano électrique ou le tapis-roulant, mais surtout parce que notre psychophysique s'est transformée par notre expérience⁸⁰³.»

À ce moment-là (1921), Raoul Hausmann a largement dépassé, du moins dans son travail théorique, les pronostics proprement dadaïstes d'un art radicalement nouveau⁸⁰⁴. Le constat d'inanité et d'inadéquation de la peinture demeure toutefois irrévocable : il est à la fois éthique et esthétique.

b. La Première Foire internationale Dada, aux origines du photomontage

Après la lecture du manifeste d'Hausmann le 12 avril 1918, les dadaïstes mirent un à deux ans pour élaborer les premières oeuvres véritablement novatrices suivant ces directives. Davantage considérées comme des objets que comme des oeuvres d'art, dans l'optique de « désacraliser » les formes artistiques traditionnelles, elles ont été majoritairement perdues. Il est impossible d'en faire état avant que la Première Foire internationale Dada ne les rassemble, du 1er juillet au 25 août 1920 dans la galerie d'Otto Burchard, sur la Lützow-Ufer. Là encore, près d'un quart des oeuvres alors exposées ayant disparues⁸⁰⁵, il faut se reporter aux recherches réalisées à partir des archives des artistes ainsi que des photographies et du catalogue de l'exposition pour analyser la phase d'élaboration du photomontage, tant dans les recherches techniques dont il fut l'objet que dans son statut. Hanne Bergius en fait une reconstitution aussi précise que possible dans *Montage und Metamechanik*. C'est à partir de son inventaire que nous avons établi les proportions suivantes⁸⁰⁶.

Au catalogue, nulle mention du photomontage en tant que tel. Wieland Herzfelde décrit l'audace plastique des oeuvres dadaïstes par le recours systématique à la photographie d'abord, plus particulièrement issue des magazines illustrés, voire aux objets directement prélevés du monde réel se prêtant à être associés à un subjectile, ensuite.

« La peinture avait jadis pour objectif avoué de fournir aux hommes l'apparence des choses (paysages, animaux, monuments, etc) qu'ils ne pouvaient pas découvrir de leurs propres yeux. Ce devoir est aujourd'hui assuré par la photographie et l'image animée, et elles le remplissent de manière incomparablement plus complète que la peinture de tous les temps. [...] Les dadaïstes disent : tandis que jadis nous dépensions beaucoup de temps, d'amour et d'effort à peindre un corps, une fleur, un chapeau, un champ de bataille, ou autre, nous n'avons plus

⁸⁰³ R. Hausmann, « Manifeste du PRÉsentisme contre le dupontisme de l'âme teutonique », *op. cit.*, p. 92.

⁸⁰⁴ Dans le « Manifeste du PRÉsentisme », Hausmann en appelle à « la peinture électrique, scientifique », à l'haptisme et à l'odorisme, formes d'art employant les moyens techniques de la modernité et permettant une conquête globale des sens (il ne s'agit plus de parler uniquement à l'oeil ou à l'oreille). Voir : *ibid.*.

⁸⁰⁵ Nous tirons ces données d'une étude quantitative menée à partir de la reconstitution de l'exposition réalisée par Hanne Bergius dans H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. 349-414.

⁸⁰⁶ *Ibid.*.

aujourd'hui qu'à nous munir de ciseaux et à découper parmi les choses peintes et les représentations photographiques ce dont nous avons besoin. S'il s'agit de choses plus communes, alors nous n'avons pas même besoin de représentations, mais pouvons nous saisir directement de l'objet : par exemple un canif, un cendrier, un livre, etc. [...] Les dadaïstes se reconnaissent pour unique programme le devoir de donner pour contenu à leurs images l'événement présent tant que le plan du temps que du lieu, raison pour laquelle ils prennent comme source de leur production non pas les *Mille et une nuits* ou les *Tableaux indochinois* mais les magazines illustrés et les éditoriaux de presse⁸⁰⁷. »

Les procédés artistiques développés par les dadaïstes berlinois sont donc fondés sur l'extraction d'un objet (qui, soutiré de son contexte habituel par découpage ou prélèvement, devient un élément iconographique), puis l'organisation plastique d'éléments disparates, n'appartenant traditionnellement pas au champ de l'art. Un tel procédé, qui peut être qualifié par le terme générique de « collage », correspond en fait à plusieurs techniques, toutes présentes lors de l'exposition de 1920 : sur les 174 numéros présents au catalogue, plus de la moitié des œuvres, soit de 53 à 77%, relevaient de techniques impliquant le collage ou ses dérivés⁸⁰⁸.

Parmi les 53% pour lesquels nous disposons de données précises, moins de 10% employaient le collage de manière minoritaire, finalement dans la lignée des premiers collages cubistes : nous parlerons alors plutôt de « technique mixte ». Il s'agissait de peintures à l'huile ou de dessins comprenant quelques éléments collés, à la manière d'*Allemagne, un conte d'hiver* de George Grosz (ill. 47). Cette huile sur toile représente, sur le modèle iconographique du jugement dernier, un bourgeois attablé, seul point fixe d'un paysage urbain chancelant. Sous lui, les « trois piliers de la société » semblent le soutenir : un général au centre, entouré d'un prêtre et d'un enseignant de profil, tenant un livre (respectivement une Bible et une oeuvre de Goethe). L'enseignant tient un bâton posé sur son épaule, en haut duquel flotte un ruban aux couleurs de la monarchie. Sur la table du bourgeois, plusieurs morceaux de papier et de carton sont collés : à gauche de son assiette pleine des restes de son repas, le titre d'un tract (« Ouvriers ! Soldats⁸⁰⁹ ! ») évoque la révolution de Novembre 1918. Par dessus est posé un numéro du *Berliner Lokal-Anzeiger* du 21 décembre 1918, dont la une, « Une république en Haute-Silésie ? », rappelle l'insurrection de Grande-Pologne contre les autorités allemandes suite à la capitulation du Reich en 1918 et 1919⁸¹⁰. A droite, une carte de rationnement en partie découpée fait référence aux difficultés d'approvisionnement dont souffre l'Allemagne dans l'immédiat après-guerre. D'autres fois, des photomontages sont volontairement ajoutés sur une huile sur toile afin d'en souligner le sens. C'est le cas d'*Apte au travail* à 45% d'Otto Dix (ill. 48). Le visage du premier soldat de ce funeste défilé de gueules

⁸⁰⁷ W. Herzfelde, « Introduction à la Première Foire Dada internationale » in O. Lugon, *La photographie en Allemagne : anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, J. Chambon, 1997, p. 212-213.

⁸⁰⁸ L'écart entre les pourcentages se justifie par le nombre d'oeuvres disparues sur la technique desquelles on ne dispose que de trop maigres informations pour pouvoir les intégrer à l'une des catégories de notre étude.

⁸⁰⁹ « Arbeiter ! Soldaten ! » : H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 261.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 263.

cassées fut recouvert, lors de l'exposition, d'une oeuvre mixte de Georges Grosz, *Une victime de la société* (1919, **ill. 30**). Le visage masculin volontairement défiguré par Grosz vient souligner les prothèses des corps de Dix, et le titre de l'oeuvre rend plus qu'explicite le message de la toile sur laquelle elle est apposée : ces anciens combattants, amputés et défigurés, que le gouvernement peine à entretenir et échoue à réintégrer à la société, en sont bien les victimes.

L'assemblage, sorte de sculpture réalisée à partir d'objets prélevés sur le réel et frôlant parfois avec l'installation par ses dimensions, est également une technique dérivée du collage. S'il ne représente que 18% environ des oeuvres exposées à la Première Foire internationale, c'est néanmoins la technique la plus proche de la définition hausmannienne du « nouveau matériau en peinture ». L'exemple le plus connu du genre, *La tête mécanique ou l'Esprit de notre temps* de Raoul Hausmann (**ill. 29**), que Höch conserva de 1922 à 1966, est effectivement constitué d'éléments directement prélevés de la réalité, sans passer par le truchement du cliché photographique. Elle n'était toutefois pas présente à l'exposition de 1920. Parmi les assemblages effectivement exposés, l'installation de Johannes Baader, *Le grand Plasto-Dio-Dada-Drama : Grandeur et décadence de l'Allemagne* (**ill. 49**), reflète l'importance de la presse écrite pour le groupe. L'oeuvre est conçue comme un véritable monument à cinq étages correspondant aux périodes de l'ascension de son créateur l'Oberdada⁸¹¹. A chaque étage sont accrochés des journaux différents : au premier niveau (autour du socle) sont majoritairement disposées des affiches dadaïstes tandis que le niveau médian est occupé par des journaux aux obédiences diverses. On y retrouve le *BZ am Mittag* (un tabloïd), le *Berliner Lokal-Anzeiger* (plutôt national-conservateur) ou encore le *Vossische Zeitung* (libéral). Au sommet de l'installation, sous le numéro 5 trônent des revues dadaïstes, parmi lesquelles *Die Pleite* (fondée par Grosz, Heartfield et Herzfelde l'année précédente) ou encore la manchette de *Die freie Straße* (revue pré-dadaïste fondée en 1915 par Franz Jung et Otto Gross, psychanalyste très décrié, et dans laquelle Hausmann publie ses écrits théoriques dès 1916⁸¹²). L'installation est agrémentée d'un mannequin évoquant un marchand de journaux. C'est également un assemblage, exposé au plafond de la première salle de l'exposition, qui fit sans doute le plus scandale en entraînant des poursuites judiciaires à l'encontre de ses inventeurs, Heartfield et Schlichter : *L'ange prussien* est constitué d'une tête de porc surmontant le corps d'un mannequin revêtu d'un costume militaire (**ill. 48**). Ce dernier est ceinturé d'une citation extraite d'un chant de Noël protestant, composé par Martin Luther en 1535 : « Du haut du ciel je

⁸¹¹ La préparation, l'épreuve métaphysique, la consécration, la guerre, la révolution mondiale. Voir : H. Bergius, *op. cit.*, p. 413.

⁸¹² Sur les revues et cercles pré-dadaïstes, voir : P. Lhot, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann : aux sources du dadaïsme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013 (Arts. Série histoire, théorie et pratique des arts).

descends⁸¹³ ». Höch, se prêtant à l'expérimentation, exposa un assemblage hors catalogue : *Dada-Plastik*, un outil abscons, une quasi-exception dans sa carrière (ill. 50). Elle expose également deux reliefs relevant de cette catégorie, *Diktatur der Dadaïsten* et *Mechanische Brautpaar*. Toutes les oeuvres mentionnées dans ce paragraphe ont disparu⁸¹⁴.

Enfin, la description donnée par Herzfelde correspond également à des compositions bidimensionnelles majoritairement composées d'objets et de supports variés (des collages, à proprement parler), ou ayant pour particularité d'utiliser principalement des reproductions photographiques comme matériau (des photomontages ou photocollages⁸¹⁵). Lors de l'exposition, les collages et photomontages originaux constituaient respectivement 22 et 23% de l'accrochage. Plus surprenant toutefois, la majorité des oeuvres présentées relevant du collage et de ses dérivés, sur lesquelles nous avons encore aujourd'hui quelque information essentiellement grâce aux photographies réalisées à l'occasion, est en fait constituée d'affiches ou d'exemplaires de magazines illustrés utilisant ou reprenant des collages ou des photomontages (28%). Sur le mur directement perceptible depuis la porte d'entrée de l'espace d'exposition, le visiteur était d'ailleurs accueilli par trois affiches monumentales, portraiturant les trois organisateurs de l'évènement associés à des slogans dadaïstes. Entre eux, au moins sept pages directement issues de revues dadaïstes étaient présentées sous cadre (ill. 51).

Nous pouvons donc avancer, avec Hanne Bergius, que les revues du groupe sont les véritables « laboratoires » du photomontage dadaïste. L'historienne de l'art considère d'ailleurs que le « premier montage publié et précisément datable, exclusivement composé de photographies rassemblées » parut en couverture d'une revue dadaïste : il s'agit de l'éventail de John Heartfield intitulé *Galerie de la beauté masculine allemande. Mise à prix : « Qui est le plus beau ? »*, imprimé en une de *Jedermann sein eigener Fußball*, journal édité avec son frère, Wieland Herzfelde, aux éditions Malik (ill. 52). Publié le 15 février 1919, l'unique numéro de ce journal satirique parodie les codes de la presse conservatrice de l'époque tout en dénonçant les récents assassinats politiques : quelques semaines seulement après la révolte spartakiste qui secoua la capitale, et tout juste un mois après l'assassinat de Rosa Luxembourg et de Karl Liebknecht, Heartfield et Herzfelde disposent avec ironie les portraits des responsables politiques du carnage en habits officiels,

⁸¹³ « Vom Himmel hoch da komm ich her » : voir : H. Bergius, *op. cit.*, p. 393.

⁸¹⁴ H. Bergius, *Montage und Metamechanik, op. cit.*, p. 368-369.

⁸¹⁵ Les deux termes sont encore utilisés par les historiens de l'art, sans que la distinction entre les notions de collage et de montage n'ait été décrite ni prise en compte. Le montage est un type particulier de collage qui accorde une attention particulièrement importante à la relation des images entre elles. Le terme est issu de l'industrie cinématographique, dans laquelle le « montage » des films consiste à coller entre eux les bouts de négatif sélectionnés. C'est une tâche répétitive, mais qui n'en est pas moins à l'origine de la création cinématographique : c'est l'étape à laquelle se concrétise la vision et le style du réalisateur. Cet automatisme gestuel du métier de monteur devient un modèle du créateur dadaïste, réputé à la fois ingénieur et dilletante.

suggérant un concours de beauté. On reconnaît Ebert, Noske, Scheidemann⁸¹⁶, mais aussi Ludendorff⁸¹⁷ ; dès lors, on comprend mieux la dimension provocatrice de ce photomontage, dont l'original, datant vraisemblablement de la même année et exposé lors de la Première Foire internationale Dadaïste⁸¹⁸, a aujourd'hui disparu. Ces visages, anonymisés selon l'usage des concours de beauté de la presse écrite de l'époque (qui propose parfois des chiffres pour distinguer les concurrentes), sont néanmoins connus et reconnus de tous ; convoqués pour hiérarchiser leur attrait physique, les dirigeants politiques apparaissent alors dans leur laideur, au regard des critères de beauté masculine d'une part, mais également dans celle de leurs actions autrement cachées sous la prétendue grandeur de la nécessité politique. D'un autre côté, ils sont ridiculisés par le rapprochement caricatural de la virilité politique qu'ils incarnent et d'attributs spécifiquement féminins (l'éventail et le concours de beauté). Cette forme particulière réduit l'image (en l'occurrence, les portraits photographiques) à sa superficialité au sens premier du terme, c'est-à-dire à sa surface. Ce catapultage de caractéristiques genrées est également utilisé par Höch à des fins similaires. Dans *Les chefs d'état* (1919-1920, **ill. 53**), elle appose directement les portraits d'Ebert et de Noske issus de la une du *Berliner Illustrirte Zeitung* du 24 août 1919 sur un patron de broderie. Pour rappeler la célèbre photographie de Wilhelm Steffen de laquelle le président du Reich et son ministre de la Défense ont été prélevés (**ill. 54**), torsés-nus et en maillot de bain, elle utilise au premier plan un bandeau gris écrié de manière à rappeler le rythme des flots de la mer Baltique dans laquelle ils posent en fin de journée, au détour d'un voyage diplomatique à Hambourg⁸¹⁹. En arrière-plan, Höch dessine en quelques traits des éléments végétaux, un gros papillon et une femme tenant une ombrelle. Comme chez Heartfield, les dirigeants sont abruptement transposés dans un univers féminin. Alors qu'ils conservaient, dans *Galerie de la beauté masculine allemande*, l'habit qui atteste de leurs fonctions, Höch choisit une photographie où la dignité du costume disparaît. Artistes et commentateurs avaient déjà souligné l'incongruité de cette une par des détournements satiriques⁸²⁰.

⁸¹⁶ Scheidemann siégeait d'ailleurs, de novembre 1918 à janvier 1919, au Conseil des Commissaires du peuple, notamment en charge de réprimer l'insurrection spartakiste.

⁸¹⁷ Erich Ludendorff dans son costume de général marque la continuité entre le régime weimarien et l'Empire. Militariste convaincu à l'initiative de la demande d'armistice, Ludendorff fuit en Suède après la défaite. Depuis son exil, il rédige des ouvrages de stratégie militaire et de propagande politique, répandant notamment la thèse du « coup de poignard dans le dos ». Lorsqu'il revint en Allemagne en 1920, il fréquenta les milieux de la révolution conservatrice et participa notamment au putsch de Kapp. Il se rapprocha du NSDAP dès ses débuts, se faisant élire député au Reichstag sous cette bannière en 1924. Volontairement envoyé à l'échec par Adolf Hitler lors de l'élection présidentielle l'année suivante, Ludendorff se retira de la vie politique en 1928.

⁸¹⁸ Au dessus du bataillon d'estropiés d'*Apte au travail à 45%*, à même la toile d'Otto Dix. Voir : **ill. 45**.

⁸¹⁹ B. von Dewitz, « Medienpolitik », 2000 (https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2000_06).

⁸²⁰ C'est par exemple le cas d'une caricature publiée dans *Die Pleite* en novembre 1923. Le dessinateur, par ailleurs inconnu, reprend la pose d'Ebert et de Noske. Mais le niveau d'eau a cette fois monté, et à sa surface flottent plusieurs cadavres. La légende, « Bald brauch'n se keine Badehosen mehr ! » (« Bientôt, ils n'auront plus besoin de maillot »), se réfère à l'impudeur de leurs manigances politiques, connues de tous. Voir note précédente.

c. Conclusion : le photomontage, un enjeu éthique et esthétique

La volonté, exprimée par Hausmann en 1918, de renouveler les moyens de l'art se cristallise donc dans l'élaboration, près de deux ans plus tard, de la technique du photomontage. Parce qu'il permet de subvertir les canons artistiques traditionnels, le photomontage est à la fois une nécessité esthétique, éthique et politique. En tant que forme d'art résolument contemporaine, le photomontage prend position dans son époque et rejette les valeurs héritées de l'Empire. Il permet de traduire le rythme particulier de cette nouvelle société, en parfaite cohérence avec le rapport à la réalité qu'implique le présentisme hausmannien. Plus encore : son processus même permet de manipuler sémantiquement les messages et informations délivrées par les médias et, ce faisant, de les dénoncer. Cela prend une valeur politique subversive d'autant plus notable que la période de l'immédiat après-guerre est caractérisée par d'importants conflits politiques auxquels les dadaïstes ne sont pas indifférents. Les deux cercles prédadaïstes rassemblés autour des éditions Malik et de la revue *Die Freie Straße* sont ouvertement anarcho-communistes. Les frères Herzfelde et Georg Grosz rejoignent le KPD dès sa création, en décembre 1918.

3. Définir le photomontage

A. Entre collage et montage : une définition controversée

a. Photomontage : la naissance du terme

De ce tour d'horizon des oeuvres exposées lors de la Première Foire internationale Dada, nous pouvons tirer deux conclusions préliminaires sur l'état du photomontage en 1920. Au sein du groupe dadaïste berlinois, nous constatons tout d'abord que le procédé est emprunté au graphisme et est largement expérimenté en tant que tel. Les photomontages imprimés sur des revues ou des affiches, dont les originaux ont majoritairement été perdus, représentent près de 30% de l'accrochage. Ce à quoi il faut ajouter leur présence croissante dans la revue du groupe berlinois, *Der Dada*. Mais nous apprenons aussi que le photomontage ne portait pas encore ce nom. Le mot n'est en effet pas employé dans le catalogue, qui se contente de décrire très largement la technique.

Les dadaïstes berlinois privilégiaient à ce moment là le terme de *Klebebild*, image (ou tableau) collé(e⁸²¹). L'accent était donc mis sur le collage (*kleben* : coller) en tant que rassemblement matériel d'éléments disparates prélevés du monde réel plus particulièrement réalisé au moyen de colle. L'un des surnoms de Raoul Hausmann était d'ailleurs « Algernoon Syndetikon », nom de la marque qu'il utilisait pour concevoir ses oeuvres⁸²². L'image collée des dadaïstes berlinois diffère donc à ce stade du principe du collage⁸²³ au sens large, élaboré dans les années 1930 en France et hérité des papiers collés cubistes, qui se concentre sur l'assemblage, sur une surface bidimensionnelle, de matériaux divers et ne stipule aucun moyen de fixation particulier⁸²⁴. Le célèbre aphorisme de Max Ernst le résume efficacement : « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage⁸²⁵. » Bien plus important est le caractère hétéroclite de l'oeuvre finale, qui passe d'emblée pour une forme d'art non conventionnelle⁸²⁶. En langage populaire, on qualifie d'ailleurs au XIX^{ème} siècle de collage la « situation d'un homme et d'une femme vivant ensemble sans être mariés⁸²⁷ ». Selon Hannah Höch, le collage en tant que catégorie artistique ne vint d'ailleurs subsumer le photomontage qu'« après 1945⁸²⁸ », motivé par la nécessité de regrouper toutes les manifestations ressortissant de ce principe, qui se font jour dans tous les arts (« En musique », « Dans le domaine de la chorégraphie », « En littérature », « dans les arts et le domaine visuel⁸²⁹ »).

Le terme « photomontage » n'est donc pas usité en Allemagne en 1920, contrairement à ce qu'Hausmann prétend⁸³⁰. Toutefois, l'idée de « monter » une oeuvre au lieu de la « créer », la

⁸²¹ Parmi les nombreuses sources, voir entre autres, en français : J.-Y. Bosseur, *Le collage, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010, p. 32.

⁸²² C. Lacroix, *Le photomontage sous les ciseaux : du collage au photomontage*, Thèse de doctorat d'Histoire et des civilisations (sous la direction d'Hubert Damisch), Paris, EHESS, 1996, p. 9.

⁸²³ Nous empruntons cette expression au catalogue de l'exposition « von der collage zur assemblage » <du collage à l'assemblage>, qui se tint en 1968 à l'Institut für moderne Kunst de Nuremberg, *prinzip collage*, Neuwied et Berlin, Luchterhand, 1968 (Interkunst).

⁸²⁴ D'ailleurs, certains artistes utilisaient des épingles ou du ruban adhésif dans leurs collages. Voir : F. Monnin, *Le collage : art du vingtième siècle*, Paris, Fleurus, 1996, p. 29.

⁸²⁵ Max Ernst, 1936. Voir : A. Breton et P. Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 2005, p. 7.

⁸²⁶ De nombreux ouvrages ont été écrits sur l'histoire du collage sous toutes ses formes (englobant le photomontage). Parmi les principales références en français, voir notamment : B. Taylor, *Collage, l'invention des avant-gardes : cubisme, futurisme, dada, surréalisme, artificialisme, constructivisme, poétisme, independent group, lettrisme, situationnisme, pop art, nouveau réalisme, arte nucleare*, Paris, Hazan, 2005 et F. Monnin, *Le collage : art du vingtième siècle, op. cit.*.

⁸²⁷ Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [CNRTL, en ligne] <<https://www.cnrtl.fr/definition/collage>> (Consulté le 17 juin 2021).

⁸²⁸ « Un mot rassemblant toutes ces manifestations artistiques était devenu nécessaire. Un mot ayant une certaine élasticité. Il nous vint de France, après 1945 : le mot collage. » : H. Höch, « Sur le collage », 1971 (Voir annexes).

⁸²⁹ *Ibid.*.

⁸³⁰ « Pris d'un zèle rénovateur, il me fallait aussi un nom pour cette technique, et d'un commun accord avec Georg Grosz, John Heartfield, Johannes Baader et Hannah Höch, nous décidâmes d'appeler ces travaux « photomontages » : R. Hausmann, *Courrier dada, op. cit.*, p. 42.

« peindre » ou, de manière générique, la « faire » s'implante rapidement dans le cercle dadaïste berlinois. À l'occasion de la Première Foire internationale Dada, six oeuvres papier étaient signées « Grosz-Heartfield mont[iert]. » : une manière à la fois de subvertir l'acte de création artistique lui-même, en remplaçant les canoniques « fecit » ou « pinxit » adjoints aux signatures jusqu'au XVIIIème siècle⁸³¹ par un nouveau mot désignant une activité nouvelle, et de concrétiser l'activité du « monteur » John Heartfield, qui prend le titre officiel de « Monteurdada ». La subversion de la signature traditionnelle de l'artiste va encore plus loin : employé pour signer des oeuvres réalisées à quatre mains, le terme anéantit l'idée d'une auctorialité unique et désacralise dans le même temps le geste de l'artiste et la valeur même de la signature en résultant lui-même bien souvent d'un collage.

Le mot « photomontage » semble toutefois avoir d'abord été forgé en Russie, à partir de l'œuvre d'Alexander Rodchenko puis dans deux articles de *LEF* publiés en 1923 et 1924⁸³². Il ne se popularise dans la sphère germanophone que durant la seconde moitié de la décennie. 1925 est à ce titre une année charnière. De manière symptomatique, *Les Ismes de l'art* d'El Lissitzky et de Jean Arp paru cette année-là reproduit des photomontages sans nommer la technique (ni ainsi, ni autrement). L'historien et théoricien de l'art Franz Roh, dans son essai *Postexpressionnisme. Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, première étude globale sur la Nouvelle Objectivité consacrée par l'exposition de Gustav Hartlaub à la Kunsthalle de Mannheim cette même année, utilise quant à lui le terme d' « image photographique collée » (*Fotoklebebild*⁸³³), plus proche de la désignation dadaïste. En revanche, « photomontage » apparaît vraisemblablement pour la première fois dans une publication allemande dans *Peinture Photographie Film* de Lazslo Moholy-Nagy, édité dans la série des livres du Bauhaus, au chapitre « Le futur du procédé photographique⁸³⁴ ». Il sert alors à qualifier les productions des artistes dadaïstes, et s'oppose déjà

⁸³¹ Cette règle souffre toutefois quelques exceptions, comme le remarque Charlotte Guichard dans son article « La signature dans le tableau au XVIIème et XVIIIème siècles : identité, réputation et marché de l'art » in *Sociétés & Représentations*, 2008/1, n°25, p. 47-77.

⁸³² Les premières oeuvres à être ainsi qualifiées sont les illustrations réalisées par Alexander Rodchenko pour le poème *Pro eto* de Vladimir Mayakovsky en 1923. Le colophon précise : « Photomontages en couverture et illustrations par le constructiviste Rodchenko ». La même année, un auteur anonyme publie un article dans la revue moscovite *LEF* décrivant le procédé, mais sans le nommer. L'année suivante, la même revue accueille un autre article anonyme cette fois clairement intitulé « Photomontage ». Il s'ouvre sur une vaste définition de la technique, en tant que « l'utilisation du cliché photographique comme médium visuel [dans laquelle] une combinaison d'instantanés remplace la composition dans la représentation graphique » (« Photomontage : we understand to mean the utilization of the photographic shot as a visual medium. A combination of snapshots takes the place of the composition in the graphic depiction »). Le photomontage est donc, à ce stade, un terme employé pour définir une image composée de photographies et relevant de la sphère des arts appliqués, en l'occurrence des arts du livre. Quelques mois plus tard, un article bien plus elliptique portant le même titre paraît dans la revue polonaise *Blok*. Pour plus de précisions, voir : Adrian Sudhalter, « The Self-Reflexivity of Photomontage: Writing on and Exhibiting the Medium, 1920-1931 » in *Photomontage between the wars (1918-1939)*, Madrid, Fundación Juan March, 2012 (catalogue publié à l'occasion de l'exposition du Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Espagne, 2 mars-17 mai 2012), p.8-22, p. 11 ainsi que les textes associés reproduits in *ibid.*, p. 107.

⁸³³ Adrian Sudhalter, « The Self-Reflexivity of Photomontage : Writing on and Exhibiting the Medium, 1920-1931 » in *op. cit.*, p. 21 (note de bas de page n°26).

⁸³⁴ L. Moholy-Nagy, « Die Zukunft des photographischen Verfahrens » in L. Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, Munich, Albert Langen Verlag, 1925 (Bauhausbuch 8).

aux photoplastiques, présentées comme la forme actuelle de cette technique⁸³⁵. Dans la terminologie employée par Moholy-Nagy, la typophotographie se distingue également, en tant qu'utilisation conjointe de l'image photographique et de la typographie, à la fois dans la conception de documents et dans l'impression de supports graphiques. Dans l'édifiant article qu'il consacre au développement du photomontage entre 1920 et 1931, Adrian Sudhalter remarque que *Peinture Photographie Film* est certes un texte écrit par un artiste, mais qui se trouve être également professeur de l'école d'art la plus progressiste d'Europe, le Bauhaus. La promotion de la technique du photomontage change par conséquent de dimension avec cette publication : il ne s'agit plus seulement de l'identifier ou la définir, mais de la promouvoir et de l'enseigner⁸³⁶.

Entre 1928 et 1931, la définition du photomontage est toujours débattue mais le mot s'impose progressivement comme terme générique à travers plusieurs articles et expositions consacrées à la Nouvelle Vision et à la photographie constructiviste. Franz Höllering, journaliste autrichien issu d'une famille travaillant dans le domaine du théâtre, rédige en 1928 pour *Der Arbeiter-Fotograf* un article intitulé « Photomontage ». Malgré le titre, le terme de photo-assemblage lui fait concurrence dans le texte⁸³⁷. Cette même année, l'artiste constructiviste russe Varvara Stepanova rédige un essai également intitulé *Photomontage*, qui circule immédiatement dans les cercles artistiques soviétiques⁸³⁸. Enfin, dans le premier numéro de la revue *Bauhaus* cette année-là, Laszlo Moholy-Nagy réitère et précise la distinction opérée en 1925 dans un article intitulé « La photographie, mise en forme de la lumière⁸³⁹ ». Il y énumère trois formes de photographies possibles : la photographie sans appareil (le photogramme), l'épreuve photographique classique et le photomontage, qu'il préfère nommer photoplastique. Selon lui, la photoplastique est l'aboutissement du photomontage, qui connu au préalable deux stades de développement. Le premier, qu'il soit réalisé à partir de films négatifs ou d'épreuves positives, consistait à agencer des éléments photographiques disparates provenant de différentes sources de manière à ce que leur raccord soit parfaitement invisible. En ce sens, cette forme de photomontage s'apparente au trucage photographique tel que pratiqué depuis le XIX^{ème} siècle, à l'image du premier exemple du genre, le photomontage monumental de l'artiste irlandais Oscar G. Rejlander réalisé à partir de plus de trente négatifs, *Les deux manières de vivre*,

⁸³⁵ L. Moholy-Nagy, « Peinture, photographie, film » in *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2006 (Folio Essais 478), p. 75-131, p.114.

⁸³⁶ Adrian Sudhalter, *op. cit.*, p. 12-14.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 173 et C. Lacroix, *Le photomontage sous les ciseaux : du collage au photomontage*, *op. cit.*, p. 8.

⁸³⁸ Il ne sera en revanche publié qu'en 1973. Voir Varvara Stepanova, « Photomontage » in L. Heron et V. Williams (éds.), *Illuminations : women writing on photography from the 1850s to the present*, London New York, I.B.Tauris Publishers, 1996, p. 64-66.

⁸³⁹ L. Moholy-Nagy, « fotoplastik (fotomontage) » in « Photographie, mise en forme de la lumière » (Fotografie ist Lichtgestaltung), revue *Bauhaus*, vol. 2, n°1, janvier 1928, Dessau, p. 8-9 reproduit dans O. Lugon, *La photographie en Allemagne : anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, J. Chambon, 1997, p.226-230.

en 1857 (ill. 55). Dadaïstes et constructivistes élargirent ensuite la définition du photomontage par leur pratique, en revendiquant visuellement la coupure par l'assemblage de fragments photographiques hétérogènes de manière volontairement invraisemblable. Si la photoplastique utilise le même matériau, elle se distingue par une composition claire plus à même de synthétiser la simultanéité des événements qui caractérise l'époque. Bien que Moholy-Nagy prétende le contraire, la différence qu'il établit entre les deux n'est donc pas tant technique que stylistique. 1928, c'est enfin l'année de la PRESSA, l'Exposition internationale de la Presse à Cologne, où le photomontage s'impose comme esthétique dominante, notamment dans le pavillon soviétique élaboré par El Lissitzky⁸⁴⁰. L'année précédente, l'artiste constructiviste rédigeait dans le cadre d'une exposition moscovite un texte où il faisait l'apologie du photomontage, également nommé « montage illustré » comme aboutissement esthétique, dans la presse et le graphisme, de la révolution sociale soviétique⁸⁴¹. Dans ce sillage, le pavillon soviétique de la PRESSA en fait un usage cohérent et exemplaire.

L'année suivante, le photomontage est largement présent dans l'exposition « Film und Foto » (abrégée FiFo) organisée par le Deutscher Werkbund à Stuttgart et consacrée à la Nouvelle Vision. Une version réduite de l'exposition, qui comprenait initialement quelque 1200 oeuvres, voyagea ensuite en Suisse (Zürich), à Berlin, en Pologne (Dantzig) et en Autriche (Vienne), entre autres⁸⁴². Plusieurs dénominations et approches s'y côtoient : la phototypographie de Jan Tschichold, représentant de la Nouvelle typographie⁸⁴³, la photoplastique de Moholy-Nagy et l'on retrouve, pour catégoriser le travail de John Heartfield, des dénominations aussi variées que « photo-montage », « photo-graphique », « photo-satire », « photo-affiche » ou encore « photo-reliures⁸⁴⁴ ». L'exposition lança de nombreuses réflexions sur le potentiel stylistique et technique de la photographie, telle celle développée par Franz Roh dans *Oeil et photo*⁸⁴⁵, ouvrage qu'il rédige après avoir visité la FiFo. Cette fois, il abandonne la notion d'« image photographique collée » au profit exclusif du terme « photomontage ». Comme Moholy-Nagy, Roh constate l'évolution

⁸⁴⁰ A ce sujet, voir : S. Marten-Finnis et M. Nagel (éds.), *Die Pressa : Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus = The Pressa: International Press Exhibition, Cologne, 1928 and the Jewish contribution to modern journalism*, Bremen, Edition Lumière, 2012 (Die jüdische Presse-Kommunikationsgeschichte im europäischen Raum ; The European Jewish press--studies in history and language).

⁸⁴¹ El Lissitzky, « The Artist in Production » (1927) in *Photomontage between the wars (1918-1939)*, *op. cit.*, p. 108-109.

⁸⁴² Sur cette exposition, voir notamment, parmi de nombreuses sources : K. Steinorth (éd.), *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto: Stuttgart, 1929*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1979 ; A.M. Zervigon, « The Peripatetic Viewer at Heartfield's Film und Foto Exhibition Room », , n° 150, Automne 2014, pp. 2748.

⁸⁴³ A. Sudhalter, *op. cit.*, p. 14-15.

⁸⁴⁴ « Foto-Montage ; Foto-Graphik ; Foto-Satire ; Foto-Plakatt ; Foto-Einbände » in *ibid.*, p. 15.

⁸⁴⁵ F. Roh et J. Tschichold, *Foto-Auge ; Oeil et photo, Photo-eye*, Stuttgart, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co, 1929.

stylistique de la technique (du chaos dadaïste à une épuration presque « classique⁸⁴⁶ »), mais se réserve d'avancer une définition. À la place, il énumère les différents effets et usages que la technique suscite, en insistant sur son don pour la propagande et la satire, son humour visuel et son attrait pour la réclame.

Il faut attendre 1931 pour que le mot « photomontage » s'impose comme terme générique et reçoive une définition appropriée grâce à l'exposition éponyme organisée par Cesar Domela du 25 avril au 31 mai dans l'atrium de l'ancien musée des arts décoratifs de Berlin⁸⁴⁷. Grâce à la préface de l'historien d'art Curt Glaser, dans laquelle il présente l'aboutissement de ses réflexions sur le médium entamées à l'occasion de la FiFo⁸⁴⁸, le catalogue d'exposition se présente comme un état des lieux de la technique. Il donne du photomontage une définition générique assez large (« On appelle photomontages [...] des images collées entièrement composées de photographies, afin de souligner leur caractère machinique⁸⁴⁹ »), qu'il précise en lui constatant deux vocations. La première, nourrie de fantaisie, explore la multiplicité du médium permise par l'infinité des associations possibles : il aboutit dans une « création libre⁸⁵⁰ » qui se donne les mêmes moyens que les beaux-arts. La seconde s'occupe de propagande politique ou publicitaire : « de la couverture de livre à l'affiche, de la publicité à la brochure promotionnelle, le photomontage conquiert de grands secteurs de la réclame, auparavant dominé par le dessinateur [...]. Aux côtés de la propagande commerciale, la [propagande] politique s'est approprié le nouveau média publicitaire⁸⁵¹ [...] ». Malgré ce, les deux autres articles présents au catalogue n'explorent que la seconde catégorie. Le premier, rédigé par Domela, met en avant l'utilisation publicitaire du médium, qu'il définit comme « le traitement artistique d'une ou de plusieurs photographies sur une surface picturale (accompagnée de texte ou de couleur) en une composition unitaire⁸⁵² ». Le second, dû à Gustav Klucis, explore non pas l'utilisation publicitaire « provenant de la réclame américaine⁸⁵³ » qui

⁸⁴⁶ « si (sic) les photomontages étaient précédemment des destructions de forme, un tourbillon chaotique de phénomènes dispersés, ils présentent au contraire aujourd'hui le plus souvent une structure systématique, une tenue et un calme presque classiques » in *ibid.*, p. 12.

⁸⁴⁷ Actuel Martin-Gropius-Bau dans le quartier de Kreuzberg où avait eu lieu, deux ans auparavant, la FiFo à l'occasion de son passage dans la capitale. Voir : A. Sudhalter, *op. cit.*, p. 16. Dans la conférence qu'il donna suite à l'exposition devant plusieurs associations de typographes allemands, Domela précise d'ailleurs préférer le terme « photocomposition », mais justifie l'emploi de celui de « photomontage » par le fait qu'il « s'est déjà trop imposé pour envisager de le remplacer par un autre ». Voir : C. Domela, « Les photomontages » in Domela, *Cesar Domela : typographie, photomontages & reliefs*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2007, p. 80-89, 83.

⁸⁴⁸ A. Sudhalter, *op. cit.*, p. 16-17.

⁸⁴⁹ « [der weg war nicht weit zu] den gänzlich aus fotografien zusammengesetzten klebebildern, die man « fotomontagen » nannte, um ihren maschinellen charakter zu betonen. » : *ibid.*, p. 127.

⁸⁵⁰ « freier gestaltung » : *ibid.*, p. 128.

⁸⁵¹ « vom (sic) buchumschlag bis zum plakat, vom inserat bis zum werbebroschüre erobert die fotomontage große gebiete der reklame, die früher der zeichner beherrschte [...]. neben (sic) der geschäftlichen hat sich die politische propaganda des neuen werbemittels bemächtigt [...]. » : *ibid.*.

⁸⁵² « definition (sic). die (sic) fotomontage ist die künstlerische verarbeitung von einer oder mehreren fotografien in einer bildfläche (mit typografie oder farbe) zur einheitlichen komposition » : *ibid.*, p. 130.

⁸⁵³ Domela et Klucis tirent ce même constat. Voir : *ibid.*, p. 130-131.

inspira les dadaïstes (et que l'auteur nomme « photomontage formaliste⁸⁵⁴ »), mais le photomontage politique, dont l'auteur situe très expressément la naissance dans le *Front gauche des Arts (LEF)*⁸⁵⁵. C'est d'ailleurs ce que reprochera Raoul Hausmann à l'exposition dans son article « Photomontage » paru dans le journal du groupe des artistes progressistes de Cologne, *a bis z*, en mai 1931⁸⁵⁶.

b. Une définition houleuse

En 1931, donc, on peut estimer qu'il y a consensus sur la technique et ses usages. Est admis comme photomontage toute oeuvre bidimensionnelle composée d'un seul cliché ou intégralement réalisé à partir de photographies entières ou découpées, à laquelle est peuvent être ajoutés ou non du texte sous forme typographique ou manuelle⁸⁵⁷ ainsi que des rehauts de couleur. On lui reconnaît deux vocations : celle d'une oeuvre d'art d'un côté (Glaser parle de « création libre » et Hannah Höch, deux ans plus tard, de « photomontage de forme libre⁸⁵⁸ ») et de document graphique (le « photomontage appliqué » selon la terminologie höchienne⁸⁵⁹) de l'autre. Ce dernier peut avoir une fonction publicitaire (le « photomontage formaliste » de Klucis dans son article au catalogue de l'exposition de 1931⁸⁶⁰) ou politique (qu'il nomme « photomontage politique et d'agitation⁸⁶¹ » dans le même texte). Ce consensus admet toutefois d'importantes variations esthétiques et matérielles, qui s'expliquent par la nature intrinsèquement hybride du procédé. À la croisée de plusieurs disciplines, les modalités techniques et plastiques du photomontage varient selon que leur auteur le

⁸⁵⁴ « formalistische fotomontage (sic) », *ibid.*, p. 131.

⁸⁵⁵ *Levy Front Iskoustv (Font gauche des arts, LEF)* est une revue d'avant-garde moscovite fondée en 1923 par deux écrivains russes, Vladimir Maïakovski (rédacteur en chef) et Ossip Brik. Les couvertures sont réalisées par Alexander Rodtchenko et la mise en page par Varvara Stepanova et Liubov Popova. Elle cesse de paraître après sept numéros, en 1925. Voir : M. Gherghescu (éd.), *La fabrique de l'histoire de l'art : 200 revues, 1903-1969*, Paris, Textuel, 2020, p. 114.

⁸⁵⁶ Voir : R. Hausmann, « Discours à l'exposition du musée des Arts et métiers » in *Courrier dada*, Paris, Allia, 2004, p. 46-47.

⁸⁵⁷ Dans sa conférence de 1931, Domela souligne qu'il existe, selon lui, deux types de photomontage : le « photomontage pur » d'un côté, c'est-à-dire composés « uniquement de découpages photographiques qui incarnent une idée », sans aucune typographie, et le « photomontage fonctionnel » de l'autre, qui « désigne l'assemblage en unité picturale d'un ou plusieurs découpages combinés avec un texte (typographie) ». Pour ce dernier, à usage majoritairement publicitaire, Domela promeut l'utilisation de « caractères typographiques extrêmement sobres » qui favorisent, en apposition avec la photographie, « les effets de contrastes ». A ce titre, Domela s'exprime très clairement en faveur des polices sans serif (notamment les Grotesk, avec un bémol sur le Futura qu'il trouve mal équilibré) et se prononce clairement contre « les lettres écrites à la main dans les photomontages ». Voir : C. Domela, « Les photomontages » in Domela, *Cesar Domela, op. cit.*, p. 80-89, p. 84-86.

⁸⁵⁸ Voir : C. Glaser, « vorwort » <Préface> in *Photomontage between the wars, op. cit.*, p. 127-129, p. 128 et H. Höch, « Les premiers photomontages » (1933-1934), annexes.

⁸⁵⁹ *Ibid.*.

⁸⁶⁰ G. Klucis, « photomontage in der USSR » in *Photomontage between the wars, op. cit.*, p. 129-134, p. 131.

⁸⁶¹ *Ibid.*.

rattache plutôt à la tradition des arts appliqués (c'est le cas de Domela et Klucis⁸⁶²), du montage cinématographique (une parenté que souligne notamment Raoul Hausmann qui le qualifie *a posteriori* de « film statique », et qui est revendiquée par Heartfield, qui travaillait justement dans ce secteur⁸⁶³), de la photographie (c'est finalement le parti pris de Moholy-Nagy⁸⁶⁴) ou encore des beaux-arts.

Lorsque les historiens de l'art s'intéressèrent à la technique après la Seconde Guerre mondiale, et plus particulièrement à partir des années 1960, ils cherchèrent à résorber sa variété en en précisant la définition. Ainsi, pour William Rubin au catalogue de l'exposition « Dada, Surrealism and Their Heritage » de 1968, le « soit-disant photomontage » dadaïste est « en réalité un photo-collage, étant donné que les images n'étaient pas montées en chambre noire⁸⁶⁵ ». Tous les photomontages des dadaïstes berlinois y sont d'ailleurs légendés « collages de papiers collés⁸⁶⁶ ». Cette première définition possible stipule donc généralement qu'un photocollage est un collage réalisé à partir de photographies, tandis qu'un photomontage doit nécessairement passer par le processus photographique en tant que tel, que ce soit un photocollage rephotographié de manière à être présenté sur un support uniforme (un tirage photographique) ou bien un positif réalisé à partir de la combinaison d'au minimum deux négatifs⁸⁶⁷. Dans les deux cas, le qualificatif de « photomontage » tire sa légitimité de l'homogénéité matérielle et technique de l'épreuve finale. En 1969, Richard Hiepe parle pour distinguer ces deux types de compositions photographiques de « photomontage positif » et de « photomontage négatif » dans le catalogue de l'exposition « Le photomontage. Histoire et nature d'une forme artistique ». Il considère le premier « plus proche des formes de collage⁸⁶⁸ » et attribue au second une large définition concernant de nombreuses formes

⁸⁶² Les auteurs insistent alors sur la présence de typographie. Pour Gustav Klucis, la portée politique du photomontage et la présence de typographie sont essentielles à la définition du procédé : « [Le photomontage] n'est pas seulement un assemblage de photographies, [il] doit être accompagné de slogans politiques, de couleurs et d'éléments graphiques » (cité dans M. Frizot, *Photomontages : Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Nathan, 2001 (Photo poche), n.p.). Cesar Domela quant à lui utilise la présence de typographie comme marqueur de la destination du photomontage dans sa conférence de 1931 (*supra*).

⁸⁶³ « Im letzten Kriegsjahr von 1917 bis 1918 arbeitete ich als Filmausstatter im Filmatelier Grünbaum in Weißensee; von Ende des Krieges ab – 1918 bis 1920 – in der Kulturabteilung der UFA als Regisseur. Außerdem richtete ich dort die Trickfilmabteilung der UFA ein. Am Gründungstag der KPD, dem 31. 12. 1918, trat ich der Partei bei. Ich fertigte Plakate für Versammlungen der Partei, für Demonstrationen und Wahlen, für die Agitprop der Partei an, entwarf das Zeichen für den Roten Frontkämpferbund (die geballte Faust im Kreis) etc. und besorgte die Drucklegung von illustrierten Partei-Wahlblättern, Flugblättern und Zeitschriften. » : J. Heartfield, « Curriculum vitae », 1951 [JHA 666.12]. Disponible en ligne : <https://heartfield.adk.de/john-heartfield-biografie> (Consulté le 25 juin 2021).

⁸⁶⁴ Voir *supra*.

⁸⁶⁵ « [...] the so-called photomontage, actually a photo-collage, since the images were not mounted in a darkroom. » : W.S. Rubin, *Dada, Surrealism, and their heritage*, Greenwich, The Museum of Modern Art : New York Graphic Society, 1968, p.42.

⁸⁶⁶ « Collage of pasted papers ». « Collage of photographs » est réservé aux photomontages ensuite photographiés, comme *Metropolis* de Paul Citroën (1923). Voir : *ibid.*, p. 42-44.

⁸⁶⁷ C. Lacroix, *Le photomontage sous les ciseaux*, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁶⁸ « Diese Technik steht der Collage-Form am nächsten » : R. Hiepe, *Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform*, Ingolstadt, 1969 (catalogue de l'exposition de la Städtische Kunstgalerie de Bochum, du 25 mai au 29 juin 1969), n.p..

photographiques, dont la double exposition, par exemple. On retrouvait déjà ce type de distinction chez Moholy-Nagy dans son ouvrage *Vision in motion*, écrit en 1946 et paru à titre posthume l'année suivante, sous les termes de « photomontage superposé » et « photomontage simultané⁸⁶⁹ ». Dans leurs sillages se répandent des usages variées et interchangeables de ces différents termes, selon les auteurs et les institutions. Ainsi, il n'est pas rare de constater aujourd'hui dans un catalogue d'exposition que si les articles mentionnent expressément le « photomontage », les oeuvres qui les illustrent sont indexées en fin d'ouvrage en tant que « collages⁸⁷⁰ ».

De ce flou définitionnel persistant, nous pouvons donc conclure avec Michel Frizot qu'« [il] n'y a pas, à vrai dire, de définition du photomontage. C'est essentiellement une pratique qui intègre la photographie comme l'un des matériaux d'une image composite, complétée de surfaces, lignes, découpages et objets trouvés⁸⁷¹ ». Une pratique plus qu'un procédé artistique strictement déterminé, donc. Son embarras est largement partagé. Il résulte des nombreuses interrogations soulevées par les différentes définitions proposées : combien de photographies sont nécessaires pour pouvoir parler d'un photomontage ? Quel degré d'hybridité matérielle avec d'autres matériaux (papier, métal, dentelle, tissus, etc.) et procédés (peinture à l'huile, aquarelle, gouache, pastel, gravures, etc.) est tolérable ? Sous quelles formes les photographies peuvent-elle être employées (négatifs, positifs, reproductions diverses) ? Quelle(s) différence(s) existe-t-il entre montage et collage ? Au terme de cet aperçu historiographique de la notion, nous venons inévitablement à nous demander si une définition précise et exacte du photomontage est possible, ou seulement souhaitable.

c. Collage et montage : quelles différences ?

Pour répondre aux questions précédentes, un aspect reste à explorer : la différence fondamentale entre collage et montage. Tous deux engendrent des pratiques bien distinctes. Le montage n'est effectivement qu'une forme particulière de collage, notamment utilisée dans l'industrie cinématographique pour désigner l'activité du monteur chargé de coller entre eux des bouts de négatifs afin de réaliser un film conforme aux attentes du réalisateur. Cette étape est essentielle : c'est un geste technique, certes (réalisé par un opérateur, non un artiste), mais au service de

⁸⁶⁹ C. Lacroix, *op. cit.*, p. 6.

⁸⁷⁰ C'est par exemple le cas pour les catalogues d'exposition récentes suivants : R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007 ; D. Ades, E. Butler et D.F. Herrmann, *Hannah Höch*, Munich ; New York, Prestel, 2014.

⁸⁷¹ M. Frizot, *Photomontages*, *op. cit.*, n.p..

l'esthétique⁸⁷². Dès lors, on comprend qu'il s'applique au « photomontage négatif » réalisé à partir de film photographique, par parenté directe avec son équivalent cinématographique. Toutefois, il ne nous semble pas nécessaire de changer soudain de terme au profit de « collage » lorsque l'artiste manipule des épreuves positives — et ce, même si l'on s'éloigne alors spatialement et temporellement du négatif. Un tel élargissement nous paraît permis par l'impossibilité, en photographie, d'établir la valeur d'original. Si, au sens premier du terme, le négatif devrait en être un, force est de constater qu'il n'est que très rarement exposé en tant que tel et que la valeur esthétique de la photographie repose sur ses tirages. Le tirage d'une photographie s'effectue en chambre noire, et le premier positif obtenu, souvent considéré par le tireur comme une épreuve d'essai, ne sert pas davantage de repère absolu. Multiple par excellence, une photographie demeure « la même » malgré ses différents supports : film négatif, tirage positif ou reproduction (quelle qu'en soit la technique). Comme le constate Walter Benjamin, la particularité de la photographie est d'être une technique fondée sur le principe de sa reproductibilité. En cela, elle s'oppose aux formes d'art traditionnelles, qui se caractérisent par leur authenticité, liée à la valeur d'original⁸⁷³. Nous pouvons tirer une conséquence de cette première approche du montage : pour qu'il y ait montage à proprement parler, il faut au moins deux photographies ou fragments photographiques, qu'il s'agisse de négatifs, de positifs ou d'impressions photomécaniques.

Adopter la notion de montage a aussi pour avantage de remplacer un concept ancien (les premiers artefacts collés qui nous sont parvenus remontent à l'époque médiévale⁸⁷⁴) par un concept moderne. Michel Frizot, tout comme Curt Glaser bien avant lui, souligne d'ailleurs que « Le photomontage est né de la culture industrielle : montage de machines, montage de turbines⁸⁷⁵ ». Höch témoigne en ce sens de la démarche dadaïste à l'occasion de l'entretien qu'elle accorde à Edouard Roditi en 1959 :

« Oui, tout notre objectif était de saisir des éléments issus du monde des machines et de l'industrie dans l'art. Et nos images collées typographiques ou nos collages poursuivaient un objectif similaire, car nous conférions à un objet qui ne pouvait qu'être réalisé à la main

⁸⁷² Sylvie Coëllier en donne pour exemple *Naissance d'une nation* de D.W. Griffith, tourné en 1915. Neuf semaines de tournage seulement furent nécessaires, pour trois mois de montage ! Voir : S. Coëllier, « Introduction à un montage entre les arts », in S. Coëllier (éd.), *Le montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles : actes des Journées d'études du 27 et 28 octobre 2006*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008 (Théorie et pratique des arts), p. 5-15, p. 8.

⁸⁷³ Traitant de la question de la reproductibilité des oeuvres d'art par des moyens photomécaniques, Walter Benjamin saisit la complexité de la question de la photographie, qu'elle reproduise une oeuvre d'art qu'elle désire diffuser (peinture, sculpture, etc.) ou simplement qu'elle se reproduise elle-même : « De plus en plus, l'oeuvre d'art reproduite devient reproduction d'une oeuvre d'art conçue pour être reproductible. De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. » : W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*, Paris, Gallimard, 2012 (folio plus philosophie), p. 20-21.

⁸⁷⁴ Voir : F. Monnin, *Le collage*, op. cit., p. 11-13.

⁸⁷⁵ M. Frizot, op. cit., n.p.

l'apparence d'un produit issu d'une machine⁸⁷⁶. »

Ces affirmations renvoient à l'étymologie du verbe « monter », issu du bas-latin *montare*, qui se substitue à l'époque médiévale à *ascendere*. Un sens technique (« joindre les différentes parties d'une chose pour permettre de l'utiliser⁸⁷⁷ ») s'y adjoint en 1576, et le verbe entre dans le vocabulaire de l'horlogerie au siècle suivant, puis dans ceux de la joaillerie et du théâtre au XVIIIème siècle, avant de s'appliquer à la page d'imprimerie au XIXème. Le verbe « monter » et l'activité de montage qui lui est associée prennent donc dès l'époque moderne un sens technique et mécanique, qui s'accroît avec le développement du taylorisme et du fordisme. Dans ce cadre, le mot se diffuse aux côtés d'« assemblage » (on parle de chaîne de montage ou d'assemblage), avant d'apparaître pour la première fois en français dans le domaine du cinéma en 1914, dans le deuxième tome du *Traité pratique de cinématographie* d'Etienne Coustet. Au terme de cette histoire, nous pouvons donc avancer avec Sylvie Coëllier que « Monter demeure avant tout lié à l'utile, à la fonction⁸⁷⁸ » et impose la création d'un tout cohérent selon ses règles intrinsèques, réalisé à partir d'éléments disparates.

En ce sens, il y a quelque chose d'intentionnel dans le montage qui manque au collage. La notion de montage implique un réagencement de l'existant pour lui faire délivrer un message, avec pour objectif de « mettre au jour les fils complexes qui ordonnent le réel⁸⁷⁹ ». De ce réagencement émerge un sens nouveau, qui dépasse celui des photographies ou fragments qui le composent⁸⁸⁰. Il ne peut être aléatoire, contrairement au collage qui peut être réalisé selon les lois du hasard. Autre différence : l'idée de montage revendique la coupure. Généralement nette et effectuée au moyen de ciseaux ou d'une lame de cutter, la découpe est d'ailleurs largement mise en scène dans plusieurs photomontages réflexifs⁸⁸¹. C'est par exemple le cas d'un photomontage emblématique d'Heartfield paru sur une page de l'*AIZ* rendant compte de la FiFo, *Utilise la photographie comme une arme !* (ill. 56). Le titre reprend l'un des *motto* de la troisième salle de l'exposition, entièrement consacrée

⁸⁷⁶ « Ja, unser ganzes Ziel bestand darin, Dinge aus der Maschinenwelt und aus der Industrie von der Kunst her zu erfassen. Und unsere typographischen Klebebilder oder Collagen bezweckten etwas ähnliches, denn die verliehen einem Gegenstand, der nur mit der Hand gefertigt werden konnte, den absoluten Anschein eines Maschinenprodukts. In einer erdachten Komposition vereinigten wir, in einer Anordnung, die keine bewerkstelligen konnte, Elemente, die Büchern, Zeitungen oder Reklameblättern entnommen waren. » : E. Roditi, « Hannah Höch und die Berliner Dadaisten. Ein Gespräch mit der Malerin », *Der Monat*, n° 134, novembre 1959, p. 6068, p. 63.

⁸⁷⁷ S. Coëllier, « Introduction à un montage entre les arts », in *op. cit.*, p. 8.

⁸⁷⁸ *Ibid.*.

⁸⁷⁹ F. Monnin, *op. cit.*, p.123.

⁸⁸⁰ La juxtaposition de deux éléments iconographiques fait émerger une nouvelle signification. L'image-valise ainsi composée est un tout qui dépasse la somme de ses parties, et s'envisage davantage comme leur produit, puisque le « sens » de chaque détail photographique ne s'additionne pas mais se conjugue. Voir : A. Arena, *Mémoire et histoire chez Hannah Höch. Structure mnémoniques de l'entre-deux-guerres et de l'après 1945 : une mise en regard*, mémoire de Master, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2014, p. 118-119 ; S. Eisenstein, « Montage 38 » in S. Bernas et S. Eisenstein, *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein suivi de « Montage 38 » d'Eisenstein*, Paris, Harmattan, 2008 (Champs visuels).

⁸⁸¹ C'est-à-dire portant sur la nature du médium lui-même.

à une rétrospective de son travail, d'ailleurs reproduite sur la même page. On y voit John Heartfield en train de trancher, avec ses ciseaux, la gorge du préfet de police social-démocrate Karl Friedrich Zörgiebel. Le regard perçant du monteur qui nous interpelle sous des sourcils froncés contraste avec les yeux clos du modèle en train de se faire décapiter. Le découpage se fait donc en pleine conscience et résulte d'une vision précise de l'actualité politique. Il mélange également les niveaux de réalité : ces deux personnages sont bien des entités photographiques, mais l'un a le pouvoir de découper l'autre, comme s'il était animé d'une conscience et d'une capacité à se mouvoir qui le distinguait tandis que son compère est réduit à sa matérialité d'être de papier. Un autre photomontage met la technique en abîme au tournant de la décennie : celui que Domela diffuse en couverture de l'exposition éponyme qu'il organise en 1931 (ill. 57). Principalement concentré sur la diagonale du support montant de l'angle inférieur droit à l'angle supérieur gauche, le photomontage en question appose le cliché d'une rue vue en perspective aérienne, emblématique de la Nouvelle Vision, à une photographie de Raoul Hausmann représentant des mains en train de découper un tirage à l'esthétique similaire. Une équerre et une paire de ciseaux joignent les deux clichés, rappelant symboliquement les principes proprement esthétiques du médium.

Le découpage est donc essentiel dans l'activité du montage, car il « rend la relation entre les éléments plus signifiante qu'aucun des éléments eux-mêmes⁸⁸² ». En cela, le montage est fondamentalement paradoxal, puisque c'est l'acte de couper qui lui permet de relier entre eux ce qui serait autrement resté étranger. Ce faisant, le processus même crée une narrativité et une dimension critique⁸⁸³. Comme le remarque Sylvie Coëllier, « Le montage souligne qu'une construction (matérielle, idéologique) peut se déconstruire, que des segments entiers peuvent être remplacés⁸⁸⁴ ». Ce faisant, par sa nature même, le procédé du photomontage introduit une liberté dans la manipulation des images photographiques qui permet de faire émerger de nouveaux sens et donc, de miner les discours majoritaires qui en font usage en s'attaquant directement à leur construction. Il « peut être considér[é] à bien des égards comme l'appropriation active, inventive et critique d'un monde industrialisé agité de rapides mutations technologiques⁸⁸⁵ ».

Le collage n'a pas cette dimension. Il s'intéresse à des supports variés dont l'assemblage ne fait pas nécessairement émerger un message et repose davantage sur ce principe que sur celui de la découpe. Il porte une part d'aléatoire là où le photomontage est fondamentalement intentionnel, et conserve un lien fort avec les objets du monde réel tout à fait marginal dans les sources

⁸⁸² M. Welish, « Montage, encore. Une cible mouvante » in S. Coëllier (éd.), *Le montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles*, op. cit., p. 75-98, p.75.

⁸⁸³ Voir : *ibid.*.

⁸⁸⁴ Sylvie Coëllier, op. cit., p. 15.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 8.

photographiques du photomontage qui, bien que déjà « toutes prêtes », n’y renvoient que sur le mode de la représentation et non du prélèvement. C’est en ce sens que Domela qualifie le photomontage d’« unités visuelles dont la composition est le fruit d’un travail et non plus du hasard⁸⁸⁶ ». La difficulté de toute définition précise de la technique à se positionner entre l’un et l’autre vient du fait que ses résultats plastiques peuvent être à différents degrés issus de l’une ou l’autre de ces logiques, voire des deux.

B. Entre opérateur et dilettante : ce que le photomonteur fait à l'artiste

La pratique du collage comme celle des récréations photographiques auxquelles Hausmann et Höch rattachent respectivement le photomontage pratiqué en tant qu’art⁸⁸⁷ trouvent néanmoins leurs origines dans des activités artisanales et populaires prisées par la société bourgeoise.

Initialement jeu mondain, les « portraits à la silhouette » se répandent en Europe à la fin du XVII^{ème} siècle. Rappelant la légende de Dibutade, qui dessine sur le mur le profil de son fiancé à la lumière d’une bougie, avant que ce dernier ne parte combattre, afin de conserver son image et son souvenir, ces portraits consistent à découper les contours du profil d’une personne. Entre 1920 et 1925, Höch en réalise au moins 13, la représentant elle-même ainsi que ses amis. Parmi eux, on retrouve donc Raoul Hausmann, mais aussi Kurt Schwitters, Salomo Friedländer, Jean Arp, Johannes Baader, Theo et Nelly van Doesburg et Lothar Homeyer. À partir du XVIII^{ème} siècle, cette technique donna naissance à un véritable artisanat de « tableaux en découpures », particulièrement prisé en Suisse⁸⁸⁸ ; une pratique qui n’est pas éloignée des premiers collages de Höch, réalisés dans le cadre de son éducation « selon les principes de Fröbel et Pestalozzi⁸⁸⁹ », qu’elle revendique dans plusieurs textes comme étant à l’origine de sa familiarité avec le collage artistique⁸⁹⁰. Pour les peintres, le collage est d’abord, au XIX^{ème} siècle, une pratique récréative : le peintre bavarois emblématique de la période Biedermeier, Carl Spitzweg (1808-1885), réalise par

⁸⁸⁶ C. Domela, « Les photomontages » in *op. cit.*, p. 80-89, p. 83.

⁸⁸⁷ Pour Hausmann, le photomontage naît du collage cubiste : « Nous savions que suivant l’exemple des futuristes, Picasso employait des matériaux « véritables », des coupures de journaux, des cheveux, du bois, du plâtre et que le même Picasso avait fait, en même temps que l’expressionniste hollandais Van Rees, des natures mortes de différents morceaux de papiers colorés, qu’on appelait « collage ». » : R. Hausmann, *Courrier dada*, *op. cit.*, p. 42. Pour Höch, il s’agit davantage d’une invention collective due au niveau de développement atteint par la photographie. Voir annexes : « Les premiers photomontages », 1933 et « Le photomontage », mai 1948.

⁸⁸⁸ Les plus éminents exemples en sont sans doute les portraits et scènes pastorales de Jean Huber (1721-1786), ainsi que les scènes de batailles colorées de Johann Jakob Hauswirth (1809-1871). Ces dernières, savamment agencées, usent d’une composition étagée organisant cavalerie, fantassins et artillerie, et rehaussent la scène de papier doré.

⁸⁸⁹ H. Höch, « Sur l’art et le photomontage », 1977 [77.250] : voir annexes.

⁸⁹⁰ Voir : *ibid.*, et S. Pagé, « Interview avec Hannah Höch » in B. Dieterich et P. Krieger (éds.), *Hannah Höch: collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins: A.R.C. 2, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 30 janvier-7 mars 1976, Nationalgalerie Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, 24. März-9. Mai 1976*, Berlin, Gebr. Mann, 1976, p. 23-32, p. 31.

exemple de cette manière un livre de cuisine à l'attention de sa nièce, dans lequel on retrouve des jeux sémantiques. Surplombant la recette de la marmelade de cerises, Spitzweg colle un pot de fruits sur du papier marbré : cette nature morte familière donne aussi à entendre « Marmorlade » (ou « marbrelade » en français), proposant un véritable rébus aux vertus mnémotechniques (ill. 58). Un tel procédé sera particulièrement exploité dans l'histoire du collage, tout comme dans la pratique hōchienne du photomontage. Le collage est dans ce premier stade de sa pratique intrinsèquement ouvert aux assemblages d'objets, largement préexistants à ceux des artistes avant-gardistes : Nicolas Kohl, peintre en voiture, réalisa par exemple en 1871 un *Reliquaire sur la Commune de Paris* fait de cartouches, de restes de pain et de rats mangés durant le siège, etc (ill. 59). Chaque élément, numéroté, renvoie à une liste manuscrite. Formellement, un tel reliquaire peut être par exemple rapproché de la *Toilette vespérale* (1919-1920) de Raoul Hausmann (ill. 60).

Il en va de même des pratiques « récréatives » du XIX^{ème} siècle en photographie, dont Clément Chéroux rappelle l'importance dans le cadre des mouvements artistiques et humoristiques issus de l'univers de la presse satirique et des cabarets à la fin du siècle, tels les Hydropathes, les Incohérents et autres Jemenfoutistes⁸⁹¹. Dans son article sur le sujet, il met en avant l'importance, dans ce cadre, des manuels amateur de pratique photographique. Les livres de travaux manuels visant l'« acculturation [de] la modernité technique et [permettant] à la population de s'approprier les technologies nouvelles⁸⁹² » rencontrent un succès grandissant à la fin du XIX^{ème} siècle : des éditions spéciales leur sont consacrées et leur succès engendre de multiples rééditions. Le livre d'Hermann Schnauss, *Photographischer Zeitvertreib* (1890) est en Allemagne réédité six fois en 13 ans⁸⁹³. Alternant schémas scientifiques d'installation du matériel et gravures des résultats obtenus, il consacre une partie de sa deuxième section, « Curiosités », à de nombreux procédés de « Photographische Scherzbilder », images photographiques amusantes consistant à obtenir, par l'artifice de la mise en scène, une disproportion caricaturale entre la tête et le corps, et qui comporte de nombreuses « têtes rapportées », auxquelles une sous-partie entière est d'ailleurs consacrée. Dans un cas, il s'agit de faire tenir au modèle « durant la prise de vue, un grand carton sur lequel quelque figure comique étêtée est peinte⁸⁹⁴ », de manière à ce que le portrait final représente un visage photographié sur un corps dessiné, cultivant ainsi le comique caricatural de la disproportion. Dans un autre, l'amateur-photographe est invité à découper la tête d'un portrait classique et à opérer

⁸⁹¹ C. Chéroux, « Les récréations photographiques », in *Études photographiques*, n°5, novembre 1998, [En ligne], mis en ligne le 05 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/167> (Consulté le 03 juin 2015).

⁸⁹² C. Le Thomas, « En suivant les manuels de travaux d'amateurs. Techniques et pratiques ordinaires de création » in *Revue d'histoire du XIX^{ème} siècle*, n°45, 2012, p.83-98, p. 90.

⁸⁹³ C. Chéroux, « Les récréations photographiques », in *op. cit.*

⁸⁹⁴ H. Schnauss, *Photographischer Zeitvertrieb. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*, Düsseldorf, Liesegang's Verlag [4^{ème} édition], 1893, p.52.

un collage sur une feuille indépendante, en l'assemblant à un corps découpé « sur un quelconque journal amusant, un prospectus ou quelque chose de similaire⁸⁹⁵ ». Après quelques retouches à l'encre si nécessaire, l'ensemble peut être re-photographié.

L'exemple donné dans l'ouvrage des résultats ainsi obtenus rappelle les cartes postales « fantaisie » mentionnées par Höch comme ancêtres du photomontage (Pl. XII) qui, d'après Clément Chéroux, se développèrent à partir de cette pratique. La deuxième partie de *Photographischer Zeitvertrieb* comprend 12 illustrations contenant des étêtés, parmi lesquelles un homme jonglant avec de petites répliques de sa propre tête — rappelant la figure centrale de *Coupe au couteau de cuisine*.

En optant pour une pratique issue des loisirs créatifs populaires, les dadaïstes subvertissent profondément la figure de l'artiste de génie occupé de grandes idées esthétiques liées aux Beaux-arts. En parallèle, la revendication précoce de l'activité de montage leur permet aussi de s'éloigner de cette figure et de se rapprocher de celle de l'ingénieur⁸⁹⁶. « [Le terme « montage »] traduisait notre aversion à jouer à l'artiste et, nous considérant comme des ingénieurs, [...] nous prétendions construire, « monter nos tableaux⁸⁹⁷ » », se souvient Hausmann dans un texte postérieur. La pratique du photomontage s'inscrit ainsi à la croisée d'une démarche mécanique et du dilettantisme.

II. La presse illustrée comme matière première des photomontages dadaïstes d'Hannah Höch : l'exemple de *Dada-Panorama*

Les premiers photomontages d'Hannah Höch témoignent d'une utilisation proprement dadaïste du médium. En raison de leur matériau tout d'abord, les reproductions photographiques issues de la presse illustrée contemporaine qu'elle utilise quasi-exclusivement durant cette période renvoient concrètement et matériellement à son époque. Mais l'usage esthétique particulier

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ Une étude approfondie de la figure de l'opérateur exploitée par les dadaïstes berlinois a été fournie par Franck Knoery dans F. Knoery, « L'artiste comme opérateur. Figure du travail et mécanisation de l'art dans l'Allemagne de la République de Weimar », *Histoire de l'art*, n° 74, juin 2014, p. 4354.

⁸⁹⁷ R. Hausmann, *Courrier dada*, op. cit., p. 42.

qu'Höch fait de ce matériau montre que la presse illustrée contemporaine est bien davantage qu'une simple source matérielle du photomontage : de manière générale, et malgré une découpe audacieuse qui bien souvent rompt violemment toute notion d'échelle et décapite de nombreux corps pour y poser de nouvelles têtes, l'artiste préserve suffisamment l'intégrité formelle des objets et individus représentés pour qu'ils demeurent reconnaissables. Cet usage de la photographie de presse et cette manière de composer ses photomontages est emblématique de la période dadaïste : par la suite, l'artiste cherchera au contraire progressivement à éloigner le fragment photographique de son référent en sélectionnant des détails volontairement insignifiants pour leurs caractéristiques esthétiques intrinsèques, et en les présentant de manière à accentuer leur étrangeté⁸⁹⁸. Höch ne se sert donc pas seulement des reproductions photographiques de la presse illustrée contemporaine en tant que matériau. Elle emploie bien plutôt la presse illustrée de son époque, avec son rapport à l'image et à l'actualité en pleine mutation, comme matière première. La technique du photomontage lui permet d'élaborer un véritable discours autour du média et de s'inscrire pleinement dans le programme dadaïste édicté par Hausmann et Huelsenbeck, qui prônent respectivement le retour au réel en tant que matériau⁸⁹⁹ et la nécessité de traiter l'actualité brûlante⁹⁰⁰. *Dada-Panorama* (ill. 61), peut-être le plus ancien photomontage de l'artiste à nous être parvenu, traite directement de la place croissante de la photographie dans la presse illustrée et de son influence sur la présentation de

⁸⁹⁸ L'étrangeté est une notion de poétique forgée dans le cadre du formalisme russe. Elle reçoit sa première formulation de Victor Chklovski dans *L'art comme procédé* (1917). Après avoir constaté que s'installent, dans nos perceptions habituelles, une automatisation permettant de reconnaître les objets familiers en mobilisant un minimum d'attention (« Les objets perçus plusieurs fois commencent à être perçus par une ré-identification, la reconnaissance de quelque chose de connu : un objet se trouve devant nous, nous le savons mais ne le voyons pas. » p. 25), Chklovski remarque que ce processus dévore la conscience que nous avons des choses, et de ce que nous vivons (il emprunte à Tolstoï l'exemple assez classique de la personne effectuant une action coutumière — passer un chiffon, par exemple — et ne se souvenant soudain pas où ni comment il l'a effectuée, p. 22). Pour lui, l'art a justement pour fonction de contrer ce phénomène en renouvelant notre perception. Le procédé qu'il utilise à cette fin est appelé « étrangeté » (en russe : *ostranenié*). Chklovski le définit ainsi : « pour rendre la sensation de la vie, pour ressentir les objets, pour faire de la pierre une pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. [...] Le procédé de l'art est le procédé « d'étrangeté » des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception, car en art, le processus perceptif est une fin en soi [...] » (p. 23). Les procédés d'étrangeté sont multiples. Chklovski en repère essentiellement deux : la première, inspirée de Tolstoï, consiste à décrire les choses comme si elles étaient vues pour la première fois, c'est-à-dire sans les catégories a priori qui permettent leur identification spontanée (cela peut se combiner, dans le récit, avec l'adoption d'un point de vue inhabituel justifiant cette candeur, en se mettant par exemple à la place d'un animal) ; la seconde relève de l'euphémisme et de tout autre procédé de voilement du sens confinant à l'énigme. Elle est inspirée de l'érotisme de la morcellation du sujet qui l'accompagne. Au cours de sa carrière, c'est justement ce second procédé d'étrangeté que Höch développe, sacrifiant à la reconnaissabilité des objets représentés pour faire émerger de nouveaux sens. Les citations ci-dessus sont extraites de : V. Chklovski, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2008.

⁸⁹⁹ Dans le texte qu'il lit à l'occasion de la première soirée dadaïste à Berlin, le 12 avril 1918, et qui porte alors le titre « Der neue Material in der Malerei » <Du nouveau matériau en peinture> : « La poupée rejetée par l'enfant ou le chiffon coloré sont des expressions plus nécessaires que celles d'un âne quelconque, qui veut s'immortaliser au moyen de ses peintures à l'huile accrochées dans de beaux salons. [...] En dada vous reconnaîtrez votre état réel : des constellations miraculeuses dans du matériel véritable : fil de fer, verre, carton, tissu, correspondant organiquement à leur propre fragilité cassante ou bombante. » (R. Hausmann, « Cinéma synthétique de la peinture », *Courrier dada*, Paris, Allia, 2004, p. 40-48, p. 40-41).

⁹⁰⁰ « Le plus grand art sera celui qui présentera pas son contenu de conscience les multiples problèmes de son époque, celui qui fera ressentir qu'il a été secoué par les explosions de la semaine précédente, celui qui, inlassablement, cherchera à se retrouver après l'ébranlement du jour précédent » ; R. Huelsenbeck, « Que voulait l'expressionnisme ? » in R. Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada, op. cit.*, p. 193-199, p. 193-194.

l'actualité. D'après les souvenirs de l'artiste, l'œuvre fut exposée à la Première Foire internationale Dada, bien qu'elle ne figure pas au catalogue⁹⁰¹. Sa composition, à bien des égards, préfigure *Coupe au couteau de cuisine*⁹⁰².

L'association tous azimuts d'images et de textes imprimés issus de revues illustrées apparente d'emblée cette oeuvre à l'esthétique des photomontages dadaïstes dont la Première Foire Internationale Dada restitue les principes et les problématiques. Sa composition centrifuge s'organise autour du personnage central de Friedrich Ebert, premier Président de la République de Weimar. Elle annonce *Coupe au couteau de cuisine*, bien qu'elle soit davantage structurée par la linéarité des citations textuelles qui viennent renforcer les verticales et les horizontales, parfois redoublées de bandes de papier collées. En découpant les photographies de presse et les réattribuant à de nouvelles légendes plus ou moins éloignées de leur contexte initial, Höch crée de nouvelles associations sémantiques qui répondent aux évolutions de la mise en page des journaux illustrés contemporains.

L'oeuvre est construite autour de ses diagonales : la première, qui s'ouvre sur « Les femmes allemandes à l'Assemblée nationale⁹⁰³ », articule avec subtilité le public et le privé ; la seconde, marquée dans l'angle supérieur droit par le titre de l'oeuvre lisible de bas en haut et accompagnée de ce que nous interpréterons comme une allégorie des problématiques contemporaines du photojournalisme, fait ouvertement référence aux codes de la presse illustrée inspirés du cinéma et à leur influence sur le traitement de l'actualité. Dans l'ensemble, Höch contrecarre l'illusionnisme des photographies utilisées par des effets de montage affirmant la planéité du médium. Ce faisant, elle explore non seulement un rapport tangible entre texte et image, tantôt auréolant, tantôt encadrant les photographies de nouvelles légendes, et souligne le rapport du photomontage, non avec la surface verticale d'un tableau illusionniste, mais avec la page imprimée — ou, comme le formulera George Didi-Huberman, avec la surface horizontale de la table⁹⁰⁴. Les légendes, permettant d'identifier des ensembles iconographiques distincts et cohérents, participent ainsi de la construction du discours visuel qui se développe le long de chacune des diagonales de l'oeuvre.

⁹⁰¹ Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann, Berlin, 2000, p.349-414, p.414 ; S. Pagé, « Interview avec Hannah Höch », in B. Dieterich et P. Krieger (éds.), *Hannah Höch: collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins: A.R.C. 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 janvier-7 mars 1976, Nationalgalerie Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, 24. März-9. Mai 1976*, Berlin, Gebr. Mann, 1976, p. 23-32, p.24.

⁹⁰² Voir : H. Bergius, « *Dada-Rundschau — Eine Photomontage* », in J. Merkert (dir.), *Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, Berlin, Argon, 1989, p.106.

⁹⁰³ « Deutsche Frauen in die Nationalversammlung » (avec répétition de « Nationalversammlung »).

⁹⁰⁴ Sur la notion de « table », voir : G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3., Paris, Les Éditions de Minuit, 2011. Son application aux photomontages de Höch, et particulièrement à *Coupe au couteau de cuisine* est argumentée dans A. Arena, *Mémoire et histoire chez Hannah Höch : structures mnémoniques de l'entre-deux-guerres et de l'après 1945, une mise en regard*, mémoire de Master soutenu en 2014 à l'Université de Strasbourg, sous la direction de Valérie da Costa.

1. Diagonale gauche : dialectique public-privé

Dans l'angle supérieur gauche, « Les femmes allemandes à l'Assemblée nationale » épouse le pourtour d'une scène figurant les portraits de trois femmes tout juste élues à l'Assemblée, dont deux sont juchés sur les corps de danseuses vêtues à l'antique⁹⁰⁵ : il s'agit d'Agnes von Harnack⁹⁰⁶ et de Gertrud Bäumer⁹⁰⁷, députées du DDP, membre minoritaire de la coalition de Weimar derrière le SPD et le DZP. Parti libéral centriste, le DDP rassemble l'élite intellectuelle (professeurs et professions libérales). Von Harnack et Bäumer ont une formation universitaire⁹⁰⁸ : titulaire de l'*Abitur*, Agnes von Harnack fait partie des premières femmes inscrites de droit à l'Université Friedrich Wilhelm de Berlin en 1908⁹⁰⁹. Elle y soutient une thèse sur le romantisme allemand en 1912. En 1926, elle cofonde l'union des universitaires allemandes (*Deutschen Akademikerinnenbundes*, DAB) et publie à la fin de la décennie plusieurs ouvrages sur l'histoire et les problématiques du mouvement des femmes⁹¹⁰. Après avoir enseigné pendant quatre ans afin de subvenir aux besoins de sa famille, Bäumer réussit quant à elle l'examen de professeur principal en 1898, qui lui donne l'autorisation d'assister aux cours à l'université. Elle y étudie la théologie, la germanistique, la philologie et l'économie, et est la première femme d'Allemagne à obtenir un doctorat en 1904⁹¹¹. En l'absence de

⁹⁰⁵ Source : « Tanzgruppe von einem Schweizer Sommerfest », *BIZ*, 28^{ème} année, n°34, 24 août 1919, p.328. Nous reprenons ici les travaux de repérage des sources effectués par Hanne Bergius dans H. Bergius, *Montage und Metamechanik, op. cit.*, et H. Bergius, « Dada-Rundschau — Eine Photomontage », in *op.cit.*.

⁹⁰⁶ Source inconnue.

⁹⁰⁷ Source : *BIZ* 28, n°4, 26 janvier 1919, p.26. Voir : P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 27.

⁹⁰⁸ Comme le rapporte Anne-Laure Briatte-Peters, les figures emblématiques du courant féministe radical « provenaient [aussi] majoritairement de la bourgeoisie cultivée et de familles d'érudits ». Elles avaient également fourni d'importants efforts pour accéder aux cercles universitaires et académiques. Une formation universitaire est donc courant, quelles que soient les opinions féministes défendues. Voir : Anne-Laure Briatte-Peters, « La fabrique des intellectuelles. Minna Cauer, Anita Augspurg et Lida Gustava Heymann » in P. Farges et A.-M. Saint-Gille (éds.), *Le premier féminisme allemand, 1848-1933 : un mouvement social de dimension internationale*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (Mondes germaniques), p. 33-49, p. 35.

⁹⁰⁹ Les femmes sont progressivement admises dans les universités allemandes entre 1900 et 1909. La Prusse (dont Berlin fait partie) est la région la plus conservatrice. Le décret autorisant leur inscription paraît le 18 août 1908. Auparavant, les femmes n'y étaient admises que ponctuellement, après examen, et en tant qu'auditrices libres. Voir : P. Gaubert, « La réforme de l'enseignement secondaire des jeunes filles en Prusse », *La revue pédagogique*, vol. 54, n° 1, juin 1909, p. 434-442, p. 435 ; S. Marchenoir, « La contribution des féministes allemandes à l'éducation des jeunes filles dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle », dans *Les carnets de recherche du CIERA*, Lyon, 27 janvier 2012, [En ligne]. <<https://ciera.hypotheses.org/275>>. (Consulté le 2 juillet 2021) ; R. Pfefferkorn, « L'entrée des femmes dans les universités européennes : France, Suisse et Allemagne », *Raison présente*, n° 201, 2017, p. 117-127, p. 122.

⁹¹⁰ Sur Agnes von Harnack, voir : G. Bauer, *Kulturprotestantismus und frühe bürgerliche Frauenbewegung in Deutschland : Agnes von Zahn-Harnack (1884-1950)*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2006 (Arbeiten zur Kirchen- und Theologiegeschichte 17). Ses principaux écrits sur la question : *Die Frauenbewegung. Geschichte, Probleme, Ziele* <Le mouvement des femmes. Histoire, problèmes, objectifs> (Berlin, 1928) ; *Frauenfrage in Deutschland 1790-1930* <Problèmes des femmes en Allemagne de 1790 à 1930> (Berlin, 1934).

⁹¹¹ C. Gruesbeck, « Gertrud Bäumer (1873-1954) », *Towards emancipation ? women in modern european history. A digital exhibition and encyclopedia*, 2020, [En ligne]. <<https://hist259.web.unc.edu/gertrud-baumer/>>. (Consulté le 29 juin 2021).

bourse lui permettant de financer ses études, elle gagne sa vie en écrivant des articles pour la revue *Die Frau (La femme)*, dont elle sera ensuite rédactrice en chef adjointe (de 1916 à 1921) puis rédactrice en chef (jusqu'en 1944). De 1910 à 1919, elle est présidente de l'Union des associations bourgeoises de femmes allemandes (*Bund Deutscher Frauenvereine*, BDF), créé en 1894. Fermement opposée à l'émancipation sexuelle, la contraception et l'avortement, Bäumer fait alors prendre au BDF un tournant conservateur qui sape l'influence du féminisme radical au sein de l'association. Son discours et sa politique s'axent sur la nécessité patriotique du travail des femmes, qu'elle perçoit comme un moyen d'émancipation et d'épanouissement lui permettant de mieux remplir ses devoirs matrimoniaux⁹¹². Durant la Première Guerre mondiale, elle reprend une idée proposée par les courants radicaux dès 1912, le Service national des femmes (*Nationaler Frauendienst*, NFD). Initialement pensé comme une alternative au service militaire, le NFD vise alors plutôt à permettre aux femmes qui le souhaitent de participer à l'effort de guerre. Ce n'est qu'en 1917 que le BDF introduisit à son programme la revendication du droit de vote des femmes, « rejoignant tardivement sur ce point l'aile radicale du féminisme bourgeois et les militantes du mouvement ouvrier⁹¹³ », comme le constate Anne-Marie Saint-Gille. Von Harnack, entre autres, participa au NFD. Parallèlement à ces initiatives, Bäumer se rapproche de Friedrich Naumann, homme politique libéral et directeur de la revue *Die Hilfe (L'Aide)*, au sein de laquelle elle est responsable depuis 1912 de la rubrique culturelle. C'est avec lui, entre autres, qu'elle fonde le DDP dont elle assure la vice-présidence entre 1920 et 1930. En somme, les visages de Bäumer et von Harnack incarnent le mouvement féministe bourgeois alors qualifié de « modéré ». Leur argumentaire s'appuie sur l'idée de la « maternité spirituelle », développée par les féministes de la génération précédente à partir de la pédagogie de Fröbel, selon laquelle il est nécessaire d'exploiter le don particulier de la femme dans l'éducation des enfants (sa « maternité biologique ») à l'échelle sociale⁹¹⁴. C'est pourquoi le travail des femmes est promu tout en insistant sur le maintien de leur rôle traditionnel au sein du foyer et en acceptant de perpétuer une inégalité légale et salariale hommes-femmes contre laquelle luttent les branches féministes plus radicales et populaires⁹¹⁵.

⁹¹² C'est en ce sens qu'elle encourage les femmes à travailler tout en accomplissant leur rôle d'épouse et de mère dans G. Bäumer, *Die Frau in der Krisis der Kultur*, Berlin, F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung G.m.b.H., 1926 (Schriftenreihe der Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit in Berlin 1).

⁹¹³ A.-M. Saint-Gille, « Les féministes allemandes actrices du pacifisme pendant la Première Guerre mondiale », in P. Farges et A.-M. Saint-Gille (éds.), *Le premier féminisme allemand*, op. cit., p. 63-76, p. 68.

⁹¹⁴ Voir : S. Marchenoir, « La contribution des féministes allemandes à l'éducation des jeunes filles dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », dans op. cit. [En ligne]. <<https://ciera.hypotheses.org/275>>. (Consulté le 2 juillet 2021)

⁹¹⁵ Voir : A.-M. Saint-Gille, « Les féministes allemandes actrices du pacifisme pendant la Première Guerre mondiale », in op. cit., p. 63-76.

Sur le genou de Bäumer dégringole la tête d'Anna von Gierke⁹¹⁶, une pédagogue novatrice et militante dans le domaine de l'assistance sociale à l'enfance. Elle vient alors d'être élue députée du Parti populaire national allemand (*Deutschnationale Volkspartei*, DNVP), qui véhicule une image traditionnelle de la famille et du rôle de la femme en son sein, fondés sur des valeurs chrétiennes. Victime de l'antisémitisme de son parti, elle en sera exclue l'année suivante et montera une liste indépendante entièrement féminine, qui sera beaucoup moquée dans la presse contemporaine⁹¹⁷. Sur les 36 femmes (soit environ 8,7% des députés) élues au Reichstag le 19 janvier 1919⁹¹⁸, Höch choisit donc de montrer des figures emblématiques du féminisme bourgeois « modéré » — les moins conservatrices semblent « repousser » la vision traditionnelle portée par le DNVP. Devant elles, les antérieurs en mouvement d'un cheval augurent une forme de progression, dont on ne peut savoir exactement si elle doit être comprise en terme d'idéologie ou de nombre de femmes députées. Ce dernier espoir fut, dans les faits, rapidement déçu : l'Assemblée prononça sa dissolution le 21 mai 1920 et la première législature du nouveau Reichstag, élue le 6 juin, augura une baisse proportionnelle du nombre de femmes qui ne cessera de se confirmer⁹¹⁹.

Le visage du président américain Woodrow Wilson, juché sur le corps d'un gymnaste, apparaît juste à côté de celui de Bäumer — si bien que leurs chapeaux se touchent et que « sa » main semble tirer à lui le morceau de papier sur lequel elle est posée. En 1919, Wilson obtint le prix Nobel de la Paix pour son rôle dans l'armistice. Leur proximité peut alors être interprétée comme un pied-de-nez à la position que Bäumer fit adopter au BDF durant la Première Guerre mondiale, en s'opposant notamment à l'initiative du congrès international des femmes qui se tint à La Haye en avril-mai 1915 et rassembla 1200 féministes pacifistes issues de 12 pays. En plus de boycotter l'événement, Bäumer exclut du BDF trois femmes y ayant participé, considérant leur attitude profondément anti-patriotique.

Juste en dessous des sabots, le portrait du Ministre des Finances Matthias Erzberger⁹²⁰ est auréolé de l'inscription « L'explication politique satisfait à toutes les exigences⁹²¹ ! ». La phrase se lit du bas

⁹¹⁶ Source : BIZ, 28ème année, n°6, 9 février 1919, p.48. Le visage d'Anna von Gierke est issu d'un trombinoscope représentant les 36 membres féminins élus à l'Assemblée Nationale le 19 janvier 1919, sous-titré « Frau Abgeordnete! Einige Charakterköpfe aus der Nationalversammlung ».

⁹¹⁷ L.E. Jones, *The German right, 1918-1930 : political parties, organized interests, and patriotic associations in the struggle against Weimar Democracy*, Cambridge, United Kingdom ; New York, Cambridge University Press, 2020, p. 138 ; J. Sneeringer, *Winning women's votes : propaganda and politics in Weimar Germany*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2002, p. 27.

⁹¹⁸ H. Boak, « Women in Politics », *Women in the Weimar Republic*, Manchester, Manchester Univ. Press, 2013, p. 63-133, p. 94-95.

⁹¹⁹ Le pourcentage de femmes élues à l'Assemblée nationale ne cesse de décroître. De 8,7% en 1919, il passe à 7,7 en 1920, puis à 6,1% lors des élections du 4 mai 1924, suite à quoi il augmente légèrement aux élections du 7 décembre pour atteindre 6,7%. De manière générale, le nombre de femmes élues au Reichstag se stabilise dans les 6% jusqu'en 1933 : la dernière législature de la république de Weimar ne compte que 4,6% de femmes. Voir : *Ibid.*.

⁹²⁰ Source : BIZ, 28ème année, n°8, 23 février 1919, p.101.

⁹²¹ « Politischer Aufklärung entspricht allen Anforderungen ! »

vers le haut, inversant volontairement le sens habituel de lecture pour contraindre le regardeur à en chercher le sens afin de comprendre celui de la légende, tout en lui conférant, sur le plan de la composition, le dynamisme d'un engrenage mécanique. L'accord incongru évoque la faute d'orthographe du verso, qui est occupé par un portrait gravé de Guillaume II lourdement recouvert de peinture (ill. 62). La diagonale est barrée de l'inscription manuscrite en lettres capitales rouges « *Fridenfürst* » (sic) au lieu de « *Friedenfürst* », « le Prince de la paix » (la faute d'orthographe ayant été commise sur le mot « paix », *Frieden*). Enfin, dans l'angle inférieur droit, Höch appose sa signature et son *motto* autour du profil de Georges Clemenceau, tiré d'une photographie empruntée à *L'Illustration* et parue dans le BIZ du 30 mars 1919⁹²². Le sénateur, Président du Conseil des ministres français et Ministre de la Guerre y est représenté « chez lui en convalescence après l'attentat⁹²³ » perpétré à son encontre par le militant anarchiste Emile Cottin au matin du 19 février 1919⁹²⁴. Vu d'Allemagne, Clemenceau est surtout le représentant de la France à la conférence de paix de Paris, qui avait lieu au même moment (de janvier à juin 1919). Il y défend entre autre la ratification de l'Alsace-Lorraine et l'application de lourdes indemnités financières à l'Allemagne. Un mois après l'attentat, il obtint la réduction drastique de l'armée allemande à une centaine de milliers d'hommes seulement. Comme pour dénoncer les humiliations qu'il inflige alors à son pays, Höch représente l'homme d'état vulnérable : il porte des habits d'intérieur, dont un bonnet, et paraît emmitouflé sur son fauteuil, loin des représentations officielles. Devant lui, Höch réclame une « Liberté sans bornes pour H.H⁹²⁵. ».

Cette diagonale articule le politique et l'intime (qui culmine dans la signature), le public et le privé. De par sa position et sa signification, l'exclamation-engrenage « L'explication politique satisfait à toutes les exigences » suggère l'influence de la toute récente représentation des femmes dans la sphère politique sur la condition individuelle de l'artiste. Une formulation visuelle avant la lettre du slogan féministe « Le privé est politique » ? Höch place son *credo* autour d'un blessé alors célèbre pour son rôle dans l'élaboration du traité de Versailles, comme pour s'affranchir à la fois d'une condition physique et d'une condition nationale et politique handicapantes — le texte renforce et complète le sens des images, à la manière des titres et des légendes des journaux. Dans *Coupe au couteau de cuisine*, l'artiste opère un rapprochement similaire, mais sans ajout textuel :

⁹²² Source : « Clemenceau in seinem Heim als Rekonvaleszent nach dem Attentat. Aus der Zeitschrift « *L'Illustration* » », BIZ, 30 mars 1919.

⁹²³ Comme le stipule la légende : « Clemenceau in seinem Heim als Rekonvaleszent nach dem Attentat ».

⁹²⁴ Lui reprochant son attitude envers la classe ouvrière, Cottin tire à neuf reprises sur la Rolls du Président du Conseil, le touchant trois fois sans causer de blessures graves. Après six jours seulement de convalescence, Clemenceau résuma ses fonctions : G. Minart, *Clemenceau journaliste : 1841-1929, les combats d'un républicain pour la liberté et la justice*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 202.

⁹²⁵ « Schrankenlose Freiheit für H.H. »

dans l'angle inférieur droit du grand photomontage, traditionnellement alloué à la signature, elle colle une carte d'Europe du droit de vote des femmes⁹²⁶ et y superpose son portrait. Ses initiales sont rejetées à gauche, au milieu d'une foule d'enfants — la dialectique entre l'individuel et le collectif émerge par contraste, et la sémantique proprement visuelle de l'image prend déjà le pas sur le texte qui garantit dans *Dada-Panorama* l'intelligibilité du changement de focale. Höch utilise à nouveau une métaphore animale pour représenter l'inéluctable progression de la situation : une gerboise de Gobi⁹²⁷ prête à sauter sur l'Europe dynamisent les lapidaires inscriptions de la carte ; « les Allemandes votent », « les Polonaises votent », etc. Les signatures d'Hannah Höch sur ses deux photomontages ont donc valeur de déclaration : elle y affirme son point de vue parmi les événements de l'histoire contemporaine qu'elle rapporte.

2. Diagonale droite : le nouveau rôle de la photographie de presse

A. Matériau photographique, matière première médiatique

La presse d'actualité et son évolution sont l'objet de la diagonale opposée, qui délivre un discours plus théorique sur les enjeux de la photographie de presse. Elle s'ouvre sur deux mentions identificatoires⁹²⁸, la date et le titre de l'œuvre, qui fait référence aux journaux contemporains en les parodiant⁹²⁹ : Höch propose ici une revue typiquement dadaïste, au croisement de ses significations

⁹²⁶ Source : BIZ, 28^e année, 23.11.1919, n°44, p.482. Pour *Coupe au couteau de cuisine*, nous devons le travail de repérage des sources à Hanne Bergius et Julia Dech dans H. Bergius, *op. cit.* et J. Dech, *Hannah Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989 (Kunststück).

⁹²⁷ Source : BIZ, 28^e année, 16.1.1919.

⁹²⁸ Nous empruntons ce terme à H. Campaignolle-Catel, « Signes/écriture dans l'oeuvre plastique au XX^e siècle », in *Histoire de l'art. L'écrit dans l'œuvre*, n°71, Paris, Somogy éditions d'art, 2012, p.29-42.

⁹²⁹ *Rundschau* est en Allemagne un titre de presse assez commun. Parmi les journaux contemporains, on trouve par exemple le *Deutsche Rundschau* (1874-1942), l'*Allgemeine Rundschau* (1904-1933), ou encore *die Neue Rundschau* (1890-).

médiatique, théâtrale et militaire⁹³⁰. Les journaux illustrés sont d'ailleurs le matériau privilégié de *Dada-Rundschau*, qui emprunte en majorité ses citations textuelles et photographiques aux *BIZ* parus entre 1915 et 1919⁹³¹. Illustré le plus lu du pays, c'est alors l'organe idéal pour rendre compte de son époque. Les reproductions sont donc toutes en similitravure ; Höch se démarque ainsi de ses confrères monteurs aux sources techniquement et chronologiquement plus hétérogènes.

Le *BIZ* est, à cette époque, emblématique d'un nouveau genre dans la presse weimarienne, qui renouvelle en profondeur la presse magazine dans la première moitié du siècle : le magazine d'actualité. Une historiographie abondante retrace son essor sous la république de Weimar⁹³², et souligne la reconfiguration de l'information et, avec elle, de la mise en page qui s'y opère alors autour de la photographie. S'émancipant des codes de l'illustration traditionnelle et prenant progressivement le pas sur le texte, elle devient la source d'information principale : le *BIZ* l'exploite d'ailleurs pour son pouvoir d'attraction. Parmi ses 32 pages, 16 à 22 sont consacrées à la publication d'un feuilleton émaillé de publicités, et les 10 restantes (disposées avant et après le feuilleton central) à l'actualité, générale et politique en début de numéro, sportive et culturelle à la fin. Au cours des deux premières décennies du XX^e siècle, l'élaboration d'une mise en page narrative autour des photographies et la réduction significative du texte s'y accommodent d'une remarquable continuité dans la présentation, invariablement contenue à l'intérieur d'un liseré⁹³³.

⁹³⁰ Revue a pour premier sens : « Fait de se revoir, de se rencontrer de nouveau. ». Par extension, le mot désigne l'« action, fait d'examiner de nouveau ; fait de reprendre point par point les divers éléments, les divers aspects d'une question ». De ce sens sont dérivés les deux significations que le terme prend dans la presse écrite, qu'il s'agisse d'une *revue de presse* (« Compte rendu ou citations d'articles de journaux, commentés ou non, reflétant diverses opinions sur des sujets d'actualité, faits dans la presse ou à l'antenne ») qui « passe en revue » les éléments d'actualité, ou de la revue en tant qu'objet, « Publication périodique, le plus souvent mensuelle ou trimestrielle, brochée, qui présente généralement un bilan de la période écoulée dans un domaine particulier et qui s'intitule souvent « revue ». » Dans le domaine du spectacle, une revue est un « genre théâtral qui apparut au début du XVIII^e siècle. dans les petits théâtres de la foire, et dans lequel étaient présentés sur un mode comique ou satirique des personnalités connues et des événements de l'année, genre repris ensuite dans les cabarets de chansonniers », mais également le nom d'un spectacle de music-hall « à mise en scène somptueuse composé de sketches, de chansons et de danses sans lien véritable entre eux. » Enfin, parce que « (se) passer en revue » désigne l'« action, fait d'examiner avec attention chacun des éléments d'un ensemble », la revue dans le milieu militaire désigne une « Inspection destinée à réexaminer ce qui avait déjà fait l'objet d'une montre, troupes, chevaux, armes et équipement » (<https://www.cnrtl.fr/definition/revue>).

⁹³¹ D'après les relevés d'Hanne Bergius dans H. Bergius, *op. cit.*, et H. Bergius, « *Dada-Rundschau — Eine Photomontage* », *op. cit.*.

⁹³² Voir notamment (liste non-exhaustive) : T. Gervais et G. Morel, *La fabrique de l'information visuelle*, *op. cit.* ; D. Kerbs et H. Stahr (éds.), *Berlin 1932 : das letzte Jahr der Weimarer Republik. Politik, Symbole, Medien*, Berlin, Edition Hentrich, 1992 ; U.E. Koch et P. Albert, *Les médias en Allemagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 (Que sais-je? 3523) ; W. Marckwardt, *Die Illustrierten der Weimarer Zeit : publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen (unter Einschluss einer Bibliographie dieses Pressetypus 1918-1932)*, München, Minerva Publikation, 1982 (Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften) ; A. Mattelart, *Histoire de la société de l'information*, 2018, [En ligne]. <http://openurl.quebec.ca:9003/uqam?url_ver=Z39.88-2004&url_ctx_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:ctx&ctx_enc=info:ofi/enc:UTF-8&ctx_ver=Z39.88-2004&rft_id=info:sid/sfxit.com:azlist&sfx.ignore_date_threshold=1&rft.isbn=9782348036170>. (Consulté le 12 mars 2021) ; E. Menhard et T. Treede, *Die Zeitschrift : von der Idee bis zur Vermarktung*, Konstanz, UVK Verl.-Ges, 2004 (Praktischer Journalismus 57).

⁹³³ Sur l'évolution du *BIZ* entre 1900 et 1930, voir : T. Gervais et G. Morel, *La fabrique de l'information visuelle : photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015 (L'écriture photographique), p. 73-91.

B. L'œil témoin et l'index accusateur, allégories de la photographie de presse

Dans *Dada-Rundschau*, Höch semble reprendre et déconstruire le *BIZ*, donnant à voir, par son remaniement, « la fabrique de l'information visuelle⁹³⁴ ». Elle fait tout d'abord éclater le cadre du liseré, et colle ses images à bords perdus. Immédiatement sous « Rundschau » se trouve une allégorie duelle de la vision photographique : une paire d'yeux flottants au regard cerclé de lunettes, ainsi qu'une silhouette étrangement masquée qui nous pointe du doigt. Ces deux éléments sont séparés par une bande de papier noire, qui, après avoir transpercé le second « D » de « Dada », se plante dans la date de l'œuvre, 1919 — une sorte d'axe d'asymétrie ancrant la démarche dans le temps. La vision panoramique qui nous est proposée est clairement située : en surplomb, au dessus des nuages. Mais surtout, elle met en tension le regard et la fonction déictique de la photographie que Roland Barthes, bien des années plus tard, opposera également, considérant que « l'organe du Photographe, ce n'est pas l'oeil [...], c'est le doigt⁹³⁵ ». Dissociant « l'attention de la perception⁹³⁶ », il résume ainsi la photographie : « c'est [...] un acte de pensée sans pensée, une visée sans cible⁹³⁷ ». Autrement dit, un regard sans vision. C'est une interrogation similaire que Höch semble déplacer de l'ontologie barthienne du photographié à l'éthique du photographe, plus particulièrement du photojournaliste : réaliser un « panorama », c'est « observer » puis « ranger⁹³⁸ », c'est-à-dire trier. Le rapport entre ce qui est vu (perçu) et ce qui est donné à voir (montré) est rendu explicite dans *Dada-Rundschau* sous l'égide de l'œil et de l'index, qui interrogent (ou accusent !) l'inévitable sélection de l'information par les médias de masse, ainsi que ses critères. Sélection suffisante pour éveiller ce que le théoricien des médias allemand Niklas Luhmann nomme « le soupçon de manipulation⁹³⁹ ». Höch formule ainsi en image les interrogations déontologiques qu'entraîne l'évolution de la presse papier, en exposant ses codes même.

⁹³⁴ *Ibid.*

⁹³⁵ R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, (Cahiers du cinéma), p.32.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 172.

⁹³⁷ *Ibid.*

⁹³⁸ Nous faisons ici référence à un propos d'Hannah Höch tenu à Suzanne Pagé au sujet de son impulsion créatrice. Elle y définit ainsi son travail d'artiste : « J'ai reçu comme don celui de pouvoir observer, de vivre puis de ranger ; mais j'ai également depuis mon enfance déjà eu le désir, ou plutôt la volonté de reproduire ce que j'avais enregistré, enrichi de mes réflexions ou de mes sentiments. » (S. Pagé, « Interview avec Hannah Höch », in *op. cit.*, p.27)

⁹³⁹ N. Luhmann, *La réalité des médias de masse*, Paris, diaphanes, 2012, (transpositions), pour la première fois p. 61.

C. La photographie *est* une arme

Deux autres éléments iconographiques soutiennent cette interprétation : le télescope tenu par un marin⁹⁴⁰ qui marque la ligne médiane de l'œuvre, et la seule forme ronde du photomontage qui occupe le centre de sa partie inférieure, l'obturateur d'un canon naval⁹⁴¹ rappelant celui d'un appareil photo. Ces deux références à la guerre qui vient de s'achever ne sont pas simplement contextuelles : elles nous invitent à considérer la dimension non plus seulement politique mais concrète du voir et la puissance que cela confère sur ce qui est vu. Elles ravivent en ce sens l'analogie entre arme et photographie (ici, de presse), rappelant à la fois le fusil photographique d'Etienne-Jules Marey⁹⁴² (qui n'avait, lui, « rien de meurtrier⁹⁴³ ») et anticipant d'une décennie le slogan de John Heartfield rendu célèbre lors de la FiFo : « Utilisez la photographie comme un arme⁹⁴⁴ ! ». Ici, Höch ne plaide pas *stricto sensu* pour une utilisation de la photographie en ce sens, mais alerte sur pouvoir sur les masses et l'opinion : incontestablement, la photographie de presse, selon comment elle est utilisée et quel point de vue elle choisit d'adopter sur le monde, est bien une arme.

D. Politiques et sportifs sous les projecteurs : la célébrité *ad absurdum*

Rendus attentifs à la construction de la photographie de presse, nous constatons que la lecture du photomontage de Höch repose sur des principes similaires à celle du *BIZ*. Dans *La fabrique de l'information visuelle*, Thierry Gervais remarque qu'à partir de la légalisation de la vente au numéro en 1904⁹⁴⁵, le *BIZ* exploita particulièrement en couverture tous les styles de portraits photographiques⁹⁴⁶. Partant du principe qu'un visage connu fait vendre, ce choix se fonde sur ce que

⁹⁴⁰ Source : « In der flandrischen Küste : Matrose am Fernrohr », *BIZ*, 28ème année, n°3, 16 janvier 1916.

⁹⁴¹ Source : « Bilder vom Tage : Blick in das Rohr eines großen Schiffsgeschützes. Nach einen englischen Photographie », *BIZ*, 24ème année, n°8, 21 février 1915, p.100.

⁹⁴² K. Hoffmann-Curtius, « Michelangelo beim Abwachen — Hannah Höchs Zeitschnitte der Avantgarde », *Frauen Kunst Wissenschaft // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, n° 12, juillet 1991, [En ligne]. <<https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/issue/view/10/showToc>>. (Consulté le 13 mars 2018).

⁹⁴³ C'est ce qu'il écrit dans une lettre à sa mère : J. Ueberschlag, « Le fusil photographique : "On en reparlera dans le landerneau..." », in *Les cahiers de Marey*, Beaune, Association des amis de Marey et des musées de Beaune, 2013, p. 49-61.

⁹⁴⁴ « Benütze Foto als Waffe ! »

⁹⁴⁵ C'est d'ailleurs à la maison d'éditions Ullstein qu'est due l'évolution de la législation allemande sur ce point. Ayant remarqué que l'obligation d'un abonnement la privait d'un lectorat plus pauvre, ne pouvant pas s'engager sur des paiements, Ullstein met au point l'abonnement au numéro pour *BZ am Mittag*, son titre phare, et instaure des points de distribution partout en ville permettant aux abonnés de venir le récupérer. Voir : D. Oels et U. Schneider (éds.), « *Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere* » : *Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2015 (Archiv für Geschichte des Buchwesens-Studien), p. 1-9.

⁹⁴⁶ T. Gervais et G. Morel, *La fabrique de l'information visuelle*, op. cit., p. 75.

Nathalie Heinich définit comme « la célébrité », c'est-à-dire « une production matérielle des instruments de diffusion de l'image⁹⁴⁷ » (la mobilisation des moyens techniques) d'une part qui engendre d'autre part la reproduction, en de multiples exemplaires, du visage d'une personne dans les journaux, les magazines ou sur des affiches. Cela provoque une dissymétrie dans le « capital de visibilité », certaines personnes se trouvant alors massivement reconnues par des individus qu'elles ne connaissent pas. *Dada-Panorama* et *Coupe au couteau de cuisine* adoptent à cet égard un fonctionnement similaire : le regardeur de 1919 identifie sans peine son ministre des finances, Clemenceau et le président américain, bien que son portrait soit juché sur un corps de gymnaste. Il les associe à leur rôle dans l'actualité alors brûlante du traité de Versailles (signé le 28 juin 1919) et des discussions houleuses qui précédèrent lors de la Conférence de Paris.

Freya Mülhaupt remarque également une analogie entre les rubriques du *BIZ* et les célébrités de *Dada-Panorama*⁹⁴⁸. Les personnalités politiques sont particulièrement présentes : à la liste déjà établie, nous pouvons ajouter la présence du Président du Reich, Friedrich Ebert, au centre du photomontage, supervisé par son Ministre de la Défense August Noske, juché sur le nuage dada. A l'autre bout de notre diagonale, dans l'angle inférieur gauche, les portraits des généraux Erich Ludendorff et Hans von Seeckt se cachent parmi les militaires alignés au dessus de la légende « le conseil étudiant⁹⁴⁹ » : tous deux se sont illustrés lors de la Première Guerre mondiale et incarnent deux attitudes radicalement opposées face à la république de Weimar. Le premier s'éclipse momentanément de la scène politique après avoir été convoqué par Max von Bade au château de Bellevue en octobre 1918 pour se voir reprocher la résistance qu'il oppose à la négociation de l'armistice. Il soutient le parti national-socialiste (*Nationalsozialistische Partei Deutschland*, NSPD) dès ses débuts, et participe au Putsch de Kapp en 1920, puis au Putsch de la Brasserie en 1923. Il incarne donc la tradition militaire impériale farouchement opposée à la République. Le second, en revanche, fut chargé sous la république de Weimar de réformer la Reichswehr en conformité avec les exigences du traité de Versailles. Bien que convaincu de la nécessité d'une nouvelle guerre pour restaurer la puissance militaire de l'Allemagne, il contribue à la pérennisation de la République. Entre les deux groupes, la tête de Matthias Erzberger auréolée de son inscription-engrenage fonctionne comme un rouage mettant en tension deux images du pouvoir : l'une,

⁹⁴⁷ N. Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique.*, Paris, Gallimard, 2012 (Bibliothèque des sciences humaines), p. 20. Le premier chapitre s'intitule significativement « Le visage à l'époque de sa reproductibilité technique ».

⁹⁴⁸ F. Mülhaupt, « Dada-Rundschau » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p.24-25.

⁹⁴⁹ « Der Studentenrat »

traditionnelle, incarnée par les militaires de l'Empire en uniforme de parade, et l'autre incarnant le manque de légitimité et de crédibilité flagrant de la République à ses débuts. Uniquement vêtus d'un short de bain, le président du Reich et son ministre de la Défense ont été prélevés par Höch sur une photographie de Wilhelm Steffen prise à l'occasion d'un séjour diplomatique au bord de la mer Baltique⁹⁵⁰ (ill. 54). Comme dans *Les Chefs d'état* (ill. 53), Höch souligne encore la satire en les féminisant : une fleur est glissée dans leurs maillots de bain. Leur corps physique est exhibé de manière à ridiculiser le corps politique et symbolique qu'ils sont sensés incarner⁹⁵¹.

Aux côtés de la politique, le sport est également évoqué en la figure de la nageuse australienne Annette Kellermann, célèbre pour ses exploits sportifs et pour avoir promu le maillot de bain moulant une pièce pour les femmes. Ici, elle est représentée en plein plongeon sur le tournage d'un film⁹⁵². Höch la colle sous le nuage dada dont elle épouse la forme, les mains « accrochées » au télescope et les jambes passant au creux du coude d'Ebert, qui se tient debout, mains sur les hanches. Cette proximité physique entre l'homme d'état et la nageuse mélange différents types de célébrités, correspondant aux différentes rubriques du *BIZ*. Elle entraîne un nivellement cocasse dont les ressorts comiques finissent par l'emporter, dans la composition, sur le tragique de l'année 1919 perceptible sur la photographie d'un soldat du gouvernement posté à la Porte de Brandenburg durant les soulèvements spartakistes de mars, dans l'angle inférieur droit. Le sérieux des politiciens ainsi que des militaires et la trivialité des divertissements sportifs semblent deux extrêmes de la célébrité médiatique. Pourtant, Heinich les rassemble au regard de « leur propension à la réalisation de performances dans un monde fondé sur la compétition⁹⁵³ ». Höch, quant à elle, permute ces deux pôles dans un ressort satirique : elle surexpose le corps imparfait des politiques, habituellement recouverts par l'habit qui renvoie à la solennité de leur fonction et à un autre « corps », étatique, tandis qu'elle couvre celui des sportifs, inversant ainsi les codes habituels de représentation. Si nous souscrivons au propos d'Heinich récapitulant la thèse du sociologue Alain Ehrenberg, selon lequel « le sport constitue un remarquable compromis entre l'exigence démocratique d'équité et le besoin

⁹⁵⁰ L'image seule avait déjà paru éminemment subversive aux yeux d'un lectorat encore habitué à la solennité impériale où l'habit indique le statut. Sur l'utilisation du costume et du décorum par l'empereur : S. Bertrand, « La Kaiser Guillaume II dans *L'illustration* », R. Latouche, M. Mathien (éds.), *Histoire, mémoire et médias*, Bruxelles, Bruylant, 2009 (Médias, Sociétés et Relations internationales) p. 20-35 ; R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, op. cit., p. 12.

⁹⁵¹ Nous extrapolons ici la thèse bien connue d'Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi* (1957), à l'incarnation du pouvoir, plus particulièrement impérial puis républicain, car il s'agit finalement toujours, bien que les modalités soient radicalement différentes, d'incarner une fonction dans le cadre de laquelle le corps intime est soumis à des règles et des codes stricts, dans notre cas traduits par l'habit, les cérémoniaux diplomatiques et la posture. Un « corps étatique » impossible à incarner en maillot de bain...

⁹⁵² Source : « Die berühmte Schwimmerin Annette Kellermann als Filmstern bei der Aufführung eines Tauchsprungs in einem Filmschauspiel », *BIZ*, 28^{ème} année, n°17, 27 avril 1919.

⁹⁵³ N. Heinich, *De la visibilité*, op. cit., p. 145.

de reconnaître l'excellence⁹⁵⁴ », on comprend alors mieux l'aspect subversif de la permutation : la position hiérarchique des dignitaires politiques est contestée, et leur représentation grotesque les dénonce à la fois comme inaptes à leurs fonctions officielles et inadaptés à la société émergente.

a. Détournement des codes photographiques médiatiques

Höch manipule ainsi les codes de la représentation photographique en vigueur dans la presse écrite. La photographie du Président et de son ministre de la Défense en short de bain mène *ad absurdum* la tendance de la photographie de presse à l'aube des années vingt à immortaliser les personnes célèbres dans des cadres informels familiers⁹⁵⁵. Le plongeon d'Annette Kellermann incarne quant à lui une obsession de la photographie depuis ses premiers développements : celle de la fixation du mouvement à son acmé. Dans ses recherches de thèse et les travaux qui en sont issus, André Gunthert retrace la naissance de cette fascination, qui introduit en réalité un nouveau paradigme dans la pratique de la photographie, celui de l'instantané⁹⁵⁶. Les premiers ouvrages qui traitent de la question, dans les espaces germaniques comme francophones⁹⁵⁷, datent des années 1880 et explorent les nouveaux avantages et résultats obtenus grâce à l'invention de l'obturateur, suggéré juste en dessous. Durant cette décennie, ce dernier, d'abord placé devant puis dans l'objectif, et enfin incorporé à l'appareil photographique au plus près de la surface sensible, remplace la pratique de la photographie « au bouchon » (qui consistait à ôter puis remettre manuellement l'opercule de l'objectif), ainsi que la technique rudimentaire de la guillotine (petit volet de carton ou de bois obturant, par l'effet de la gravité, le passage de la lumière). Sur le plan technique, il permet d'accélérer notablement la vitesse d'obturation et ouvre la voie à la pratique de la « photographie rapide ». Associé au développement du gélatino-bromure d'argent qui réduit de son côté le temps d'exposition nécessaire et se démocratise, l'obturateur permet l'accès d'une nouvelle catégorie sociale à la pratique photographique : la bourgeoisie moyenne, moins versée dans les notions de chimie et de physique indispensables aux premiers praticiens, et qui pratique la

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁹⁵⁵ T. Gervais et G. Morel, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁵⁶ A. Gunthert, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, février 1999 ; A. Gunthert, « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Etudes photographiques*, n° 9, mai 2001 [En ligne]. <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/243#quotation>> (Consulté le 3 juillet 2021).

⁹⁵⁷ Les deux premiers étant respectivement : J.-M. Eder, *Die Momentphotographie*, Vienne, Verlag der Photographischen Correspondenz, 1884 puis A. Londe, *La Photographie instantanée. Théorie et pratique*, Paris, Gauthier-Villars, 1886. Voir : *ibid.*.

photographie par curiosité visuelle, à la recherche d'effets cocasses et novateurs. Passée une phase d'expérimentation technique et esthétique, cette technique donne naissance à une nouvelle iconographie qui fixe les fantasmes des premiers opérateurs, figer le mouvement⁹⁵⁸. « L'enregistrement de sauts ou de plongeurs répond exemplairement à cette exigence et s'impose à partir de 1887 comme le *clou* de la photographie instantanée. Opérant la translation sur le plan iconographique des procédés d'une pratique, ces images expriment la signature esthétique de l'instantané — la naissance d'un genre⁹⁵⁹ », constate André Gunthert face à la multiplication des clichés amateurs représentant sauts, plongeurs, vols ou explosions dans les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle. « Le sujet de l'image est [alors], non la femme ou le cheval, mais bien le plongeur ou la ruade⁹⁶⁰ » : le sujet de la photographie n'est plus celui qui est représenté, *a contrario* avec la photographie posée (qu'Ebert en maillot de bain incarne d'ailleurs), mais bien son mouvement (qui, revêtant un caractère circonstanciel, déplace l'intérêt iconographique traditionnel de la photographie vers l'occasion). Combinée à la naissance de la société de loisirs, la recherche de la prouesse photographique ressort d'un intérêt pour l'inédit, le spectaculaire, ressenti tout d'abord par le spectateur pour son aspect technique puis, dans un second temps, iconographique, comme c'est le cas ici du plongeur d'Annette Kellermann. À la performance sportive du plongeur découpé par Höch vient s'ajouter une dimension spectaculaire au sens étymologique du terme⁹⁶¹, puisqu'il est précisé en légende qu'il fut performé dans le cadre du tournage d'un film. Ce plongeur peut donc être perçu comme l'aboutissement du développement technique et social de la photographie, qui dans les années 1920 et 1930 trouvera enfin une expression théorique idoine dans les recherches et les réflexions de la Nouvelle Vision⁹⁶², et du cinéma. Mais il est aussi une mise en abîme des conditions concrètes de développement de la société du spectacle, théorisée plus tard par Guy Debord. Dès les premières lignes de son ouvrage éponyme, Debord identifie la première condition de la société du spectacle comme étant la mise à distance du monde, expérimenté par le truchement des images sur le mode de la contemplation plutôt que de l'action. La diffusion des images et les moyens techniques qu'elle mobilise n'en sont pas l'origine mais le premier rouage, le plus évident et superficiel. La société du spectacle est plutôt déterminée par la *Weltanschauung* qui produit ces images, ainsi que les rapports sociaux qui à la fois s'instaurent autour de la production des images

⁹⁵⁸ La question est également abordée dans A. Gunthert, « La légende du cheval au galop », *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 23-34.

⁹⁵⁹ A. Gunthert, « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Etudes photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 15.

⁹⁶⁰ A. Gunthert, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, op. cit., p. 318.

⁹⁶¹ Spectacle vient du latin *specio*, voir.

⁹⁶² A. Gunthert, « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », op. cit., p. 1.

et sont médiatisés par elles. La profonde mutation de la « fabrique de l'information visuelle » qui, depuis le début du siècle, se restructure progressivement autour de l'image photographique, peut il nous semble être considéré comme un épiphénomène de l'instauration de cette société⁹⁶³. Le cinéma, également évoqué dans le photomontage d'Hannah Höch par le projecteur planté sur l'obturateur (dont émane, en guise de rayons, la phrase : « Lisez et diffusez aux hommes et aux femmes⁹⁶⁴ ! »), joue aussi un rôle assumé dans cette restructuration. Dans un texte qu'il rédige en 1927 à l'occasion des 50 ans d'Ullstein Verlag, Kurt Korff, alors rédacteur en chef du BIZ, l'exprime en ces termes :

« Mais seulement à une époque où la vie « à travers le regard » a commencé à jouer un rôle plus important, le besoin d'expériences visuelles est devenu si fort qu'on en est venu à utiliser l'image elle-même comme une information. Cela signifiait une attitude entièrement nouvelle vis-à-vis de la photographie. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le développement du cinéma et le développement du *Berliner Illustrierte Zeitung* (le Magazine illustré berlinois) ont suivi des voies assez parallèles. Dans la mesure où la vie devenait plus trépidante, et l'individu moins disposé à feuilleter au calme un magazine, la nécessité est apparue de trouver une forme de représentation des faits plus claire et plus concise, qui marque inmanquablement le lecteur même quand celui-ci ne fait qu'en parcourir distraitement les pages⁹⁶⁵. »

Le cinéma, s'il irrigue les réflexions autour du photomontage, joue également un rôle important dans la presse magazine des années 1920. C'est parce qu'on désire procurer au lecteur-regardeur une expérience finalement inspirée des actualités cinématographiques que les rédactions soignent la mise en page de leurs images photographiques. Cela donne naissance, comme Korff l'ajoute à la suite du texte cité, à la figure du directeur artistique, qui ménage lorsque nécessaire des effets de chevauchement, des détourages et des photomontages à même la page. Le magazine français *Vu*, fondé en 1928 sur le modèle du *BIZ*, porte ces effets à leur paroxysme. *Dada-Panorama* anticipe ces développements graphiques de la presse magazine.

Un dernier élément esthétique de *Dada-Panorama* est directement repris à la rhétorique médiatique de l'entre-deux-guerres : le contraste entre les photos d'individus et de foules dont Höch parsème discrètement l'arrière-plan de la partie inférieure de l'oeuvre. Sous « Vivatbänder.

⁹⁶³ D'autant plus que, selon Debord, « La scission générale du spectacle est inséparable de l'Etat moderne, c'est-à-dire de la forme générale de la scission de la société, produit de la division du travail social et organe de la domination de classe » (G. Debord, *La société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 2018 (folio essais), p. 27) — des thématiques justement fort débattues sous la république de Weimar (voir : R. Graf, *Die Zukunft der Weimarer Republik : Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918-1933*, München, Oldenbourg, 2008 (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit).).

⁹⁶⁴ « Lesen und an Männer und Frauen weitergeben ! » (Source inconnue)

⁹⁶⁵ K. Korff, « La Berliner Illustrierte », *50 Jahre Ullstein 1877-1927*, Berlin, Ullstein Verlag, Berlin, 1927, p.290-194, traduit dans O. Lugon, *La photographie en Allemagne : anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, J. Chambon, 1997, p.249-250.

1914⁹⁶⁶ », dans les angles inférieurs gauche et droit et sous l'obturateur du canon naval, quatre fragments photographiques laissent entrapercevoir des foules en contre-plongée. Cette dialectique est encore plus perceptible dans *Coupe au couteau de cuisine*, où la foule constitue l'arrière-plan uniforme de l'angle inférieur droit, consacré à l'agitation sociale des premiers temps de la République. Elle permet, par contraste, de faire émerger les visages connus des vedettes et des célébrités, tout en faisant échos aux préoccupations contemporaines sur la psychologie des masses⁹⁶⁷.

b. Irrévérence de l'image et du texte

Dans *Dada-Panorama*, Höch place au dessus de la tête d'Ebert des « rayons de lumière⁹⁶⁸ » : en remplaçant l'élément visuel par son indication sous la forme d'une inscription, elle renvoie aux procédés du croquis tout en accentuant l'absurdité de la représentation du chef d'état (ce baigneur a autant l'allure d'un président que les mots « rayons de lumière » l'efficacité des rayons). Elle emprunte également aux textes publicitaires pour parfaire la cohabitation du sérieux et du trivial dans la représentation d'Ebert et de Noske. Le premier apparaît chaussé de bottes militaires légendées « Contre les pieds humides⁹⁶⁹ », célèbre slogan d'une publicité pour la poudre Vasenol que Georg Grosz utilisa également en couverture de *Der blutige Ernst* (ill.63). Ce sont finalement de solides bottes qui protègent les pieds d'Ebert ; la poudre seule n'y suffirait sans doute pas. Détournant un slogan publicitaire en guise de légende, Höch rend compte de la plasticité sémantique de l'image et parfait le portrait à charge d'un homme politique qui, malgré les exactions et les nombreux soulèvements populaires qui caractérisent les premières années de sa présidence, s'évertue à « garder les pieds au sec ».

En mélangeant textes et images empruntés à différentes rubriques du *BIZ*, Höch utilise le photomontage comme un outil critique envers la presse de son époque. Elle met en évidence ce que John Heartfield formulera plus tard : la manipulation des photographies par leurs légendes,

⁹⁶⁶ *Die Vivatband -ër* : nous n'avons pas trouvé de traduction exacte en français pour ce mot. Il désigne des rubans commémoratifs, qui mesurent généralement entre 3 et 12 cm de large et de 30 cm à 2 ou 3 mètres de longueur, sur lesquels sont imprimés en mots et en images les emblèmes de la commémoration d'une bataille et d'une guerre. Ils apparaissent sous le règne de Frédéric II de Prusse, puis sont remis au goût du jour en 1913 par Gustav Gotthilf Winkel avant de tomber en désuétude immédiatement après la Grande Guerre. Höch semble par le photomontage en offrir une transmutation.

⁹⁶⁷ A ce sujet, voir : S. Jonsson, « Neither Masses nor Individuals : Representations of the Collective in Interwar German Culture » in K. Canning, K. Barndt et K. McGuire (éds.), *Weimar publics/Weimar subjects : rethinking the political culture of Germany in the 1920s*, New York, Berghahn Books, 2010 (Spektrum), p. 279-301.

⁹⁶⁸ « Lichtstrahlen ».

⁹⁶⁹ « Gegen feuchte Füße ». La publicité paraît régulièrement dans les pages du *BIZ* (dont dans le numéro du 5 octobre 1919).

également utilisée dans « la presse bourgeoise ». L'artiste montre comment toute image est l'objet d'une construction à la fois politique, formelle et narrative, qui s'articule à un dispositif plus large : le monde de la presse en pleine mutation technique et structurelle, le mouvement dadaïste critique des rouages du progrès, etc.. En pastichant les procédés de la presse traditionnelle, elle rattache le photomontage à la planéité et l'horizontalité de la page et manipule le média (la presse écrite) comme matière première du médium en formation qu'est alors le photomontage.

III. Iconographie mécanique et mutations

médiatiques : autour de *Coupe au couteau de cuisine*

1. Une oeuvre très commentée : généralités et repères

A. Coupe au couteau de cuisine : un chef-d'oeuvre aux multiples interprétations

a. Une plurivocité structurelle

Höch utilise la presse magazine de manière similaire dans *Coupe au couteau de cuisine*, le grand photomontage qu'elle présente à la Première Foire internationale Dada (ill. 6). Elle réutilise une composition *all-over* cruciforme, et ménage cette fois un espace vide autour de la figure centrale du photomontage de manière à accentuer l'effet centrifuge de l'ensemble. Autour d'elle gravitent plus de 130 coupures de journaux, majoritairement issues du *BIZ*, que les commentateurs regroupent généralement par angles. Tous soulignent à raison l'impression « chaotique » conférée par cet agencement kaléidoscopique, qui restitue les troubles socio-politiques de la Révolution allemande, ses conflits idéologiques et surtout la sensation générale de confusion ressentie par les contemporains. Pour Peter Krieger, *Coupe au couteau de cuisine* représente « une variété

ahurissante de groupes de personnages de types les plus divers⁹⁷⁰ ». Werner Hofmann le qualifie de « salade d'images » composée de « douzaines de protagonistes et de figurants qui se mettent en scène » de manière à restituer une « scène allemande et mondiale verticalement échelonnée » qui représente clairement une « mascarade d'égomanes⁹⁷¹ ». Maud Lavin y voit, au début de son analyse, « un panorama social complet de la République de Weimar⁹⁷² ». Chacun propose des catégories visant à réduire la diversité de l'ensemble. Pour Lavin, nous nous trouvons face à un montage combinant « des photographies de leaders politiques avec des stars du sport, des artistes dada et des images urbaines⁹⁷³ ». Dans son étude sur les sources du photomontage, Julia Dech distingue quant à elle cinq catégories iconographiques (les individus, la technique, les immeubles et espaces urbains, les animaux et enfin les lettres, mots et paroles⁹⁷⁴). Eberhard Roters préfère identifier six catégories de matériaux : du papier japonais, des reproductions photographiques représentant des éléments techniques, des illustrations issues des journaux, des photographies personnelles, des bouts de textes prélevés sur les publications dadaïstes et une carte d'Europe⁹⁷⁵. Enfin, Matthew Biro considère que « Ces reproduction monochromatiques, pour l'essentiel aux colorations sépia et vert-olive, relèvent de cinq principaux types d'images » : « les figures de cyborg » (des personnalités identifiables par le regardeur contemporain, associées à des éléments mécaniques), les images relevant du monde urbain (immeubles et foules de New York et de Berlin principalement), les « images de la technologie » présentés de manière autonome, les « lettres individuelles, les mots et, occasionnellement, des phrases complètes⁹⁷⁶ », et enfin des représentations stéréotypées du primitif et de l'originel, évoquant un lien plus étroit avec la nature (les animaux, les bébés, etc.).

La profusion iconographique invite à des associations variées. La composition, savamment étudiée par l'artiste pour éviter toute représentation univoque de l'espace (visuel) et des objets qui

⁹⁷⁰ P. Krieger, « Hannah Höch, son oeuvre et Dada » in B. Dieterich et P. Krieger (éds.), *Hannah Höch: collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins: A.R.C. 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 janvier-7 mars 1976, Nationalgalerie Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, 24. März-9. Mai 1976*, Berlin, Gebr. Mann, 1976, p. 7-21, p. 13.

⁹⁷¹ W. Hofmann, « Zwecklos sich dagegen aufzulehnen ? » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p. 64-77, p. 65.

⁹⁷² M. Lavin, *Cut with the kitchen knife : the Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven ; London, Yale University Press, 1993, p.19.

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ J. Dech, *Hannah Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989 (Kunststück).

⁹⁷⁵ Il sépare notamment les « reproductions photographiques représentant des éléments techniques » des illustrations issues de la presse, car ont effectivement une provenance différente (catalogue de vente) : E. Roters, « Hintergrundanalyse der Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser* (1920) von Hannah Höch » in *prinzip collage*, Neuwied et Berlin, Luchterhand, 1968 (Interkunst), p. 42-44.

⁹⁷⁶ M. Biro, *The Dada cyborg : visions of the new human in Weimar Berlin*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 71.

s’y trouvent, ne met en valeur aucun « fragment dominant⁹⁷⁷ », permettant ainsi à chacun de trouver son propre point d’entrée dans l’œuvre et de multiplier les analyses. La plurivocité de *Coupe au couteau de cuisine* est structurelle, et fut pensée ainsi par l’artiste. Lorsque, en 1968, Heinz Ohff étonné par le pluralisme stylistique d’Hannah Höch⁹⁷⁸ la qualifie de « femme de Protée⁹⁷⁹ », divinité maritime de la mythologie grecque dotée du don de prophétie et du pouvoir de métamorphose (on lui doit l’adjectif français protéiforme), il se trompe en réalité d’approche. Ce n’est pas dans sa capacité à réaliser des oeuvres aux styles radicalement différents que s’exprime son talent pour le protéiforme. Car ce n’est pas tant sur le plan stylistique que Höch cultive la multiplicité qu’à l’intérieur même de ses oeuvres. Dès *Coupe au couteau de cuisine*, elle met en place l’une des modalités fonctionnelles pour un langage visuel sémantiquement ouvert sur la multitude d’associations possibles entre les éléments de l’œuvre, mais également entre ces éléments et la réalité historique à laquelle, en tant que fragments photographiques, ils ne peuvent cesser de se référer.

b. Vision kaléidoscopique d’une société en crise

« Chaque regardeur peut [donc] voir dans *Coupe au couteau de cuisine* une image différente ». Parmi les nombreux commentaires qui lui furent consacrés, la plupart sont complémentaires, d’autres sont finalement contradictoires — mais aucun n’épuise le sens de ce photomontage. Pour Maria Makela, *Coupe au couteau de cuisine* est « une oeuvre animée à la fois formellement et conceptuellement⁹⁸⁰ » par l’image de la femme, et plus particulièrement de la « Nouvelle Femme » qui fait son apparition dans les illustrations de magazines et les discours sous la République de Weimar. Née de l’émancipation féminine enclenchée par le premier féminisme allemand et pour la première fois concrétisée lors de la Première Guerre mondiale par l’accès massif à l’emploi des femmes, prenant la place des hommes partis au front, la Nouvelle Femme travaille, vote, conduit,

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁷⁸ Le pluralisme stylistique qu’on lui attribue entre les années 1960 et 1990 ne résiste d’ailleurs pas à un examen attentif de son oeuvre, ni à une comparaison avec les expérimentations et recherches stylistiques d’autres artistes. Sous la plume de Ohff comme, en 1996, sous celle de Peter Boswell, cette insistance sur « cette hétérogénéité de styles et de media, qui persiste tout au long de sa carrière » sert en réalité à rattacher Höch soit à l’infériorité biologique de son sexe, soit au dilettantisme. Servant un discours encore sexiste de l’histoire de l’art, qui valorise la variété stylistique chez un homme comme marque du génie, et la dévalorise chez la femme comme preuve d’amateurisme, les considérations sur « nature protéiforme » de l’artiste et de son travail masquent en réalité les lacunes d’une recherche qui échoue à s’adapter à son objet d’étude : P. Boswell, « Hannah Höch : Through the looking glass », in P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 7-23, p. 10 (pour la citation).

⁹⁷⁹ « « Hatte Proteus eine Frau ? Sie müßte man, eines klassischen Vergleiches halber, für Hannah Höch heranziehen » : H. Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (Bildende Kunst in Berlin 1), p. 30.

⁹⁸⁰ M. Makela, « By Design : the early work of Hannah Höch in context » in P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, *op. cit.*, p. 49-79, p. 49.

fume, fait du sport, se coupe les cheveux et surtout s'affiche ainsi dans l'imagerie populaire véhiculée par les médias et la publicité⁹⁸¹. Elle cesse d'être une consommatrice strictement domestique pour exercer son (faible) pouvoir d'achat dans l'industrie culturelle et le divertissement (le cinéma, la littérature, la presse...). Parce qu'elle s'extirpe de la sphère strictement privée qui lui était jusqu'alors allouée, la femme « nouvelle » adopte en partie des attributs et des prérogatives jusqu'alors considérés comme masculins. L'image qui en est donnée dans la sphère et les débats publics correspond davantage aux phantasmes et aux inquiétudes suscités par une émancipation nécessaire qu'à la réalité de sa condition⁹⁸². C'est cette dynamique que *Coupe au couteau de cuisine* traduit, selon Maud Lavin. L'omniprésence des danseuses, sportives ou vedettes introduit selon elle une dimension de « plaisir féminin » libérateur, qui s'oppose au conservatisme masculin hérité de l'Empire et met la République de Weimar en mouvement. Elle qualifie *Coupe au couteau de cuisine* d'« allégorie utopique du changement révolutionnaire », compris comme une résolution des tensions psychanalytiques et sociales, dont Höch fait de la femme de cette époque un vecteur et un emblème⁹⁸³. *A contrario*, Hanne Bergius ne considère pas que le rôle de la Nouvelle Femme dans la société weimarienne soit le thème principal du photomontage. Il évoque d'après elle des thématiques plus générales, telles que « l'hybridité humaine, la transformation des liens sociaux à travers les médias de masse et la métamorphose du monde physique en un jeu changeant de forces⁹⁸⁴ ». La tête d'Einstein dans l'angle supérieur droit, augmentée d'éléments mécaniques, joue dans son interprétation un rôle clef en dévoilant l'importance de sa théorie de la relativité pour l'esthétique dadaïste. Werner Hofmann inscrit quant à lui davantage ce photomontage dans la tradition de la satire politique⁹⁸⁵.

c. Consensus sur le rôle de l'iconographie mécanique

Que ce soit dans leurs catégorisations ou leurs interprétations, tous les commentateurs reconnaissent deux types d'éléments mécaniques : les premiers sont hybridés aux figures humaines (une variante dadaïste de la figure de l'homme-machine incarnant leurs réflexions sur l'homme nouveau) et les seconds sont indépendants, de grand format et plutôt présents dans les zones

⁹⁸¹ Dans son ouvrage récapitulatif sur la condition des femmes durant la République de Weimar, Helen Boak constate que le plus important changement est en effet celui de leur visibilité dans l'espace public : H. Boak, *Women in the Weimar Republic*, Manchester, Manchester Univ. Press, 2013, p. 254-291.

⁹⁸² M. Lavin, *Cut with the kitchen knife*, *op. cit.*, p.19-35.

⁹⁸³ *Ibid.*.

⁹⁸⁴ M. Biro, *The Dada cyborg*, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁸⁵ W. Hofmann, « Zwecklos sich dagegen aufzulehnen ? » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, *op. cit.*, p. 65.

intermédiaires de la composition. Ils prennent une fonction compositionnelle et symbolique essentielle. Pour Lavin, ces « cinq roues gigantesques [...] » ont pour rôle d'accentuer « le mouvement centrifuge de la composition » et établissent également un parallèle avec l' « incorporation d'images de journaux produits en masse⁹⁸⁶ ». En plus de leur rôle compositionnel, ils endossent une fonction réflexive qui souligne la nature mécanique des images employées comme matériau. À cela s'ajoute leur portée allégorique ; l'iconographie mécanique, dans toutes les analyses pré-citées, renforce l'idée de mise en mouvement et de renouvellement de la société, également incarnée par les corps féminins représentés en action⁹⁸⁷. Hofmann souligne par exemple que ces « symboles techniques ne sont pas de mauvais présages, mais signifient la possibilité d'une libération, et peut-être aussi des processus qui ne produisent rien d'autre que des roulements à vide⁹⁸⁸ ». Cette iconographie se rattache à une problématique dadaïste plus internationale, que l'on retrouve à la même époque dans les mécaniques métaphoriques de Francis Picabia et absurdes de Marcel Duchamp.

Coupe au couteau de cuisine est donc incontestablement l'oeuvre d'Hannah Höch la plus commentée et la plus connue. Parce qu'elle la réalise au sortir de ses années de formation et qu'elle témoigne de sa maîtrise de la technique du photomontage tout en inaugurant sa réception en tant qu'artiste, elle peut être considérée comme un « chef-d'oeuvre » à proprement parler. Dans cette partie, nous allons nous attarder, après une brève analyse générale du photomontage, sur les différentes fonctions de l'iconographie mécanique. À partir des constats de nos prédécesseurs sur son rôle compositionnel, réflexif et symbolique, nous ouvrirons notre interprétation sur sa valeur poétique dans les photomontages de la période dadaïste d'Hannah Höch. Nous montrerons comment l'iconographie mécanique renvoie, chez Höch, directement à la possibilité d'une multiplication des points de vue et, en ce sens, fait office d'objecteur de conscience. En nous basant sur les réflexions de Vilém Flusser sur la nature de l'image photographique et sur ses emplois, nous montrerons enfin comment l'iconographie mécanique évoque le fonctionnement de l'image médiatisée, en redonnant à l'artiste, par l'acte de manipulation de l'image, et au regardeur, par l'acte d'interprétation qui la re-crée, son agentivité sur ce nouveau type de communication.

⁹⁸⁶ M. Lavin, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁸⁷ *Ibid.*

⁹⁸⁸ « Die eingesprengten Techniksymbole deuten kein Menetekel an, eher die Möglichkeit einer Befreiung, vielleicht aber auch Prozesse, die bloß Leerläufe hervorbringen » : W. Hofmann, *op. cit.*, p. 65.

B. Diagonale droite : reflet des problématiques politiques de la République naissante

Tout comme celle de *Dada-Panorama*, la composition de *Coupe au couteau de cuisine* est cruciforme : elle s'articule autour des diagonales de l'oeuvre, qui fonctionnent esthétiquement et symboliquement ensemble. Au premier coup d'oeil, on remarque que l'angle supérieur droit et l'angle inférieur gauche reçoivent une plus importante concentration de photographies, créant ainsi un déséquilibre visuel qui contribue à l'instabilité de l'ensemble. Les deux angles supérieurs ont toutefois un point commun : ils sont dominés par une « figure tutélaire », le portrait d'un homme célèbre qui détermine l'ambiance et le propos de chaque angle. Eberhard Roters surnomme pour cette raison la moitié supérieure de *Coupe au couteau de cuisine* « la partie officielle⁹⁸⁹ ». Dans les angles inférieurs opposés, Höch présente les prolongements de leurs prises de position.

a. Figure tutélaire : l'Empereur Guillaume II, symbole d'une mentalité impériale persistante

À droite, le visage de l'Empereur récemment déchu, Guillaume II, se distingue au dessus d'une foule capturée en contre plongée dans un espace urbain — en réalité des travailleurs faisant la queue près d'une agence privée pour l'emploi contribuant à de gérer le retour, sur le marché du travail, des soldats après la guerre. Guillaume II est affublé d'un haut-de-forme faisant référence au reproche que l'opinion publique lui faisait alors, celui d'être un empereur bourgeois qui aurait, avec l'abdication, « troqué la couronne pour le haut-de-forme » (c'est-à-dire abandonné les valeurs de l'Ancien Régime au profit de celles la bourgeoisie dominante). Sur son oeil gauche, le bébé dans ses langes ferait référence, selon Hanne Bergius, au système monarchique (transmis par succession) qu'il garderait malgré tout en vue⁹⁹⁰. Sa moustache est remplacée par des lutteurs placés tête en bas, de manière à ce que leurs pieds rappellent la taille en pointes caractéristique que l'Empereur lui-même mit à la mode. Cette association souligne le caractère belliqueux du dirigeant qui mena l'Allemagne à la guerre. De son front émane l'inscription « Le mouvement anti-dadaïste », qui confirme le thème de cet angle « réactionnaire⁹⁹¹ ».

Le caractère militaire de cet angle est souligné par la main tenant une mitrailleuse pointée sur

⁹⁸⁹ « oben : offizieller teil » : E. Roters, « Hintergrundanalyse der Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser* (1920) von Hannah Höch » in *prinzip collage*, Neuwied et Berlin, Luchterhand, 1968 (Interkunst), p. 42-44, p. 44.

⁹⁹⁰ Voir l'interprétation d'Hanne Bergius : H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. 130-159.

⁹⁹¹ E. Roters, « Hintergrundanalyse der Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser* (1920) von Hannah Höch » in *prinzip collage, op. cit.*, p. 44.

« anti ». On retrouve d'ailleurs autour de Guillaume II de nombreux représentants de l'armée impériale, dont certains trouvèrent également une place dans les institutions de la République naissante. Juste au dessus de l'inscription, blottis dans l'angle droit, une rangée de héros de la Première Guerre mondiale en civil : le maréchal Paul von Hindenburg, le général Erich Ludendorff, le maréchal August von Mackensen et le chef d'Etat major Erich von Falkenhayn. Le premier est alors en opposition farouche avec le nouveau régime et, bien qu'il ait été à l'origine de la capitulation, répand la légende du « coup de poignard dans le dos » visant à soustraire l'armée de toute responsabilité dans la défaite. En 1925, il sera élu président de la République de Weimar, poste qu'il ne quittera qu'avec sa dissolution orchestrée en 1934 par Adolf Hitler, qu'il avait nommé chancelier l'année précédente. Le second, tout aussi farouchement opposé à la République, participe aux putsch de Kapp et de la Brasserie. Il soutient le parti national-socialiste dès ses débuts, avant de s'éloigner de la politique à partir de 1925⁹⁹². Le troisième s'est majoritairement illustré sur le front de l'Est, et restera si fidèle à Guillaume II qu'il assistera en Hollande à son enterrement en 1941 vêtu de son uniforme de la Grande Guerre. Le dernier, enfin, fit partie des concepteurs de la bataille de Verdun. Il prit sa retraite immédiatement à la fin du conflit et consacra ses derniers jours à la rédaction de mémoires militaires. Hindenburg et Ludendorff sont encore représentés à la droite de l'Empereur. Le visage du premier, sur son épaule, est posé sur le corps de la danseuse Sent M'hesa. Une association qui rappelle alors inmanquablement le cas de Mata Hari, exécutée pour espionnage le 15 octobre 1917. D'une main, la danseuse semble attraper le menton de l'Empereur et de l'autre, tenir le général Karl von Pflanz-Baltin, qui s'est illustré en août 1918 par la reconquête des territoires albanais, par le cou. Ce dernier a un pied sur la tête du Ministre de la Défense, Gustav Noske, en pleine conversation avec un autre général. Cette image évoque directement l'association du Ministre avec les corps francs. Au dessus de ce groupe, Wolfgang Kapp est immortalisé dans l'avion dans lequel il vient de prendre la fuite suite à l'échec de son putsch de mars 1920, en lieu et place de l'oreille de l'Empereur. Leur proximité met en parallèle leurs deux fuites. L'avion de Kapp est surmonté de la photographie d'un soldat portant un casque en acier, modèle introduit sur le front en 1916 pour remplacer les casques à pointe en cuir, moins résistants aux balles.

Höch met ici en image une ambiance sociale instaurée par les médias et l'opinion populaire. Elle y restitue les reproches faits à l'Empereur, mais également aux nouveaux dignitaires de la République de Weimar, qui perpétuent une tradition militariste et des valeurs impériales autoritaires. Ce type d'association d'images, qui prend valeur de commentaire sur l'actualité, est courant chez l'artiste. L'année suivante, elle réalise sur ce même modèle le photomontage *Und wenn du denkst*,

⁹⁹² Pour fonder le « mouvement païen » avec sa seconde femme, épousée en 1926.

der Mond geht unter (*Quand tu penses que la lune se couche*, **ill. 64**). Le titre est en réalité celui d'une valse populaire composée cette année-là par le comédien Robert Steidl. Son refrain utilise la lune comme métaphore pour parler de l'Allemagne, et suggère que, bien qu'elle donne l'impression d'être en déclin, elle se relèvera bientôt. Dans son photomontage, Höch met au jour sur le mode fantastique, qui fait grand usage des ruptures d'échelle, l'orientation idéologique de ce discours. En arrière plan, elle intègre le visage du dramaturge allemand Gerhart Hauptmann, représentant du courant naturaliste, à cette époque critiqué pour son opportunisme politique l'ayant conduit à se rapprocher des courants conservateurs⁹⁹³. Elle détoure soigneusement son crâne, de manière à souligner sa calvitie parallèlement à la surface rocheuse au premier plan, pour évoquer avec ironie la surface et la forme de la lune. Devant lui, sur la crête apparemment abrupte d'un rocher sont disposées trois figures composites aux corps de femmes, positionnés de dos, de face et de trois quart face⁹⁹⁴. Deux d'entre eux reçoivent deux visages masculins, parmi lesquels celui du premier milliardaire de l'époque contemporaine, l'industriel américain John Davidson Rockefeller. Sur le corps en mouvement de la femme de droite qui se précipite hors du cadre est planté un buste de gorille, qui regarde impassible dans la direction opposée. Höch dénonce ainsi l'association des partis et idéaux conservateurs avec les magnats de l'industrie dans le projet de redressement du pays. Le jeu des regards orientés vers la gauche, en opposition drastique avec celui d'Hauptmann qui nous fixe, pourrait signifier la réactualisation d'une idéologie passéiste, sous couvert de redressement national.

b. Causes et conséquences : foules et insurrections de la révolution allemande

A contrario, dans l'angle inférieur opposé de *Coupe au couteau de cuisine* dominant les reproductions photographiques de foules. Elles sont hiérarchisées : dans la partie supérieure, on reconnaît l'Assemblée Nationale, disposée au même niveau que les édifices de la bourse New-Yorkaise et que l'immeuble du New-York Times montés ensemble à sa gauche avec beaucoup de soin. Entre leurs pieds et la limite inférieure de l'oeuvre, de gauche à droite, une foule d'enfants, la photographie d'une ruée de grévistes qui eut lieu en janvier 1919 sur un wagon du Ringbahn, puis une vue de foule non identifiée, qui n'est pas sans rappeler les images capturées à l'occasion du putsch de Kapp et manifestations populations massives de la Révolution allemande. Entre cette

⁹⁹³ P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁹⁴ Les jambes de celle de gauche sont les seules à avoir été identifiées comme appartenant à une illustration d'un numéro de *Die Dame* paru en août 1920.

rangée de photographies et celle de l'Assemblée nationale, un agitateur monté sur un véhicule harangue la foule. Il prend les traits du leader des marins, Tost, très actif dans la formation et l'activité des conseils de soldats et de travailleurs dans l'immédiat après-guerre, et il proclame un slogan dadaïste : « Rejoignez Dada ! ». Dada semble donc naître de la révolte des masses.

En tension d'un bout à l'autre de cette diagonale, les personnalités réactionnaires incarnant le prolongement des valeurs impériales et les masses motrices de la révolution qui en découla dénoncent la représentation traditionnelle de la foule « typiquement définie comme un sujet social caractérisé par ses passions » et opposée à l'individu « caractérisé par sa raison et, partant, [considéré] capable d'exécuter son pouvoir en représentant rationnellement la passion des masses⁹⁹⁵ ». Les photographies de masses appartiennent, dans l'ordre de la composition du photomontage, à la partie « artistique et privée » faisant pendant à la partie « officielle » supérieure. L'importance qu'elles prirent et le rôle qu'elles jouèrent dans l'émancipation politique des individus durant les années troublées de la révolution allemande met en crise le principe même de représentativité politique, dans un système impérial ou démocratique : l'individu à la tête du pays n'est plus représentatif de son peuple. Mis spatialement en tension et en opposition aux bouts de la diagonale, comme deux pouvoirs s'équilibrant, la personnalité politique et militaire et l'individu noyé dans la communauté de destin et d'objectif de la foule traduisent « la crise de la représentation esthétique » de traverse la République naissante, « dans le sens où il n'existe plus de manière globalement acceptée de dépeindre la société⁹⁹⁶ ». Comme le constate Stefan Jonsson, cette « crise de la représentation esthétique » est aussi une « crise de la représentation politique » qui s'inscrit dans la crise démocratique qui marque la naissance de la première République allemande, « dans le sens où il n'y a plus de consensus concernant la juste représentation politique du corps social⁹⁹⁷ ».

C. Diagonale gauche : Dada, fruit de son époque

La première diagonale évoque donc les problématiques politiques contemporaines. Elle est complétée par la seconde, qui s'attache à représenter allégoriquement « l'esprit du temps » (en la figure d'Einstein dans l'angle supérieur gauche) et à montrer l'adéquation du dadaïsme avec son

⁹⁹⁵ S. Jonsson, « Neither Masses nor Individuals : Representations of the Collective in Interwar German Culture » in K. Canning, K. Barndt et K. McGuire (éds.), *Weimar publics/Weimar subjects : rethinking the political culture of Germany in the 1920s*, New York, Berghahn Books, 2010 (Spektrum), p. 279-301, p. 283.

⁹⁹⁶ *Ibid.*.

⁹⁹⁷ *Ibid.*.

époque (dans l'angle inférieur droit). Ces deux axes s'entrecroisent de manière à traduire par la composition l'entremêlement de leurs enjeux sur les plans social et politique.

a. Le coin des dadaïstes

Les coins supérieurs et inférieurs présentent des caractéristiques communes : en bas, à la foule compacte de l'angle droit fait écho un groupe atomisé d'individus dadaïstes, dont aucune figure ne prédomine et qui, au moyen de la carte flanquée près de l'angle inférieur droit, incarne néanmoins une tendance globale. Deux inscriptions dominent cette partie : « Le grand monde Dada⁹⁹⁸ » et « Dadaïstes⁹⁹⁹ ». À la place de la première se trouvait initialement, flanquée à la verticale, une coupure de presse annonçant une « Révolution mondiale » (ill.65) ; ainsi, les deux parties inférieures étaient sémantiquement liées par l'idée de révolution. Höch effectue vraisemblablement ce remplacement dans les années 1960 lorsque, suite à une visite de son nouveau galeriste Florian Karsch à son atelier, elle restaure l'oeuvre endommagée pour sa première exposition depuis 1920. À gauche de l'inscription, deux corps de plongeurs artistiques l'un au dessus de l'autre, empruntés au *BIZ* du 20 juillet 1919. Au sommet, la tête de Johannes Baader est entourée de celles de deux personnalités éminentes du Parti communiste juchées sur deux silhouettes féminines en costume moulant à coeur : Lénine et Karl Radek, le directeur du Komintern qu'il avait envoyé à Berlin superviser la création du KPD. À droite, autour de la machine infernale qui boucle la partie basse du corps du Kaiser, le portrait de Karl Marx et la tête de l'écrivain Theodor Däubler posée à l'envers sur un corps de bébé. De cette étrange machine, peut-être digestive (ou infernale), sort le visage hurlant de Raoul Hausmann posé sur une combinaison de plongée, dont le *BIZ* du 8 janvier 1919 vantait la capacité à aller deux fois plus profond que les combinaisons traditionnelles. Entre le mollet charnu du bébé-Däubler et la manche capitonnée de la combinaison, un corps de danseuse étoile en tutu au sommet duquel George Grosz souffle dans l'oreille du boxeur Carpentier. En équilibre sur la rampe de la passerelle que gravit la vedette de cinéma Asta Nielsen, dont la tête est flanquée sur le corps d'un photographe de presse, le visage du sportif suédois Appelgren est posé sur un corps de bébé, qui semble se précipiter sous le tutu. À l'opposé, voguant sur l'inscription « Dadaïstes », la danseuse Niddy Impekoven, dont le visage a été emprunté à son corps étêté dansant au centre de la composition, berce John Heartfield dans une sorte de baignoire. Sous eux, la tête de la danseuse Pola Negri en Carmen sur une sculpture de Joachim Karsch représentant Job avoisine celle de Baader, couplée à des mains jointes disproportionnées. Entre le « I » et le « S » de « Dadaïstes », le faciès de Richard Huelsenbeck est littéralement planté, au moyen d'une cravate,

⁹⁹⁸ « die große WELT dada »

⁹⁹⁹ « DADAISten »

sur la crinoline de l'Impératrice Eugénie, issue du *BIZ* du 8 février 1920.

L'association quasi-systématique, dans cette partie, de corps féminins à des visages masculins, ou inversement (pour Asta Nielsen notamment) et de la masculinité avec l'enfance, subvertit l'image traditionnelle de la virilité et place les hommes dans une position d'éternels bambins, dont les attitudes influencent les rapports entre les genres. Les identités de genre et les âges de la vie sont perméables et fluctuent. Les dadaïstes sont fondamentalement en mouvement. Cela se reflète également dans la prépondérance des corps de sportives (plongeuses, danseuses) ou d'hommes actifs (photographe, plongeur). La passerelle d'un bateau et le wagon du Balkan Express évoquent les moyens de locomotion moderne. Dans l'angle inférieur, jouxtant le train, une carte d'Europe fait également référence à l'internationalité de la modernité. Elle retrace un phénomène en particulier : le droit de vote des femmes. Cette carte est initialement parue dans le *BIZ* du 23 novembre 1919, accompagnée de la légende : « Le droit de vote des femmes. La marche triomphale du droit de vote des femmes en Europe¹⁰⁰⁰ ». Pour accompagner cette « marche triomphale », Höch a placé son portrait dans l'angle supérieur gauche de la carte. La carte d'Europe du suffrage féminin fait directement écho à l'angle supérieur opposé où le Président du Reich Friedrich Ebert « sort » du crâne d'Einstein pour attraper par le pied une jeune femme et l'attirer à lui (« Viens ») — une association interprétée par Hanne Bergius comme une référence au droit de vote des femmes.

Le « monde dada » est finalement un monde où les luttes et destinées individuelles contribuent à une modernité globale. Un monde où les identités sont fluides et non stéréotypées — à l'inverse de celles mises en scène dans l'angle directement supérieur, autour de l'Empereur. Si les membres du groupe sont absents de l'angle opposé, la mentalité dadaïste le colonise tout de même par ses slogans et la « tête composée » d'Albert Einstein, qui fait pendant à la figure de Guillaume II.

b. Figure tutélaire : Albert Einstein, incarnation d'une époque

Hanne Bergius a, dans son interprétation de *Coupe au couteau de cuisine*, analysé l'importance du scientifique pour l'éthique et l'esthétique dadaïstes.

En 1905, Einstein publie sa théorie de la relativité restreinte. En repensant le référentiel galiléen et en prenant la vitesse de la lumière dans le vide comme seule donnée invariable, ainsi que comme vitesse maximale de déplacement pour toute entité dépourvue de masse, il liquide l'hypothèse newtonienne de l'existence d'un temps et de durées absolus dans l'ensemble de l'univers. L'espace et le temps sont désormais pensés ensemble : c'est la naissance de la notion d'espace-temps en

¹⁰⁰⁰ « Frauenwahlrecht. Der Siegeszug des Frauenstimmrechts in Europa » : *BIZ*, 23.11.1919, Jg. 28, Nr. 44, p.482. En blanc, les pays où le suffrage féminin a été accordé. On peut y lire : « Les allemandes votent », « Les polonaises votent », « Les russes votent »... En noir, « Pas de droit de vote pour les femmes ».

physique, qui bouleversa également la philosophie contemporaine. La perception de la simultanéité des choses dépend alors fondamentalement de la position de l'observateur. En 1915, Einstein tire les conséquences de ces premières constatations avec la théorie de la relativité générale. Il découvre que la gravité n'est pas une force s'exerçant à distance sur un objet, mais une propriété de l'espace-temps. La pensée d'Einstein met donc en lien des éléments auparavant pensés comme distincts, et fait s'effondrer les certitudes sur lesquelles les sciences reposaient depuis plusieurs siècles, tout particulièrement la conception cartésienne de l'univers basée sur une logique mécanique. Pour Bergius, cette manière de penser les choses en perpétuelle relation, c'est-à-dire s'influençant mutuellement dans un continuum d'éléments, imprègne la philosophie et l'esthétique dadaïstes¹⁰⁰¹. Dans le photomontage d'Hannah Höch, cela se traduit par l'importance accordée au mouvement dans la composition, et par le mode de lecture retenu par l'artiste, qui modifie le sens de chaque fragment selon celui avec lequel il est mis en relation.

En 1920, Einstein est aussi une personnalité populaire importante de la capitale allemande : pour ses découvertes scientifiques, certes, mais également pour ses prises de position politiques. Invité par Max Planck à prendre la tête de l'Institut de physique de l'université Friedrich-Wilhelm (actuelle université Humbolt) en 1913, il s'installe à Berlin en avril 1914 et en partira à l'aube du IIIème Reich, en décembre 1932. Il y peaufina sa théorie de la relativité générale, contribua à développer celle des quantas... C'est à Berlin qu'Einstein refonda la physique moderne et atteint le sommet de sa carrière scientifique. C'est également là qu'il s'engagea publiquement pour la paix dès les débuts de la Première Guerre mondiale. En refusant de signer le « Manifeste des 93 », également appelé l' « Appel des intellectuels allemands aux nations civilisées », qui soutient l'entrée en guerre sous couvert de protection de la culture allemande, Einstein s'inscrit en faux contre le patriotisme militariste des élites intellectuelles dès le début du conflit. Parmi les signataires se trouvent pourtant son collègue Max Planck, ainsi que le Wilhelm Röntgen, découvreur des rayons X et prix Nobel de physique en 1901, et les écrivains et artistes proéminents de la scène culturelle berlinoise, tels que Peter Behrens, Ludwig Fulda, Gerhart Hauptmann, Max Klinger, Max Liebermann, Bruno Paul ou encore Max Reinhart. Einstein préfère souscrire à l' « Appel aux Européens », manifeste fermement opposé au conflit, qui affirme et soutient le projet d'une Europe démocratique, unie et pacifiste. Dans la foulée, il participe à l'automne 1914 à la création de l'association pacifiste *Nouvelle patrie*. Considérée trop anti-militarisme, elle sera interdite en février 1916, et Einstein suivit par un indicateur pour ses activités politiques. Les dadaïstes partagent donc

¹⁰⁰¹ H. Bergius, *Montage und Metamechanik, op. cit.*

son pacifisme et son anti-militarisme assumés¹⁰⁰².

Au lendemain du premier conflit mondial, Einstein incarne l'espoir d'un renouveau scientifique, idéologique et politique en Allemagne et, pour les dadaïstes, l'esprit de son époque. Le portrait qui domine l'angle supérieur gauche de *Coupe au couteau de cuisine* en témoigne. Il fit la couverture du *BIZ* le 14 décembre 1919, accompagné de la légende : « Un nouveau grand représentant de l'histoire mondiale : Albert Einstein, dont les recherches bouleversent profondément notre manière de considérer la nature et égalent les découvertes de Copernic, de Kepler et de Newton¹⁰⁰³ ». La tête d'Einstein est ici totalement assimilée au progrès des sciences et des techniques, mais aussi aux évolutions politiques de la République naissante : le dadaïsme se l'approprie en l'agrémentant de ses slogans et en y agglomérant toutes sortes d'objets en référence à la technique ou la nature¹⁰⁰⁴. Enfin, le front et l'oeil droit d'Einstein comportent également des références à son activité de scientifique : sur son oeil sont collés deux écrous qu'une photographie d'insecte prise au microscope prédomine.

Tandis que l'Empereur Guillaume II, qui est articulé à Einstein au moyen d'une grande roue dentée précisément située entre eux, est principalement hybridée à des éléments mécaniques au niveau du buste (du corps, donc), les couplages mécaniques se concentrent chez le scientifique essentiellement au niveau du front et du crâne. De plus, alors qu'y sont associés chez Guillaume II des photographies de célébrités politiques ou militaires, les éléments mécaniques accolés à Einstein sont complétés par des images d'animaux. Si d'un côté la mécanique semble donc appliquée aux rouages de la politique, son opposition avec la nature est suggérée de l'autre, en même temps que les nouveaux modes de pensée du monde qui nous entoure. Einstein incarne la figure du penseur, à l'opposé de l'homme d'actions politiques incarné par son voisin. Près de 35 ans plus tard, Roland

¹⁰⁰² Après avoir quitté l'Allemagne, il résuma ainsi son opinion sur l'armée et ses valeurs : « La pire des institutions grégaires se prénomme l'armée. Je la hais. Si un homme peut éprouver quelque plaisir à défiler en rang aux sons d'une musique, je méprise cet homme... Il ne mérite pas un cerveau humain puisqu'une moelle épinière le satisfait. Nous devrions faire disparaître le plus rapidement possible ce cancer de la civilisation. Je hais violemment l'héroïsme sur ordre, la violence gratuite et le nationalisme débile. La guerre est la chose la plus méprisable. Je préférerais me laisser assassiner que de participer à cette ignominie. » (A. Einstein, *Comment je vois le monde*, Paris, Ernest Flammarion, 1979, p. 8.)

¹⁰⁰³ « Eine neue Größe der Weltgeschichte : Albert Einstein, dessen Forschungen eine völlige Umwälzung unserer Naturbetrachtung bedeuten und den Erkenntnissen eines Kopernikus, Kepler und Newton gleichwertig sind » : H. Bergius, *op. cit.*, p.99.

¹⁰⁰⁴ Entassés au sommet du crâne du scientifique, une poulie, barrée de l'inscription « Legen Sie Ihr Geld in dada an ! » (<Investissez en Dada !>), est juchée sur une locomotive. Au bout flotte une grappe de ballons empruntée au *BIZ* du 28 décembre 1919. L'ensemble évoque une étrange balance. L'arrière de la locomotive est flanqué d'un grand « dada » d'où tombent deux jambes apparemment masculines. Le long de l'oreille gauche du scientifique, trois chevaux d'attelage au repos, en train de manger ou de boire dans des seaux, sont collés à la verticale. Plus bas, au niveau de la main d'Einstein, une autre main émerge dans le sens opposé, qui tend un biberon à un lionceau. La partie inférieure du portrait est délimitée par le slogan dadaïste : « He, he, Sie junger Mann / Dada ist keine Kunstrichtung » (<Hé, hé, vous, jeune homme ! Dada n'est pas une direction artistique>). De l'oreille opposée sort un écrou qui fait office de haut-parleur pour un autre slogan, découpé dans un triangle blanc de manière à indiquer l'exclamation : « Dada siegt ! » (<Dada vainc !>). On retrouve également le titre d'un article de Salomo Friedländer, philosophe proche du groupe et ami de Raoul Hausmann, dont l'ouvrage paru en 1917, *L'Indifférence créatrice*, imprègne la poétique dada.

Barthes soulignera, dans un article de ses *Mythologies*, l'importance accordée au cerveau d'Einstein, alors à prendre au pied de la lettre, le savant venant tout juste de mourir et de léguer son cerveau à la science :

« Le cerveau d'Einstein est un objet mythique : paradoxalement, la plus grande intelligence forme l'image de la mécanique la mieux perfectionnée, l'homme [...] est [...] introduit dans un monde de robots [...]. Peut-être à cause de sa spécialisation mathématique, le surhomme est ici dépouillé de tout caractère magique ; en lui aucune puissance diffuse, aucun système autre que mécanique ; il est un organe supérieur, prodigieux, mais réel [...]. Ce que cette mécanique géniale était censée produire, c'étaient des équations. Par la mythologie d'Einstein, le monde a retrouvé avec délice l'image d'un savoir formulé. [...] La mythologie respecte ainsi la nature des tâches : la recherche proprement dite mobilise des rouages mécaniques, a pour siège un organe tout matériel qui n'a de monstrueux que sa complication cybernétique. [...] Ainsi Einstein satisfait-il pleinement au mythe [...] : à la fois mage et machine, chercheur permanent et trouveur incombé, déchaînant le meilleur et le pire, cerveau et conscience¹⁰⁰⁵ [...]. »

Il y met clairement en avant la mécanisation du cerveau et de la pensée d'Einstein comme métaphore de son activité de penseur des mystères scientifiques. A l'époque de *Coupe au couteau de cuisine*, Einstein est encore bien vivant, c'est pourquoi ce sont son oeil (organe de la perception), son front et son crâne (lieux de la réflexion) qui reçoivent les éléments mécaniques symbolisant son activité. Les brefs slogans dadaïstes, démarches concrètes d'appropriation du scientifique comme figure tutélaire du mouvement, peuvent en ce sens aussi être lus comme des équivalents de la célèbre formule « $E = mc^2$ », « formule historique » qui incarne « en un mot » le « secret unique du monde¹⁰⁰⁶ ».

2. Représentations de l'homme-machine : des têtes mécaniques aux portraits de stéréotypes

Les figures d'Einstein et de Guillaume II font toutes deux parties d'une esthétique de « l'humain assemblé¹⁰⁰⁷ », qui se développe dans l'art européen à partir du prototype du centaure mi-homme mi-machine exalté par Tomaso Marinetti dès son premier « Manifeste du futurisme¹⁰⁰⁸ ». Ce type de représentation consiste à hybrider être humain et machine, selon différentes modalités stylistiques et à différentes fins. Au cours des années 1920, on retrouve cette iconographie particulière et variée

¹⁰⁰⁵ R. Barthes, « Le cerveau d'Einstein » dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 (Points Civilisation). p. 91-93.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.* p. 92.

¹⁰⁰⁷ Ce terme est issu du catalogue de l'exposition éponyme : *The assembled human = Der montierte Mensch*, Bielefeld, Germany ; New York, NY, Kerber Verlag, 2019 (Kerber art). Nous préférons ensuite employer au cas par cas le terme générique d'homme ou de femme-machine. Lorsque le genre de « l'humain assemblé » n'a pas d'importance pour l'analyse, nous parlerons de figure humaine hybridée à des éléments mécaniques.

¹⁰⁰⁸ Dans l'harangue à ses amis, Marinetti annonce « Nous allons assister à la naissance du Centaure ! » avant que chacun ne prenne le volant : Marinetti, « Fondation et manifeste du futurisme », in G. Lista, *Le futurisme: textes et manifestes 1909 - 1944*, Ceyzérieu, Champs Vallon, 2015, p.87-92, p. 87.

au coeur de plusieurs mouvements de l'avant-garde. De novembre 2019 à mars 2020, le Musée Folkwang d'Essen y consacrait une exposition retraçant l'origine et les particularités de cette imagerie technophile associée à la figure humaine¹⁰⁰⁹.

L'iconographie de « l'humain assemblé » naît de la convergence de l'intérêt initialement documentaire des peintres et des photographes pour les machines qui envahissent et transforment les fabriques du XIX^{ème} siècle¹⁰¹⁰ et de la prise de conscience de leur influence sur l'activité humaine. La Première Guerre mondiale, première guerre mécanisée de l'histoire¹⁰¹¹, transforme cet intérêt documentaire en vision apocalyptique, et l'accélération de la rationalisation du travail qui suit le conflit (dans l'espoir de relancer économiquement le pays) prolonge le désastre causé par la technique en mettant l'accent sur les conditions sociales du travail ouvrier.

Les dadaïstes sont les premiers à en faire une synthèse. Selon les rapports d'Hausmann et de Höch, c'est en effet une lithographie faisant office de *memento* militaire, présentant un fond de caserne et des corps de soldats pré-imprimés sur lesquels des portraits photographiques avaient été collés, qui est à l'origine de l'idée du photomontage¹⁰¹². Davantage encore : dans le chapitre « Le cyborg militarisé », Biro décrit la manière dont le soldat, « conçu comme un sujet de masse sous la République de Weimar¹⁰¹³ », déjà de « nature cyborgienne » avec son casque à pointe, ses jumelles pendues autour du coup et son arme au poing¹⁰¹⁴, intègre de manière ambivalente l'iconographie dada. Le « cyborg patriotique militarisé » est de nature à attirer l'antipathie du dadaïste : d'ailleurs,

¹⁰⁰⁹ *The assembled human = Der montierte Mensch, op. cit.*

¹⁰¹⁰ En l'occurrence, le musée puise sa matière première dans les archives historiques de l'entreprise Krupp, mais d'autres puissants consortiums industriels documentèrent leur production au moyen de reportages photographiques, à l'exemple de Siemens. Ces vues d'ensemble montrent les ouvriers s'activant au pied des machines dans les hangars qui leur ont été aménagés. En complément, voir l'analyse du fonds Siemens-VAI par Héléne Rival : H. Rival, "Des photographies industrielles à l'image de l'industrie", in D. Méaux (éd.), *L'art & la machine*, Pau, Puppa, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2016 (Figures de l'art 32), p. 49-60.

¹⁰¹¹ Dès le début du conflit, le Premier ministre britannique Lloyd George prophétise une « guerre d'ingénieurs » (J. Radkau, *Technik in Deutschland: vom 18. Jahrhundert bis heute*, Frankfurt am Main, Campus-Verl, 2008, p. 254), augurant l'importance des progrès techniques et scientifiques dans son déroulement. La Grande Guerre fut en effet l'occasion d'un renouvellement radical de l'armement militaire, avec l'invention de la mitrailleuse, du lance-flamme, des chars de combat ou encore des canons anti-aériens, la systématisation et le perfectionnement de l'usage de la grenade et de l'artillerie lourde (canons), et enfin l'adaptation à des fins militaires de l'aviation, de l'industrie navale (avec le développement des cuirassés et des sous-marins) et des gaz toxiques (à l'encontre des conventions de La Haye pour le désarmement et la prévention de la guerre de 1899 et 1907). La prise de conscience de la violence des machines et de leur force de frappe jusqu'alors inédite est brutale : elle s'exprime en millions de morts et de blessés graves qui, mutilés, réintègrent ensuite la société tant bien que mal. Voir notamment, parmi une bibliographie abondante : G. Lachaux et P. Delhomme, *La guerre des gaz : 1915 - 1918*, Paris, Hegide, 1985 ; L. Maggioni et S. Audoin-Rouzeau (éds.), *Gaz! gaz! gaz! - La guerre chimique 1914 - 1918. Publié à l'occasion de l'Exposition Temporaire Gaz! Gaz! Gaz! La Guerre Chimique, 1914 - 1918, présentée à l'Historial de la Grande Guerre du 29 juin au 14 novembre 2010*, Milan, 5 Continents, 2010.

¹⁰¹² R. Hausmann, *Courrier dada, op. cit.*, p. 42 ; Hannah Höch, *Le début du photomontage* [10.90].

¹⁰¹³ « [...] the soldier was often conceived as a « mass subject » during the Weimar Republic » : *ibid.*, p. 154.

¹⁰¹⁴ Biro en arrive à cette conclusion en analysant une gravure très proche de celle dont parlent Hausmann et Höch, et que cette dernière conserva dans ses archives. Voir : *ibid.*, p. 181-184.

Biro montre, à travers l'exemple du dessin de Raoul Haumann, *L'Hindenburg de métal* (ill.66), comment le mécanomorphisme peut être employé par les dadaïstes pour dénoncer les rouages absurdes des valeurs qu'ils considèrent périmées et dangereuses. Sur ce dessin présenté lors de la Première Foire internationale Dada de 1920, le général et héros de la Première Guerre mondiale Paul von Hindenburg est représenté entièrement mécanisé. Sur ses fesses poilues sont tatouées les initiales du commando suprême de l'armée (*Armeeoberkommando*, AOK). En guise d'appareil génital pend une médaille et s'érige un porte-voix disproportionné d'où sort l'inscription « Victoire hurra¹⁰¹⁵ ! ». Au niveau des deux montants métalliques reliant les parties haute et basse du robot Hindenburg, deux nouvelles inscriptions : « Dieu avec nous ! », devise militaire depuis les Hohenzollern¹⁰¹⁶, et « EK1 » en référence à la Croix de fer (*Eiserne Kreuz*) de première classe, une distinction militaire prestigieuse. De la main droite, Hindenburg tient un sabre sur la lame duquel est inscrit « Sang ! ». De la main gauche, il effectue un signe de bénédiction : au dessus de ses deux doigts levés, « WII » fait référence à Guillaume II (Wilhelm II) auquel Hindenburg prête allégeance. Le général est présenté comme une machine militaire écervelée, dont les rouages absurdes poursuivent des objectifs tout aussi incompréhensibles : l'essentiel est là (les instances militaires, les décorations, la soif de victoire et de sang), mais la machine fonctionne sans (bonne) raison. A vrai dire, cet Hindenburg n'a plus grand chose d'humain : même son faciès évoque davantage un masque qu'un visage. Nous considérons une telle représentation à la limite de l'iconographie de l'homme mécanisé dadaïste, car Hindenburg ressemble ici davantage à un robot que l'on voudrait faire passer pour un être humain, autrement dit à un automate rudimentaire, qu'à un homme hybridé avec la machine. *A contrario*, chez le mutilé de guerre, victime de la folie patriotique et belliqueuse des dirigeants impériaux, la figure de l'être humain augmenté souligne l'injustice et la violence de leur condition¹⁰¹⁷. En 1920, Otto Dix leur consacre plusieurs tableaux, dont *Apte au service à 45%* qui exhibe un défilé d'estropiés dans la salle principale de la Première Foire internationale (ill. 67). Le titre rappelle la nouvelle satirique de Raoul Hausmann parue dans *Die Aktion* cette même année, « Economie de prothèse », dans laquelle on peut lire : « Il faut qu'ils [les amputés] se mettent dans la tête qu'il n'y a pas de raison de leur faire fabriquer des membres artificiels, que la patrie n'a pas lieu de les gratifier de sa reconnaissance — car, de fait, celui qui n'a perdu que les deux bras ou les deux jambes est encore apte à travailler à 50%, et supposé subvenir à ses propres besoins par un travail honnête¹⁰¹⁸ ». Un extrait à peine caricatural quand on connaît les efforts politiques déployés après-guerre pour invisibiliser la souffrance des corps estropiés et les

¹⁰¹⁵ « Sieg hurraaaa »

¹⁰¹⁶ « Gott mit uns ! »

¹⁰¹⁷ Voir : C. Wermester, « Des mutilés et des machines. Images de corps mutilés et rationalisation industrielle sous la république de Weimar », *op. cit.*.

¹⁰¹⁸ R. Hausmann, « Economie de prothèses » in *Hourra ! Hourra ! Hourra !* [1921], Paris, Allia, 2004, p. 36.

réintégrer dans la « norme » du citoyen au travail, en pleine santé physique et mentale. Catherine Wermester, dans l'article qu'elle consacre à ce sujet, constate que les pouvoirs publics cherchent à « annuler totalement le handicap¹⁰¹⁹ » en le minimisant, voir l'ignorant. Regrettable limite de la stratégie de réinsertion des mutilés de guerre par le travail, le sacrifice du soldat pour sa patrie n'est ni reconnu, ni justement compensé. L'industrie orthopédique estime suffisant de pallier le problème de l'emploi des mutilés de guerre par la création de différents types de prothèses. L'exemple le plus répandu est celui de la « main de travail », une véritable « main-outil, vouée à une fonction précise qu'elle doit remplir avec le maximum d'efficacité¹⁰²⁰ ». Pour compenser son ultra-spécification, handicapante au quotidien, sont conçus plusieurs « accessoires susceptibles d'être alternativement vissés sur le support fixé au corps ». Cette « main de travail » n'est pas une main artificielle, appelée « main de vie sociale », qui ressemblerait à la main perdue : elle augure véritablement le rapprochement du corps humain aux fonctionnalités d'une machine, qui nie la violence faite aux corps pour les assimiler coûte que coûte à des outils de production. L'inconfort de ce type de prothèse rudimentaire, utilisé durant toute une journée de travail — le ressenti, donc, de la personne qui la porte — n'est pas pris en compte¹⁰²¹. Les mutilés de guerre, tels qu'ils apparaissent chez Otto Dix ou George Grosz, sont les « métaphores d'une société où les corps seraient soumis à la technique et les hommes aux impératifs de la rentabilité industrielle¹⁰²² ». A la croisée de ces deux problématiques (la réinsertion des soldats et la rationalisation de l'industrie allemande), la figure du mutilé est le prototype, ancré dans le traumatisme de la Première Guerre mondiale, de l'homme mécanique dadaïste.

L'hybridation du corps humain et de la machine, telle qu'elle apparaît durant l'entre-deux-guerres, n'est pas seulement physique : sur la base d'un rapprochement formel, elle traduit également un rapport fonctionnel, que ce soit dans les photographies de l'américain Lewis Hine, représentant les « men at work » ayant contribué à la construction de l'Empire State Building¹⁰²³ (ill. 68) ou, avec une dimension plus critique, les photomontages et peintures à l'aérographe d'Alice Lex-Nerlinger (ill. 69), esthétiquement proches du groupe des artistes progressistes de Cologne, au sein duquel oeuvre le créateur de l'Isotype¹⁰²⁴. La conception laudative de Hine, qui pourrait en Allemagne se rapprocher des courants les plus libéraux considérant le fordisme comme un modèle

¹⁰¹⁹ C. Wermester, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰²⁰ *Ibid.*

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 7-11.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 3.

¹⁰²³ Voir : M.-E. Mélon, « Les Formes cinématographiques du discours photographique. Le cas de *Men at Work* de Lewis Hine », *Cinéma & Cie*, vol. 15, n° 25, automne 2015, p. 41-58.

¹⁰²⁴ L'Isotype est un système de pictogrammes développé pour la représentation visuelle de données statistiques. À ce sujet, voir : H. Doudova, S. Jacobs et P. Rössler (éds.), *Image factories: infographics 1920-1945: Fritz Kahn, Otto Neurath et al*, Leipzig, Spector Books, 2017.

de rationalisation idéal apte à résoudre tous les problèmes économiques et sociaux du pays¹⁰²⁵, est contrebalancée par la vision plus critique d'artistes engagés¹⁰²⁶, qui constatent l'échec de l'utopie techniciste qui motiva la rationalisation à grande échelle des industries allemandes, au détriment de la santé et des conditions de travail des ouvriers : « Chaque développement technique s'accomplit [...] au prix de la santé et de l'existence du travailleur¹⁰²⁷ », constate Hilda Weiss dans un pamphlet de 1926.

Parallèlement, la machine confirme son efficacité en tant que « modèle d'intelligibilité¹⁰²⁸ ». Dans les années 1920, l'infographie naissante « calque » avec succès le fonctionnement du corps humain sur celui d'une machine à des fins pédagogiques. Le médecin allemand Fritz Kahn, employé jusqu'en 1933 dans une clinique neurologique de Berlin, développe durant l'entre-deux-guerre une activité de directeur artistique pour des illustrations de vulgarisation scientifique¹⁰²⁹. Dans son studio, il emploie trois illustrateurs issus des mouvements de la Nouvelle Construction et de la Nouvelle Objectivité : Fritz Schüller, Ottomar Trester et Roman Rehn. *La vie des êtres humains*, paru en cinq volumes entre 1922 et 1931, est leur plus grand succès¹⁰³⁰. Kahn y introduit, à côté d'illustrations scientifiques classiques représentant les différentes parties du corps humain accompagnées de légendes, des illustrations d'un nouveau genre assimilant son fonctionnement biologique aux mécanismes d'une machine ou au fonctionnement d'une industrie. Il s'inspire pour

¹⁰²⁵ Le fordisme est une méthode d'organisation scientifique du travail et de développement de l'entreprise appliquée par le constructeur automobile Henry Ford dès 1908 dans ses usines, à l'occasion de la production de la Ford T.

¹⁰²⁶ Formée dans le cours de graphisme d'Emil Orlik entre 1911 et 1916 (soit quelques années avant que Höch ne s'y inscrive), Lex-Nerlinger adhère au KPD avec son mari en 1928, sous l'influence des discours pacifistes et anarchistes d'Ernst Friedrich. Elle est également membre de l'Association des artistes plasticiens révolutionnaires d'Allemagne (*Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands*), couramment appelée « ASSO », fondée cette année-là, dont le mot d'ordre est d'utiliser « l'art comme arme dans la lutte des classes » (M. Wagner, « Kunst als Waffe. die "Asso" in Dresden, 1930 bis 1933 », in *Die Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner*, Dresde, Sandstein-Verlag, 2011, p. 130-135). Lex-Nerlinger choisit ses techniques artistiques en fonction de cette idée, et ne retint que le photogramme, l'utilisation de pochoirs, de ciseaux et de l'aérographe. Sur Alice Lex-Nerlinger, voir : M. Beckers et R.E. Buller (éds.), *Alice Lex-Nerlinger : 1893-1975: Fotomonteurin und Malerin*, Berlin, Das verborgene Museum : Lukas Verlag, 2016 ; B. Karthaus-Hunt et S. Stein, « Zu den lyrischen und anti-lyrischen Tendenzen in dem foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger » in U. Eskildsen (éd.), *Fotografieren hiess teilnehmen : Fotografinnen der Weimarer Republik*, Düsseldorf, Richter, 1994, p. 51-59 ; I. Plein, *Alice Lex-Nerlinger (1893-1975). Motive und Bildsprache im Dienste des Klassenkampfes, 1928-1933*, mémoire de Master, Trier, Université de Trier, novembre 2012, [En ligne]. <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2242/1/Plein_Alice_Lex_Nerlinger_2013>. (Consulté le 3 juillet 2021).

¹⁰²⁷ « Jede technische Entwicklung vollzieht sich heute auf Kosten von Gesundheit und Existenz des Arbeiters » : H. Weiss (sociologue et membre du KPD), « Rationalisation et travail de classe », 1926, cité dans I. Güssow, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰²⁸ Dans son article consacré au rôle du modèle mécanique dans la représentation intellectuelle et visuelle des savoirs, Leszek Brogowski fait remonter l'introduction du mécanisme comme incarnation concrète des savoirs scientifiques à l'époque des Lumières. L'idée que « l'intelligibilité esthétique » de la machine expose, sans détour ni mystère, « le savoir qui l'a fait concevoir et construire », est soutenue par l'empirisme du XVII^e siècle. Parce qu'en exposant ses rouages, la machine livre les secrets de son fonctionnement et de sa construction, la regarder suffit à la comprendre : elle résout l'équation entre voir et savoir, capitale dans le projet de démocratisation des connaissances qui culmine au siècle suivant avec *L'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (1751-1772) : L. Brogowski, « Faire, faire faire. Exposer le savoir, incarner le pouvoir » in D. Méaux (éd.), *L'art & la machine, op. cit.*, p. 33-46 (citation p. 35).

¹⁰²⁹ À son sujet, voir notamment : U. von Debschitz, T. von Debschitz et S. Heller, *Fritz Kahn : infographics pioneer*, Köln, Taschen, 2017 ; H. Doudova, S. Jacobs et P. Rössler (éds.), *Image factories, op. cit.*

¹⁰³⁰ H. Doudova, « Image Factories : Infographic concepts 1920-1945 » in *ibid.*, p. 57-70, p. 59.

cela de l'encyclopédie américaine *Pictured Knowledge* éditée dans les années 1910¹⁰³¹. Au quatrième volume de *La vie des êtres humains*, Kahn adjoint un poster, *L'être humain en tant que palace de l'industrie*, dessiné par Fritz Schüller (ill. 70). Le système sanguin y est représenté par des tuyaux ; les muscles de la mâchoire, par un automatisme mécanique. Les poumons, le foie, l'estomac et l'intestins constituent les différentes étapes de production d'une usine gigantesque. Aux différentes fonctions du cerveau sont associés les bureaux d'une entreprise chargés de la direction, de la prise de décisions stratégiques, du contrôle des niveaux de production et des machines, à la prise de vue photographique ou à l'écoute sonore... L'idée de « palais de l'industrie », renvoie aux expositions universelles qui marquèrent la seconde moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e par le faste des progrès technologiques qu'elles promouvaient, et suggère que le corps n'est pas une simple usine, mais une construction plus somptueuse.

Ces nombreuses réflexions économiques, politiques, psychologiques, et philosophiques sur l'influence de la machine sur l'individu font émerger de nouvelles configurations de « l'homme-machine » durant la période de l'entre-deux-guerres, portées par des idéaux sociaux ou des utopies technicistes. Ces représentations font, tout comme les têtes mécaniques d'Hannah Höch qui s'inscrivent dans cette tendance, échos aux débats contemporains sur la technique. Höch outrepassera toutefois l'iconographie de « l'humain assemblé » dès le début des années 1920 au profit de portraits composites de sociotypes.

A. La technique, une question centrale sous Weimar

L'expérience du front et de la guerre est fondatrice dans le rapport à la technique sous la République de Weimar. Elle permit à de nombreux individus initialement étrangers à cette problématique, parmi lesquels des intellectuels et des artistes, de juger (voire de subir) les effets du progrès technique. Les machines qu'ils côtoyèrent au front résultaient pourtant davantage de choix stratégiques militaires fondés sur un art de la guerre antérieur à l'introduction de la technologie que d'une réflexion sur les potentialités de la technique dans l'invention d'un nouvel armement¹⁰³². Les conséquences de ces choix furent à double tranchant.

¹⁰³¹ *ibid.*, p. 60.

¹⁰³² Un constat partagé par Joachim Radkau, comme par Ernst Jünger bien avant lui, dans *Feuer und Bewegung* <Feu et mouvement>, 1930. Voir : J. Radkau, *Technik in Deutschland*, *op. cit.*, p. 254-268 et J. Herf, *Le modernisme réactionnaire : haine de la raison et culte de la technologie aux sources du nazisme [1984]*, Paris, l'Échappée, 2018 (Collection Versus), p. 144-145.

a. Intégrer la modernité technique à la culture allemande : l'exemple du modernisme réactionnaire

D'un côté s'opéra une prise de conscience drastique de la puissance créatrice et destructrice des machines, que de nombreux auteurs s'évertuèrent à intégrer à la culture allemande, forgée dans une conception romantique de l'existence. Cette « modernisation » du romantisme qui, *in fine*, cherchait à intégrer la technique dans une philosophie de la vie (*Lebensphilosophie*) irrationnelle¹⁰³³, est au coeur de la « révolution conservatrice » que décortique Jeffrey Herf dans son analyse fondatrice du « modernisme réactionnaire » comme source du nazisme¹⁰³⁴.

Dans *Le Déclin de l'Occident*, essai paru en deux parties en 1918 puis 1922, Oswald Spengler fait par exemple de la technique et des machines l'expression moderne et enfin aboutie d'un désir de puissance particulier à l'homme occidental. L'homme occidental, pour Spengler, s'oppose à l'homme antique dont il descend pourtant et qu'il admire. Ce dernier est caractérisé par un rapport apollinien au monde, c'est-à-dire par la croyance en un monde ordonné, mesurable, fini et défini par des lois mathématiques, géométriques et philosophiques absolues répondant aux principes classiques de beauté, de nécessité et d'harmonie. *A contrario*, l'homme occidental possède une âme faustienne¹⁰³⁵ : il vit dans un univers infini, transitoire, contextuel et relatif, constitué de problèmes scientifiques limites qui mirent définitivement un terme aux certitudes antiques. Pour Spengler, l'avènement de la science et la rationalisation du monde vont de paire avec son désenchantement, c'est-à-dire la disparition du mythe sur lequel la société antique était fondée, et qui en assurait l'ordre. Largement désabusé, l'homme occidental faustien cherche à retrouver son emprise sur la nature qui désormais lui échappe par le développement de nouvelles approches scientifiques. Dans ce contexte, la machine apparaît comme la « technologie faustienne » par excellence, parce qu'elle lui permet d'exprimer sa « volonté d'exercer son pouvoir sur la nature¹⁰³⁶ » et d'avoir une emprise

¹⁰³³ Dans les deux premiers chapitres de son ouvrage, Jeffrey Herf part du constat que le romantisme apparaît en Allemagne en réaction au rationalisme de l'*Aufklärung* (les Lumières allemandes). Bien qu'il ne constitue dès le départ nullement une tendance uniforme, il est toutefois marqué par plusieurs principes fondateurs, dont notamment un dédain pour le politique et ses problématiques, considérées comme triviales, au profit d'une exaltation de la communauté nationale et culturelle germanique. Cela aboutit à ce que Herf nomme « une « politisation de la *Lebensphilosophie*, la philosophie de la vie ». « La tradition romantique allemande, de même que ses variantes nietzschéennes modernes, dénigrait en bonne part le rôle de la raison dans le politique et/ou voyait avant tout en lui la possibilité d'un accomplissement personnel, d'une expérience authentique ou du façonnement d'identités nouvelles ». Cela conduit naturellement à une opposition entre le rationnel, assimilé à la mort, et « tout ce qui relevait du vital, du cosmique, des forces élémentaires, de la passion, de l'action décidée, volontaire, de l'organique, de l'intuitif et du vivant ». Voir : J. Herf, *Le modernisme réactionnaire*, *op. cit.*, p. 21-80, p. 52 pour les citations.

¹⁰³⁴ *Ibid.*

¹⁰³⁵ En référence au personnage de Faust, issu d'une légende populaire allemande prisée depuis le XVI^{ème} siècle, et resté célèbre dans la version qu'en donna Goethe. Dans toutes les versions, Faust est un érudit tentant de percer les secrets de l'univers. Frustré et déprimé par son échec, il passe un pacte avec le Diable.

¹⁰³⁶ Ces expressions sont tirées de la section III du chapitre consacré à la machine dans le second volume du *Déclin de l'Occident*, intitulé « Une technologie faustienne : la volonté d'exercer son pouvoir sur la nature ». Cité par J. Herf, *op. cit.*, p. 97.

inédite sur son environnement. Dans le même temps, la technique éloigne cependant l'homme des forces naturelles dont il se fait le maître grâce et à travers elle. Son pouvoir de création lui confère donc une puissance divine, tandis que simultanément s'opère une inévitable destruction des ressources naturelles et de la nature humaine¹⁰³⁷.

Dans la pensée spenglerienne comme dans d'autres, la technique prend donc une dimension religieuse. Même Friedrich Dessauer, un scientifique et ingénieur pourtant étranger à la droite conservatrice, affirme dans sa somme sur la question de la technique, parue en 1927 sous le titre *Philosophie de la technique*, que « La technique est une rencontre avec Dieu. A travers elle, son esprit créateur est insufflé dans notre époque¹⁰³⁸ [...] ». Son objectif, dans cet ouvrage, est bien différent de celui de Spengler : il s'agit, pour Dessauer, d'élaborer une philosophie de la technique qui s'émancipe justement des débats contemporains en cherchant à analyser le phénomène tel qu'il apparaît en lui-même (de l'essence de la technique à ses procédés particuliers d'invention) et en lien avec la société (les structures qu'il implique). Bien que les penseurs de la révolution conservatrice partagent avec Dessauer quelques présupposés à son sujet, ils instrumentalisent une approche romantique de la technologie à des fins politiques. Chez eux, elle se fait très nettement l'expression moderne de l'élan vital et de l'âme humaine, et remplace leur paradigme auparavant organiciste¹⁰³⁹. Elle devient l'axe autour duquel se joue le renouvellement de la culture allemande, à la fois outil de sa chute (comme le prouvèrent les dégâts de la Première Guerre mondiale) et de sa seule rédemption possible¹⁰⁴⁰. C'est pourquoi Spengler, contrairement à ce que la réception du *Déclin de l'Occident* retint de l'ouvrage, ne cède pas à l'hostilité envers la technique qui caractérise le pessimisme culturel : il s'en explique dans *L'Homme et la technique (Der Mensch und die Technik)* paru en 1931. Dans cet ouvrage, il soutient la thèse, largement partagée à l'époque¹⁰⁴¹, selon laquelle le développement de la technique fut le premier facteur de l'évolution humaine. Il y décrit « l'évolution technologique comme une ascension héroïque, une émancipation créatrice qui avait

¹⁰³⁷ « La machine est le diable », affirme Spengler dans le chapitre conclusif du *Déclin de l'Occident* : *ibid.*, p.96.

¹⁰³⁸ « Technik ist Begegnung mit Gott. Durch sie zieht sein Schopfergeist ein in unsere Zeit » : F. Dessauer, *Philosophie der Technik*, Bonn, 1927, p. 31, cité par P. Becher, *Mensch und Technik im denken Friedrich Dessauers, Martin Heideggers und Romano Guardinis*, Thèse de doctorat, Nimègue, Université catholique de Nimègue, 1974, p. 40.

¹⁰³⁹ C'est le cas pour la révolution conservatrice, qui intègre la technique dans un modèle de réflexion romantique, mais également dans le premier ouvrage de philosophie de la technique paru en langue allemande, les *Grundlinien einer Philosophie der Technik* <Principes fondamentaux d'une philosophie de la technique> d'Ernst Kapp, premier ouvrage philosophique sur la question paru en 1877. Voir : L.M. Poamé, « Regard sur la philosophie de la technique en Allemagne — L'Ecole de Francfort et la NGT : analogies et différences », in *Philosophiques*, vol. 21, n° 1, printemps 1994, p. 197-211, p.198.

¹⁰⁴⁰ J. Herf, *op. cit.*, p. 81-108.

¹⁰⁴¹ C'est aussi l'opinion de Friedrich Dessauer. Dans *Erbe und Zukunft des Abendlandes* (Hambourg, 1956) on peut lire : « Es gab und gibt kein anderes Mittel, den Menschen aus der animalischen Sphäre emporzuheben, als die Technik. [...] Die Technik baut die menschliche Umwelt von der Tiefe der Naturverhaftung in eine höhere Sphäre (*sic*) des Geistes und gibt prinzipiell den Menschen Zugang zur Kultur. Es ist Menschwerdung, die sich da vollzieht. » <Il n'y avait et n'a toujours pas d'autre moyen que la technique pour élever les êtres humains au dessus de la sphère animale. [...] La technique construit un environnement humain émancipé de l'abîme de la condition naturelle dans une sphère plus élevée de l'esprit et permet principalement à l'être humain d'avoir accès à la culture. C'est un devenir humain qui s'y accomplit> : cité par P. Becher, *Mensch und Technik, op. cit.*, p.23.

permis à l'espèce de s'affranchir de ses limites naturelles¹⁰⁴² ». Certes, « les outils et les armes créaient un monde plus artificiel [mais] ils étendaient aussi la liberté humaine¹⁰⁴³ », c'est-à-dire ses possibilités d'action. Toutefois, cette impulsion première est contrariée par le modèle social qui découle nécessairement de l'application du modèle de la machine à grande échelle (la rationalisation) : « La civilisation elle-même est devenue machine¹⁰⁴⁴ », constate Spengler. Cela implique que l'humanité se mette au service des machines désormais au coeur de son activité et étende leur logique au fonctionnement de la société, que ce soit pour répondre, sur le plan macroéconomique, aux impératifs de productivité et d'efficacité qui en découlent ou dans l'élaboration de modes de vie adéquats permettant son fonctionnement optimal au niveau microéconomique. En résulte donc paradoxalement, sur le plan individuel, une cruelle perte de liberté. Pour Spengler, la situation est sans espoir : l'être humain ne peut échapper aux effets du développement effréné de la technologie machinique occidentale. S'y opposer serait non seulement un contre-sens, mais surtout « une menace pour la nation¹⁰⁴⁵ », entravant son développement, et une « trahison à l'égard de la technique¹⁰⁴⁶ ».

Ernst Jünger, qui part des mêmes présupposés culturels que Spengler, fait ouvertement l'apologie de cet asservissement de l'homme par la technique. Pour lui comme pour Spengler, la conscience de l'importance de la technique naît de l'expérience de la Première Guerre mondiale. Mobilisé dès août 1914, Jünger officie d'abord comme soldat dans l'armée allemande, où il sera rapidement promu sous-officier, puis lieutenant dans les *Sturmtruppen*¹⁰⁴⁷. Blessé 14 fois durant le conflit, il reçoit quelques semaines avant la capitulation la croix « Pour le Mérite », à seulement 23 ans. Pendant la République de Weimar, il réalise « cinq livres, plus de cent articles, trois recueils de photographies ainsi que la direction éditoriale d'un ouvrage collectif consacré à l'expérience de la guerre¹⁰⁴⁸ ». Il considère la Grande Guerre comme une forme transitoire de conflit, prise entre un art de la guerre traditionnel et les nouveaux moyens techniques permettant d'augmenter l'effet des attaques. Ces derniers auraient dû engendrer une modification de la stratégie militaire, mais ce ne fut pas le cas : la coexistence de ces deux stades de développement de l'art de la guerre engendra, d'après son analyse, la guerre de position et, *in fine*, la défaite de l'Allemagne¹⁰⁴⁹. Afin d'adapter la société à la puissance de la machine, Jünger considère l'union de l'homme avec les forces

¹⁰⁴² J. Herf, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁴³ *Ibid.*.

¹⁰⁴⁴ Cité in *ibid.*, p. 105.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p.106.

¹⁰⁴⁶ Spengler cité dans *ibid.*.

¹⁰⁴⁷ Les troupes d'assaut, une unité d'élite de l'armée impériale durant la Première Guerre mondiale.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p.109.

¹⁰⁴⁹ E. Jünger, *Feuer und Bewegung (Feu et mouvement)*, 1930. Voir : J. Herf, *op. cit.*, p. 144-145.

mécaniques comme une nécessité nationale, seule voie d'un avenir glorieux pour le pays¹⁰⁵⁰. Il prend pour modèle de ce nouveau système social la « mobilisation totale », durant la Première Guerre mondiale des soldats à l'avant et des travailleurs dans les usines de production d'armement à l'arrière. Le travailleur est pensé sur le modèle du soldat : tous deux tirent leur importance de leur remplaçabilité. Tout aussi échangeables qu'une pièce de mécanisme, ils renoncent à leur individualité au profit d'une cause qui les dépasse, pour laquelle ils sont prêts à se sacrifier et qui confère un sens à leurs destinées individuelles. Cette instrumentalisation de la vie humaine assure l'essor et la force (collective) du pays. En d'autres termes, Jünger fait l'apologie d'une structure sociale pensée sur le modèle de la machine, où la valeur travail est valorisée non pour la création de profit qu'elle engendre, mais pour le prestige national auquel elle contribue. C'est la participation de l'individu à un tout qui le dépasse et sa capacité à se sacrifier pour lui qui confère une valeur à son existence. Cette approche vitaliste très romantique de la technique est également perceptible dans sa manière d'écrire : Jünger ne fait aucune description factuelle des machines qu'il évoque. Il omet totalement leur fonctionnement (elles fonctionnent comme par magie) et se concentre sur la description de leurs effets en insistant sur le registre émotionnel et les comparaisons avec des phénomènes naturels et météorologiques puissants, ce qui les assimile aux forces de la nature. Ce « réalisme magique » esthétise les phénomènes techniques et les prive de toute dimension éthique ou morale¹⁰⁵¹.

Spengler et Jünger ne sont pas les seuls à réfléchir sur l'influence de la technique sur la culture allemande, sa place dans la société contemporaine et son rôle dans la potentielle résolution des bouleversements auxquels elle fait face. Durant l'entre-deux-guerres, la technique devient un champ d'étude spécifique auquel s'attèlent de nombreux philosophes, théoriciens et écrivains apparentés à différentes écoles de pensée et bords politiques. Qu'on y soit ouvertement hostile ou favorable, par défaut ou par conviction, la technique est une question centrale dans les différents projets de société qui s'affrontent alors dans l'espace public. Autour d'elle s'articulent les données culturelles, politiques et économiques au coeur des débats. Les réponses proposées sont multiples, donnant naissance à une véritable « dispute sur la technique¹⁰⁵² », qui reste finalement de l'ordre du débat d'idées qui cherche à faire sens d'une situation empirique inédite.

¹⁰⁵⁰ Nous résumons dans le développement qui suit divers points du chapitre consacré par Herf à Jünger. Voir : J. Herf, « Le réalisme magique de Jünger » in *op. cit.*, p. 109-162.

¹⁰⁵¹ J. Herf, *op. cit.*, p. 147-148.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 42.

b. La technique, un problème politique

D'un autre côté, la technique pose des problèmes très concrets et est largement pointée du doigt pour ses effets sur l'individu et la société. Dès le lendemain du conflit, on reproche dans un premier temps aux ingénieurs de ne pas avoir soutenu l'effort de guerre (le développement de l'artillerie lourde) et d'être la cause de la défaite¹⁰⁵³. Erwin Viefhaus qualifie cette accusation de « quasi-légende du coup de poignard dans le dos¹⁰⁵⁴ ». Les ingénieurs s'en défendent par l'intermédiaire de l'Association des ingénieurs allemands (*Verein Deutscher Ingenieure*, VDI) qui veille aux intérêts et à la place de la profession dans la société allemande depuis 1856¹⁰⁵⁵ : ils auraient été entravés par la stratégie militaire elle-même, non adaptée à cette évolution nécessaire de l'armement¹⁰⁵⁶. En 1917, le VDI avait d'ailleurs souligné le problème dans sa revue, en conseillant de remplacer les militaires par des ingénieurs¹⁰⁵⁷ ! Après la guerre, il assure que « l'ingénieur allemand aurait atteint de bien meilleures performances techniques et militaires si seulement il avait dirigé le haut commandement de l'armée¹⁰⁵⁸ ».

Les positions critiques qui émergent alors concernant la place et le rôle de la technique pendant le conflit ravivent l'épineuse question des relations entre l'état et les entreprises privées au sein desquelles oeuvrent les ingénieurs, et qui sont alors, sur le modèle anglo-saxon, moteur du progrès technique¹⁰⁵⁹. Jusqu'en 1914, le contrôle politique de l'état sur le développement technique s'opère par l'intermédiaire d'une régularisation partielle, en se basant sur la fondation de groupements d'ingénieurs indépendants de l'État, dont l'objectif est d'assurer la conformité du secteur avec les lois de protection générale qu'il édicte. Entre les années 1840 et 1870 avaient été promulguée en ce sens une série de lois encadrant l'implantation des usines (limitation du bruit et de l'émission de fumée pour éviter les effets indésirables sur le voisinage immédiat, dont la dégradation des

¹⁰⁵³ Voir : J. Radkau, *Technik in Deutschland*, *op. cit.*, p. 254-268.

¹⁰⁵⁴ Cité par *ibid.*, p. 256.

¹⁰⁵⁵ M. Diekes, A. Knie et P. Wagner, « Die Diskussion über das Verhältnis von Technik und Politik in der Weimarer Republik », in *Leviathan*, vol. 16, n° 1, 1988, p. 122, p. 5.

¹⁰⁵⁶ « Für diese war es jedoch klipp und klar, dass die Schuld einzig bei dem mangelnden Sinn des Militärs für die Technik liege. Die Ingenieure [fanden] sich innerhalb der Armee unterbewertet und [hatten] einen bürgerlichen Groll gegen die aristokratische Blasiertheit und Inkompetenz höherer Offiziersränge aufgestaut [...] ». in J. Radkau, *op. cit.*, p. 256.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*.

¹⁰⁵⁸ « Der deutsche Ingenieur — so versicherte die VDI-Zeitschrift 1919 — Hätte militärtechnische Höchstleistungen gebracht, wenn sich nur die Oberste Heeresleistung nach ihm gerichtet hätte. » : *ibid.*, p. 257. Cette position est soutenue par la Fédération des professions techniques (*Bund technischer Berufsstände*, renommée à partir de 1920 *Reichsbund Deutscher Technik*, RDT) et de nombreux scientifiques et ingénieurs, tel Hans Bredow, le « père de la radio allemande », qui impute notamment la défaite à un mauvais appareillage radio.

¹⁰⁵⁹ Cette analyse est l'objet de l'article de M. Diekes, A. Knie et P. Wagner, « Die Diskussion über das Verhältnis von Technik und Politik in der Weimarer Republik », in *Leviathan*, *op. cit.*, p. 122, sur lequel repose le développement suivant.

conditions de vie, le développement de maladies et la pollution) et règlementant les conditions du travail ouvrier afin de limiter sa dangerosité et ses répercussions néfastes sur la santé des travailleurs¹⁰⁶⁰. Parallèlement, la loi sur les brevets adoptée en mai 1877, qui rend obligatoire la déclaration de toute invention technique présentant un progrès notable au bureau des brevets pour permettre son exploitation commerciale, permet juste à l'Etat d'avoir connaissance de ces inventions. Il demeure freiné dans le développement de solutions plus interventionnistes dans le domaine de la réglementation technique, car il est considéré par l'industrie et les regroupements d'ingénieurs (dont le VDI) comme largement incompetent. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les ingénieurs, en se constituant en tant que profession sur le modèle d'une élite socio-économique à la française et d'une commercialisation des connaissances à l'anglo-saxonne, se sont donc éloignés des sphères de l'état et rapprochés de l'industrie. En résulte un manque drastique de spécialistes dans les institutions étatiques, et un fort monopole des connaissances par le secteur privé, lui permettant de préserver ses intérêts¹⁰⁶¹.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, le gouvernement a donc pour habitude d'encadrer partiellement le développement des inventions scientifiques, mais la crainte d'un développement technique rapide et incontrôlé, née du désastre de la guerre et des difficultés sociales, politiques et économiques dans lesquelles le pays est plongé, invite à remettre en question ce *status quo* — du moins, en théorie. Les discussions adressent la manière dont l'État, en estimant l'utilité et la valeur des différentes innovations techniques et les soutenant financièrement, pourrait opérer des choix stratégiques orientant le progrès technique afin de redresser la situation nationale. Deux attitudes se distinguent alors : la première, héritée des réflexions socio-philosophiques de la révolution conservatrice, fait l'apologie d'un modèle plus interventionniste confinant à l'affirmation d'un État autoritaire et conservateur ; la seconde, liée au développement des sciences sociales modernes par une poignée d'universitaires progressistes et plutôt sociaux-démocrates, développe une méthodologie de recherche empirique au coeur des instances de conseil étatique qui se développent sous la République de Weimar¹⁰⁶². Elle est particulièrement influencée par la naissance

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 4-5.

¹⁰⁶¹ L'affaire de la machine à vapeur illustre bien cette opposition problématique. Afin de limiter le danger d'explosion lié au développement et à l'utilisation de la chaudière à vapeur, l'État allemand, par le biais d'une députation aux affaires techniques et de la police du commerce, avait rédigé des propositions de précautions à prendre dans leur fabrication et leur utilisation. Ces propositions furent vertement critiquées par le VDI, qui les jugeait trop compliquées à mettre en place et inadaptées à la réalité technique comme aux contraintes de production. Ce dernier requiert alors la création d'une association de personnes compétentes distincte de l'État et de l'industrie de production de la chaudière à vapeur pour étudier la question. Cela aboutit à la naissance, en 1866, de l'Association de surveillance de la chaudière à vapeur (*Dampfkesselüberwachungsverein*, DÜV) sur le modèle d'une entreprise indépendante. En 1875, le VDI s'y associe pour poursuivre les recherches sur les explosions, et ils édictent ensemble une série de normes techniques et de recommandations : *ibid.*, p. 6-7.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 11.

de la sociologie du travail et de l'entreprise¹⁰⁶³, et s'incarne dans différentes instances qui échouèrent à fondamentalement modifier la gestion politique de la technique sous Weimar¹⁰⁶⁴.

Dès 1921 est fondé en ce sens le Conseil d'administration du Reich pour la rentabilité économique de l'industrie et de l'artisanat (*Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit in Industrie und Handwerk*, RKW¹⁰⁶⁵). Il est composé de sociaux-démocrates progressistes convaincus des vertus du système américain pour redresser le pays, et financé entièrement par l'Etat. Il se penche en particulier sur les problèmes physiques et psychologiques des travailleurs, ainsi que sur la question du chômage persistant. Ses recommandations sont toutefois en inadéquation avec les ambitions des entreprises : en juin 1930, le député Tarnow, constatant que le but de la rationalisation est la création d'une usine sans travailleur, propose de réduire le temps de travail et de passer à une journée de sept heures, cinq jours sur sept seulement. Les extrêmes droites conservatrices, auxquelles appartiennent les grands patrons de l'industrie, voient dans de telles mesures une menace de leurs modes de vie. Cette même année, l'État conditionne le financement du RDK à la recherche de collaborations avec les entreprises du secteur de l'industrie, la régularisation concrète du travail à la chaîne et la préparation d'un plan de restructuration du Conseil d'administration pour l'année suivante — avouant ainsi le manque d'efficacité de la structure dans la résolution des problèmes concrets de la gestion politique de la technique sur ses dix premières années d'existence¹⁰⁶⁶. En octobre 1925, l'Association pour une politique sociale (*Verein für Sozialpolitik*, VfS), fondée en 1873 par des économistes issus de l'école historique¹⁰⁶⁷ pour une meilleure prise en compte de la réflexion économique dans la résolution politique des problèmes socio-économiques de la nation allemande, fait parvenir à plusieurs instances gouvernementales une étude préliminaire sur « La méthodologie de la recherche sur l'influence du temps de travail et du salaire sur la performance au travail ». Elle suscite l'intérêt de plusieurs ministères pour un conseil scientifique politique, qui aboutit en avril 1926 à la création, par le Reichstag, d'une Commission d'enquête sur les conditions de production et de vente de l'économie allemande¹⁰⁶⁸. Cessée en 1931 faute de financements (après avoir écoulé un budget total de 4,19 millions de *Rentenmark*), elle donna lieu à l'étude la plus complète de l'histoire parlementaire d'Allemagne : elle organisa 1632 colloques sur

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁶⁵ Plus tard rebaptisé Conseil d'administration de la rationalisation de l'économie allemande (*Rationalisierungskuratorium der Deutschen Wirtschaft*).

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁰⁶⁷ C'est avec l'École historique allemande, constituée dans les années 1840, que naît l'historicisme en économie. Elle sera la tendance dominante dans le pays pendant près d'un siècle. Elle se fonde sur le constat de l'impossibilité de mettre en place un système économique universel, en raison de l'absence de lois absolues régissant le monde social. A contrario, elle prône donc une analyse interdisciplinaire des phénomènes économiques et sociaux, prenant en compte le contexte historique, culturel et institutionnel de la société étudiée. Voir : G.M. Henry, « Chapitre 12 — L'école historique allemande » in *Histoire de la pensée économique*, Malakoff, Armand Colin, 2009 (U Histoire), p.175-186.

¹⁰⁶⁸ M. Diekes, A. Knie et P. Wagner, « Die Diskussion über das Verhältnis von Technik und Politik in der Weimarer Republik », in *op. cit.*, p. 18-19.

ces questions, consulta 6422 experts et publia une centaine de monographies récapitulant ses conclusions. Le comité de réflexion sur le temps de travail et la performance tint une place particulière au sein de la Commission d'enquête, parce qu'il interférait plus concrètement dans la législation d'une part, et d'autre part parce que, sous la direction de Hilde Oppenheimer, il embrassa la difficulté du sujet et ses multiples ramifications. Sa conclusion rejoint toutefois *in fine* celle du VfS : les conditions de travail influencent la santé physique et psychique du travailleur, mais également l'organisation de son existence, sa formation et l'organisation de l'entreprise. Ils mirent en avant, au moyen d'expériences concrètes, que la joie au travail améliore la productivité, et que le manque de motivation est, par conséquent, contre-productif. Ces conclusions vont toutefois à l'encontre de celles des représentants de la physiologie du travail et de la psychotechnique, qui conseillent de plus en plus les entreprises privées sur la gestion de leur masse salariale en vue d'optimiser leur production, et concluent dans le même temps que la rationalisation permet justement de découpler l'efficacité de la production de l'attitude de l'ouvrier envers sa tâche¹⁰⁶⁹.

A la fin de la période, on constate l'échec des différentes institutions weimariennes à endiguer le problème de la gestion politique du progrès technique. La dépendance de la technique envers le système capitaliste est considérée comme la principale fautive : l'Allemagne cherche alors à se distinguer du modèle (capitaliste) américain d'un côté, et (communiste) russe de l'autre. Les solutions autoritaires affluent. En 1934, l'économiste berlinois Werner Sombart publie son étude sur la gestion du développement de la technique sous Weimar dans *Socialisme allemand*. Il y a constaté que l'Etat allemand avait laissé tout loisir aux inventeurs et entreprises privées de façonner la culture matérielle du pays, entraînant la dépendance du secteur à l'économie capitaliste. Il divise les effets de la technique en deux catégories : les effets secondaires irréversibles et les formes néfastes d'utilisation de la technique, liées au développement de la société, qui sont évitables. Il propose trois domaines de régularisation de ces effets, visant à prendre en compte l'intérêt commun et individuel des producteurs et des utilisateurs d'objets techniques, ou qui en subissent l'influence bon gré mal gré. Le premier rejoint la régularisation partielle déjà mise en place : il consiste en une gestion policière de ce qui est possible ou interdit (vols de nuit, préservation de certaines zones naturelles protégées de toute installation industrielle, etc.). La deuxième consiste à doubler l'obligation de dépôt de brevet pour toute invention technique d'un conseil, par des ingénieurs qualifiés, sur l'exploitation future possible de l'invention. La dernière, enfin, consiste à rassembler toutes les recherches au sein d'un institut financé par l'État, de manière à instaurer le primat de la prestation nationale dans le secteur afin d'éviter que la technique n'emprunte une mauvaise voie

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

sous l'impulsion d'intérêts privés¹⁰⁷⁰. C'est finalement le IIIème Reich qui suivit ces recommandations, en exerçant un contrôle drastique sur la production des entreprises dans le lancement d'une série de produits « du peuple » (*Volksprodukte*¹⁰⁷¹). L'objectif étant de faire entrer la modernité technique dans les foyers allemands, tant à des fins de propagande nationale qu'internationale, le régime national socialiste impose aux entreprises de ces secteurs un taux de production à respecter (auquel sont annexées les subventions) ainsi qu'un prix de vente pour certains modèles. Le cas du VE a montré les ravages économiques de cet interventionnisme forcené sur les entreprises du secteur radiophonique¹⁰⁷².

c. Rationalisation de l'industrie allemande et diffusion des objets techniques

Malgré les nombreuses réflexions sur la nature de la technique et sa gestion politique, la République de Weimar poursuit une régularisation partielle du secteur, insuffisante pour endiguer les effets néfastes, notamment sur les ouvriers, de la rationalisation de l'industrie allemande. L'Allemagne ne découvre certes pas l'organisation scientifique du travail (OST) après le premier conflit mondial¹⁰⁷³. Toutefois, les coûts de production de l'industrie allemande sont, pendant la guerre déjà, trop élevés et brident la compétitivité du pays à l'international¹⁰⁷⁴. La rationalisation massive et systématique des chaînes de production se présente, dès la fin de la guerre, comme une solution pour résorber la crise économique sans précédent que le pays traverse. La modernisation des structures de production s'accélère considérablement durant la phase de relative stabilisation économique et politique de la République de Weimar (1924-1929), augurée par l'introduction du Mark-rente en 1923 et l'entrée en vigueur du plan Dawes l'année suivante. L'injection massive de capitaux principalement venus des Etats-Unis dans l'économie du pays va alors de paire avec une imitation de son modèle. L'américanisme, cette tendance (qui a ses partisans et détracteurs) à résoudre les problèmes économiques, politiques et sociaux selon le modèle américain, marque en profondeur le quotidien de la population durant les années 1920¹⁰⁷⁵ ; d'autant plus que la rationalisation, qui en est la mesure emblématique, est appliquée par les chercheurs allemands à

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

¹⁰⁷¹ Voir : W. König, *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft : « Volksprodukte » im Dritten Reich, vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft*, Paderborn, Schöningh, 2004.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 34-36 puis 44-56.

¹⁰⁷³ Pour une histoire de la naissance des réflexions sur l'accélération du travail et la mise en place des chaînes de production en Allemagne, voir : J. Radkau, *op. cit.*, p. 236-254.

¹⁰⁷⁴ I. Güssow, « Kunst und Technik in den 20er Jahren. Einführung » in H. Friedel et I. Güssow (éds.), *Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus: 2. Juli-10. August 1980, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München*, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980, p. 30-45, p. 32.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 37.

tous les domaines de l'existence¹⁰⁷⁶. Concrètement, les entreprises allemandes modernisent leurs infrastructures en introduisant de nouveaux procédés de fabrication et systématisant l'automatisation des chaînes de production. Globalement, Detlev Peukert identifie deux motivations patronales à la rationalisation massive des entreprises allemandes : une ambition « intégrationniste » surtout présente dans les industries d'avenir (chimie et électronique) qui investissent massivement dans la révision de leurs infrastructures dans l'espoir de créer de meilleures conditions de production et, partant, d'augmenter leur productivité ; et une ambition plus « revancharde » portée par les patrons de l'industrie traditionnelle, en particulier de l'industrie lourde, qui espèrent la « reconquête des positions perdues à la suite de la guerre et de la révolution¹⁰⁷⁷ » sur le marché mondial et intérieur. Ce dernier espoir est en partie réalisé : avant la fin de la décennie, le pays regagne une place sur le marché européen dans les secteurs de la chimie, de la mécanique de précision, de l'optique, de l'électricité et du textile et, en 1928, il retrouve son niveau de production de 1913¹⁰⁷⁸. Toutefois, l'américanisme n'est que partiellement appliqué dans le pays, par tradition réticent aux principes libéraux¹⁰⁷⁹.

La restructuration de l'industrie allemande bouleverse néanmoins l'organisation sociale. Elle engendre le développement des secteurs secondaire et tertiaire, et l'exploitation massive d'ouvriers plus ou moins qualifiés. Ce changement dans la distribution de l'emploi ouvre aussi à des modifications dans la division genrée du travail, politiquement et socialement investies par les mouvements d'émancipation de la femme¹⁰⁸⁰. Le salariat devient la norme, et contrebalance un chômage structurel en partie engendré par la rationalisation, que le marché du travail ne parvient pas à endiguer, même dans les périodes de prospérité¹⁰⁸¹.

Cette restructuration économique du pays s'accompagne d'une accélération de l'urbanisation entamée à la fin du siècle précédent. En 1925, environ un tiers de la population allemande vit à la campagne, un tiers dans une petite agglomération, et un tiers dans une grande ville¹⁰⁸². La naissance

¹⁰⁷⁶ Dans le secteur industriel, mais aussi agricole et tertiaire, et enfin jusqu'au sein du foyer. Voir : J. Radkau, *op. cit.*, p. 248-251.

¹⁰⁷⁷ D.J.K. Peukert, *La république de Weimar : années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1995 (Aubier Histoires), p. 119.

¹⁰⁷⁸ I. Güssow, « Kunst und Technik in den 20er Jahren. Einführung » in H. Friedel et I. Güssow (éds.), *Kunst und Technik in den 20er Jahren, op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁷⁹ Detlev Peukert explique comment la frilosité entrepreneuriale des patrons d'industrie allemands conduit à une tendance au monopole et à la cartellisation. Ce « capitalisme organisé », hérité de la tradition impériale, accroît l'« immobilité de l'économie allemande » en empêchant le jeu libre de la concurrence. En conséquence, il est peu propice aux innovations nécessaires et à l'adaptation du marché allemand aux spécificités économiques de l'entre-deux-guerres. Voir : D.J.K. Peukert, *La république de Weimar, op. cit.*, p. 120-121.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 103-105.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 123-124.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 24.

d'un nouveau mode de vie urbain a été largement documentée par les contemporains¹⁰⁸³ et l'historiographie de la République de Weimar. La création du Grand Berlin le 27 avril 1920 est à cet égard emblématique. Au vieux Berlin, dont la population avait déjà doublé en 1871 et 1910¹⁰⁸⁴, furent annexées ce jour là 7 villes attenantes (comptant en tout 1,2 millions de personnes), 59 communes rurales et 27 territoires communaux, pour un total de 3,8 millions d'habitants au 1er octobre. Du jour au lendemain, Berlin devint la troisième ville la plus peuplée au monde (derrière New-York et Londres) et la deuxième ville la plus étendue, après Los Angeles (elle passe de 66 à 878 km²¹⁰⁸⁵). Ce nouveau tissu urbain implique une plus grande proximité entre l'individu et les objets techniques, ou leurs produits. Dès 1910, Max Weber décrit l'influence du déterminisme technique qu'exerce « la grande ville moderne, avec ses tramway, ses métros, ses éclairages électriques et autres¹⁰⁸⁶ » sur les impressions esthétiques et les conceptions spirituelles du citoyen. Affiches publicitaires, journaux et revues, voitures, transports en commun, lumière électrique, radio, ou encore tourne-disque qui intègrent peu à peu le quotidien des citoyens assurent l'uniformisation du milieu urbain en créant notamment une culture visuelle commune aux habitants de la métropole. Parce qu'ils contribuent à la diffuser, ils proposent de nouvelles habitudes de consommation de l'information, au sens large (de l'actualité à la promotion d'un produit, d'un spectacle ou d'un service). Si l'on a tendance à fractionner l'histoire de l'Allemagne au XX^{ème} siècle en respectant ses régimes politiques successifs, l'histoire de la consommation fait apparaître de nouveaux découpages chronologiques. Dans un article faisant le point sur la question, Heinz-Gerhard Haupt considère justement les années 1920 comme un tournant¹⁰⁸⁷. La période précédente, entamée dans les années 1880, voit l'avènement de la figure du consommateur « dans les débats publics et l'attention des contemporains¹⁰⁸⁸ », notamment autour de la naissance des grands magasins. La consommation est alors un phénomène nouveau, majoritairement féminin et réservé aux classes les plus aisées. La période suivante, en revanche, s'étend jusqu'aux années 1950. Dans leurs recherches, Michael Wildt et Axel Schildt justifient l'uniformité de la période en constatant que le

¹⁰⁸³ En 1903, Georg Simmel analyse l'influence du contexte urbain sur la vie mentale des citoyens dans *Die Großstädte und das Geistesleben*. Selon lui, la « conscience rurale » est caractérisée par sa stabilité et sa prédictibilité : elle implique l'observation, sur le temps long, de phénomènes répétitifs et la fréquentation d'un cercle réduit d'individus. En conséquence, il la considère plutôt étroite et conformiste comparée à la « conscience citadine ». L'individu vivant dans une grande ville est au contraire soumis quotidiennement à un environnement changeant et à la fréquentation d'étrangers. Il est soumis à un plus large éventail de stimuli. Selon Simmel, cela l'a incité à développer ses capacités intellectuelles, les seules à même de résoudre les chocs psychologiques et les contradictions de la vie urbaine. Le citoyen expérimente une tension maximale entre sa nature humaine et son individualité. A ce sujet, voir : Biro, p.97.

¹⁰⁸⁴ Lors de la fondation de l'Empire, elle comptait 800 000 habitants : R. Metzger (éd.), *Berlin : les années vingt; art et culture 1918 - 1933; peinture, architecture, design, mode, musique, danse, littérature, photographie, cinéma, publicité*, Paris, Hazan, 2006, p.28.

¹⁰⁸⁵ Sur la naissance du Grand Berlin, voir notamment : W. Ribbe (éd.), *Geschichte Berlins. Von der Frühgeschichte bis zur Gegenwart.*, München, C.H. Beck, 1987.

¹⁰⁸⁶ « der modernen Großstadt mit Trambahn, mit Untergrundbahn, mit elektrischen und anderen Lampen [...] » : cité par J. Radkau, *op. cit.*, p. 239.

¹⁰⁸⁷ H.-G. Haupt, « Pour une histoire de la consommation en Allemagne au XX^{ème} siècle », *Le Mouvement Social*, vol. 206, n° 1, 2004, p. 326.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 7.

budget moyen des familles ouvrières, hors période de guerre, reste comparable¹⁰⁸⁹. On assiste à l'essor d' « une société de consommation de masse », mais dont le « halo social restait circonscrit¹⁰⁹⁰ ».

B. Les « têtes mécaniques » dadaïstes, métaphores d'un homme nouveau

Les « têtes mécaniques » d'Einstein et du pseudo-Tatlin sont intrinsèquement paradoxales : elles incarnent la figure de l'homme nouveau, porteur de nouvelles idées, d'une nouvelle vision du et d'un nouveau rapport au monde en adéquation avec son époque, et en même temps critiquent vertement la société moderne, responsable à leurs yeux d'avoir mis un terme à l'esprit.

a. De la possibilité d'un « homme nouveau » : genèse du concept et de son rapport à la technique

Comme nous l'apprend Sonia Dayan-Herzbrun, « L'idée qu'il serait possible de transformer radicalement le monde pour aboutir à un monde nouveau émerge de l'articulation du XVIIIème et du XIXème siècle. Elle est liée au projet de création d'une nouvelle humanité, à la possibilité de transformer l'humain, de fabriquer un homme nouveau. Elle se situe à la convergence des Lumières et du romantisme¹⁰⁹¹ ». Autrement dit : elle naît en même temps que la première révolution industrielle.

Au XIXème siècle, elle s'exprime tout particulièrement, en théorie comme en pratique¹⁰⁹², dans le socialisme utopique. D'emblée, elle est fondée sur une conception rationnelle de l'homme et de la société, qui s'oppose au primat du religieux aboli avec la révolution de 1789. Dans *Mémoire sur la science de l'homme* (1813), Saint-Simon base ses « propositions en vue de la réorganisation de la société européenne » sur les travaux de quatre médecins célèbres ayant contribué, par leur méthode, à la naissance de la clinique¹⁰⁹³. Les fondements scientifiques de cette vision de l'homme nouveau sont symptomatiques de la naissance des sciences humaines sur le modèle des sciences médicales¹⁰⁹⁴, et du retour d'un certain humanisme fondé sur une vision plus rationnelle de l'être

¹⁰⁸⁹ Pour plus de détail sur les recherches en question, voir la note de bas de page n°13 dans *ibid.*, p. 8.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ S. Dayan-Herzbrun, « Un homme nouveau pour un monde nouveau », in *Tumultes*, n° 25, 2005, p. 8596, p. 85.

¹⁰⁹² Sonia Dayan-Herzbrun cite par exemple le Familistère Godin de Guise dans *ibid.*, p. 86.

¹⁰⁹³ Condorcet, Vicq-d'Azyr, Cabanis et Bichat. Voir *ibid.*, p. 88.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

humain et de la société.

Cette émancipation du dogmatisme religieux permet de remettre en question l'être humain dans la multiplicité de ses rapports ; si elle mène, parfois, à troquer un déterminisme contre un autre¹⁰⁹⁵, elle interroge le fonctionnement naturel du corps humain, mais aussi la cellule familiale, l'organisation du travail et de la société, etc.. Comme l'entrepreneur gallois Robert Owen l'explique dans son *Livre du nouveau monde moral* publié entre 1826 et 1844¹⁰⁹⁶, pour que l'homme soit rendu « rationnel, bon et heureux [...] il faudra changer toutes les institutions, et donner une nouvelle direction aux sentiments, idées et actions des hommes¹⁰⁹⁷ ». L'homme nouveau n'est envisageable que dans la perspective d'un déterminisme social absolu : « On peut donner à une communauté n'importe quel caractère général [...]. On peut même le donner au monde entier, en appliquant les moyens appropriés. Ces moyens sont en très grande partie aux ordres et sous le contrôle de ceux qui gouvernent les affaires des hommes¹⁰⁹⁸ », affirmait-il déjà en 1813 dans *Une nouvelle vision de la société*. Porté par un rationalisme appliqué à toutes les échelles de compréhension du fonctionnement humain à des fins politiques, Owen compare le fonctionnement de l'individu à celui d'une machine, et son rôle dans la société à celui d'un rouage¹⁰⁹⁹. Travaillant dans le secteur de textile depuis l'âge de 10 ans, Owen vécut directement les répercussions des inventions de John Kay, James Hargreaves ou encore Richard Arkwright¹¹⁰⁰ sur le secteur, et constata que le perfectionnement des machines introduites dans le travail du textile permettait certes d'accroître la productivité et les bénéfices, mais dégradait les conditions du travail ouvrier, entraînant à chaque intégration d'une nouvelle invention une opposition radicale de la masse salariale à son encontre. Lorsqu'il prit la tête, en 1800, d'une manufacture de coton à New Lanark, qui employait plus de la moitié des habitants de la petite ville écossaise, il mit à profit ses premières constatations, exprimées dans sa brochure de 1813 : subordonner la machine « inanimée » à l'ouvrier est insuffisant, il faut aussi considérer ce dernier comme une machine, c'est-à-dire d'étudier les conditions qui

¹⁰⁹⁵ Un déterminisme religieux contre un déterminisme biologique, par exemple.

¹⁰⁹⁶ L'ouvrage fut un véritable succès. En témoigne sa traduction rapide en français, en 1847 : *ibid.*, p. 86.

¹⁰⁹⁷ R. Owen, *Le livre du nouveau monde moral, contenant le système social rationnel, basé sur les lois de la nature humaine*, Paris, Paulin éditeur, 1847, p. 62, cité dans *ibid.*, p. 86-87.

¹⁰⁹⁸ R. Owen, *A new view of society*, Londres, Pinguin Books, 1970, p. 101, cité dans *ibid.*, p.93.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁰⁰ John Kay invente la navette volante en 1733 ; James Hargreaves met au point dans les années 1760 un modèle de machine à filer permettant de filer huit, puis seize fils de coton simultanément, la *spinning jenny* ; en 1769, Richard Arkwright brevète la *water frame*, un métier à filer hydraulique où la main humaine est remplacée par des cylindres de bois et de métal — entre autres inventions dans le domaine de la fabrication textile. Voir notamment : E. Trincado et M. Santos Redondo, *Economics, entrepreneurship and utopia: the economics of Jeremy Bentham and Robert Owen*, London/New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018 (également pour les informations générales concernant la vie et la pensée d'Owen).

permettraient d'améliorer sa productivité¹¹⁰¹. A cette fin, il met en place certaines solutions au sein de sa filature. La « réduction » de la journée à 10 heures de travail, le travail supervisé ainsi que l'emploi d'enfants à partir de 12 ans seulement (et non de 10, comme New Lanark l'autorise) doivent assurer l'efficacité des ouvriers à leurs postes ; l'ouverture de restaurants ouvriers collectifs ainsi que, à partir de 1816, d'un établissement d'éducation pour les jeunes enfants à la pédagogie innovante¹¹⁰², agissent sur la sphère privée avec l'ambition d'alléger la charge domestique des femmes et de soustraire les enfants à un environnement social défavorable par l'éducation. La mise en place de ces nouvelles structures fait de l'individu un « rouage » au sein de ce nouveau modèle de cette société refondée à l'image d'une machine : de sa « fabrication » (l'éducation) à son « usage » (l'emploi au sein de l'usine), l'être humain est façonné de manière à préserver les intérêts patronaux tout en améliorant les conditions de vie. Le fonctionnement de cette machine a toutefois pour objectif de « produire du bonheur pour tous et des bénéfices économiques », de « [simplifier] et [faciliter] d'une manière tout à faire remarquable, toutes les opérations de la vie humaine, et [de multiplier] d'une manière rationnelle et permanente les plaisirs que l'on peut désirer¹¹⁰³ », et non de broyer ou écraser l'individu à l'image de celles qui « fabriquent de la pauvreté ou imposent le morcellement des tâches¹¹⁰⁴ ».

Si la métaphore de la machine sert ici à souligner l'aspect rationnel de ce nouvel ordre social, dans lequel la superstructure sociale et l'infrastructure humaine s'articuleraient l'une à l'autre, elle met aussi en avant son côté expérimental et la possibilité d'ajustement de chacun des « rouages » de cette articulation pour un bon fonctionnement de la « machine » sociale. Conscient des profits qu'elle engendre, Owen ne s'oppose pas à la mécanisation et à l'industrialisation de son secteur, mais élabore un programme entier de société permettant au contraire de l'optimiser, en redorant au passage le blason de la machine, dont l'introduction dans les usines textiles est fermement combattue par les ouvriers depuis le siècle précédent.

¹¹⁰¹ « If, then, due care as to the state of your inanimate machines can produce such beneficial results, what may not be expected of your devoted equal attention to your vital machines, which are far more wonderfully constructed ? Will you not afford some of your attention to consider whether a portion of your time and capital would not be more advantageously applied to improve your living machines ? » « Mais alors, si l'attention portée à l'état de nos machines inanimées peuvent produire des résultats si bénéfiques, que ne sommes-nous pas en droit d'attendre si nous vouons une attention égale à nos machines vitales, qui sont construites de manière encore plus magnifiques ? N'accorderez-vous pas un peu d'attention à considérer la manière dont une portion de votre temps et de votre capital pourrait être plus avantageusement appliqué à améliorer nos machines vivantes ? » : in *ibid.*, n.p. Voir également O. Siméon, *De l'usine à l'utopie : New Lanark, 1785-1825. Histoire d'un village ouvrier « modèle »*, Thèse de doctorat, Lyon, Lumière Lyon 2, 22 novembre 2013, [En ligne]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01893524/file/these_simeon_new_lanark.pdf>. (Consulté le 16 août 2021).

¹¹⁰² S. Dayan-Herzbrun, « Un homme nouveau pour un monde nouveau », in *Tumultes*, *op. cit.*, p. 92.

¹¹⁰³ R. Owen, *Report on the County of Lanark*, Londres, Penguin Books, 1970, p. 253, cité dans *ibid.*, p. 87.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 87.

b. L'homme multiplié futuriste

L'intégration du modèle mécanique à l'identité de l'homme nouveau s'intensifie au début du XX^{ème} siècle, avec une ambition similaire : proposer une solution à l'articulation, inévitable pour le développement de la société industrielle, entre l'être humain et la machine. C'est le projet du futurisme dès lors que Marinetti déclare, dans le premier manifeste, qu' « une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que *La Victoire de Samothrace*¹¹⁰⁵ ». En proclamant ainsi une refonte radicale de l'esthétique traditionnelle au profit de celle des machines (la beauté mécanique) et de la vitesse (*kinesis* et *dynamis*¹¹⁰⁶), Marinetti réclame l'adaptation de la sensibilité humaine aux nouvelles données de la modernité. Il détaille l'émergence de ce nouvel homme futuriste l'année suivante, dans « L'homme multiplié et le règne de la machine¹¹⁰⁷ ». Il y définit l'homme multiplié comme un homme émancipé du besoin d'aimer et d'être aimé. Ainsi libéré de toute affection pour une mère ou une épouse (auxquelles Marinetti préfère conseiller « l'amour des bêtes¹¹⁰⁸ »), l'homme multiplié s'émancipe de la structure familiale, « cet étouffoir, ce cercle étroit, non seulement traditionnel par excellence, mais animal par excellence¹¹⁰⁹ ». Il l'invite, à cette fin, à renouer avec la fonction mécanique principale de son cœur, celui de pompe distributrice assurant le bon fonctionnement du corps, et à ne le remplir « méthodiquement [que] pour que l'esprit puisse entrer en action¹¹¹⁰ ». Sur le même modèle, Marinetti conseille de ne considérer l'acte sexuel que comme une « simple fonction corporelle, comme le boire et le manger¹¹¹¹ ». Le seul amour valorisé est celui de la machine, prise comme modèle : « Il faut préparer [...] la prochaine et inévitable identification de l'homme avec le moteur¹¹¹² », annonce l'écrivain. Parmi les plus de 700 manifestes qui scandent le mouvement futuriste entre 1909 et 1944, l'emploi systématique et programmatique du « nous » égraine les caractéristiques de ce nouvel individu, dont l'objectif avoué est d'outrepasser l'humanité¹¹¹³.

La Première Guerre mondiale joue aussi dans les faits le rôle de catalyseur de l'identité futuriste. Elle opère un véritable tournant dans l'histoire du groupe, et engendre le passage du « premier » au

¹¹⁰⁵ F.T. Marinetti, « Fondation et Manifeste du Futurisme » [1909] in G. Lista, *Le futurisme: textes et manifestes 1909 - 1944*, Ceyzérieu, Champs Vallon, 2015, p. 87-92, p. 89.

¹¹⁰⁶ Après son voyage à Paris en 1911, où il découvre le cubisme, Umberto Boccioni distingue le « mouvement relatif » (celui d'un corps mobile dans l'espace) et le « mouvement absolu » (« le travail de l'énergie à l'intérieur d'un corps immobile »), en grec : *kinesis* et *dynamis*. Le futurisme fait l'apologie de ces deux types de mouvement dans tous les domaines, et en cherche une traduction esthétique qui, par exemple, passe en peinture du « dynamisme pictural » inspiré du divisionnisme et de la chronophotographie au « dynamisme plastique. Voir : *ibid.*, p. 39.

¹¹⁰⁷ F.T. Marinetti, « L'Homme multiplié et le règne de la machine » [1910] in *ibid.*, p. 209-213

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 212.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 213.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 210.

¹¹¹³ L'homme multiplié y est défini comme un « type inhumain et mécanique » : *ibid.*, p. 211.

« second futurisme ». La portée politique du mouvement change radicalement à cette occasion : l'exaltation nationaliste des manifestes belliqueux de Marinetti lui valent de perdre l'appui de l'extrême gauche et des anarchistes, pourtant sympathisants de la cause futuriste depuis la première année du mouvement. Au sortir du conflit, Marinetti lance le « parti politique futuriste¹¹¹⁴ » et, l'année suivante, il participe à la fondation des Faisceaux révolutionnaires, adhérant ainsi au premier programme de Mussolini, alors tout juste issu du socialisme¹¹¹⁵. À l'approche du conflit, de nombreux artistes futuristes cédèrent à l'appel aux armes, seule possibilité à leurs yeux d'une régénération culturelle du pays. D'autres, comme Gino Severini, Carlo Carrà et Ardengo Soffici, s'engagèrent et combattirent mais eurent une réaction opposée en abandonnant le groupe, dont les prétentions leur paraissent alors dérisoires¹¹¹⁶. Le rapport du dadaïsme à la première guerre mécanisée de l'histoire est quelque peu différent : comme le souligne Hanne Bergius, « La Première Guerre mondiale est la catastrophe Dada originelle¹¹¹⁷ ». La mentalité Dada naît de l'horreur du conflit, vécu par les jeunes artistes du mouvement comme une aberration humaine et culturelle engendrée par les valeurs de l'Empire.

c. L'homme nouveau dadaïste : un travail identitaire

La création d'un homme nouveau tiraille donc Dada dès ses débuts. Quelques mois après la fondation du Cabaret Voltaire, Hugo Ball confie à son journal :

« Tout fonctionne, sauf l'homme lui-même. [...] Le moi qui par trop s'affirme poursuit ses intérêts, qu'il soit avare, despotique, vaniteux ou indolent. Tant qu'il ne s'intègre pas à la société, il suivra toujours ses appétits, ses pulsions. Qui renonce aux intérêts, renonce à son moi. [...] C'est ainsi que l'idéal individualiste égoïste de ma Renaissance a engendré une association générale des appétits mécanisés que nous voyons saigner et se décomposer sous nos yeux¹¹¹⁸. »

Constatant la faillite de l'homme, Ball considère la dissolution du moi dans la société comme

¹¹¹⁴ F.T. Marinetti, « Manifeste du Parti Politique Futuriste italien » [1918].

¹¹¹⁵ Suite à cela, est rapport de Marinetti à l'extrême gauche et au fascisme demeureront ambigus dans la première moitié des années 1920 : l'année après avoir participé à la fondation des Faisceaux révolutionnaires, Marinetti rejette cette alliance, réaffirme son anticléricalisme et ses convictions républicaines et se tourne à nouveau vers les anarchistes et la gauche socialiste italienne. Encore une fois déçu, il s'isole un temps de tous partis politique au début des années 1920. Un nouveau futuriste, Vinicio Paladini, prend ponctuellement le relais et affirme une liaison de l'art avec la politique révolutionnaire soviétique. Il publie dans la revue *Avanguardia* 3 manifestes allant dans ce sens, *La Révolte intellectuelle*, *Art communiste* et *Appel aux intellectuels*. C'est dans ce cadre qu'il développe une première élaboration théorique de ce que sera l'art mécanique, caractéristique du futurisme des années 1920. Mais le futurisme entretient un rapport ambiguë avec le communisme, ne correspondant tantôt pas au réalisme de mise pour un art prolétarien, tantôt y faisant écho par sa volonté révolutionnaire. Le rapprochement du Futurisme avec le gouvernement fasciste, orchestré par Marinetti avec un succès relatif à partir de 1925 (Mussolini mise toujours plutôt sur le mouvement du Novecento, fondé par Margherita Sarfatti, pour parfaire l'image du parti au pouvoir), entraîna de nombreuses dissensions au sein du groupe. Voir notamment : G. Lista, *Le futurisme*, Paris, Terrail, 2001 ; G. Lista, *Qu'est-ce que le futurisme?*, Paris, Gallimard, 2015 (Collection Folio Essais 610).

¹¹¹⁶ G. Lista, *Qu'est-ce que le futurisme?*, Paris, Gallimard, 2015 (Collection Folio Essais 610), p. 529-551.

¹¹¹⁷ H. Bergius, *op. cit.*, p. XI.

¹¹¹⁸ H. Ball, *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Monaco, éditions du Rocher, 1993, p. 179, cité dans P. Lhot, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann : aux sources du dadaïsme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013 (Arts. Série histoire, théorie et pratique des arts), p.63.

seul salut de l'humanité, ouvrant la voie à un principe dadaïste fondamental : la dissolution du moi et de toutes ses valeurs. Dès ses premiers manifestes, Tristan Tzara fustige les fondements de nos catégories de pensée. Les attaques à l'encontre de la morale et de la philosophie classique se multiplient, signifiant l'effondrement du sol sur lequel la philosophie et la théologie étaient fondées. La désillusion est totale¹¹¹⁹.

C'est pourquoi, parmi les différentes figures de l'homme nouveau, nées dans les explosions et les flammes de la Grande Guerre, qui apparaissent au lendemain du conflit sous des plumes aux obédiences variées¹¹²⁰, l'homme nouveau Dada détonne volontairement. Contrairement aux autres, qui sélectionnent des valeurs préexistantes et les exaltent de manière à en faire les pivots d'une nouvelle identité, Dada opère une table rase radicale : « il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer¹¹²¹ », constate Tzara. Quelques lignes plus haut, il énumérait pour la première fois les caractéristiques de cet homme nouveau dadaïste : les « hommes nouveaux » sont « rudes, bondissants, chevaucheurs de hoquets ». Ils tirent leur énergie de l'absurdité de l'existence¹¹²². Ils se rapprochent de la configuration matérielle des choses pour mieux liquider la science (toutes les sciences¹¹²³) et la religion. Ils embrassent les contraires, désirent en goûter et en assumer les tensions, ne plus les opposer¹¹²⁴. Ils expérimentent l'existence de manière simultanée : passé, présent, futur se confondent dans l'instant, le seul instant que l'on puisse vivre. La flèche du temps s'embrouille. Chez les dadaïstes berlinois, Richard Huelsenbeck et Walter Mehring laissent notamment de précieux témoignages de l'identité Dada, dans une veine similaire¹¹²⁵. Mais sur le

¹¹¹⁹ : « Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation : l'homme ? Le principe : « aime ton prochain » est une hypocrisie. « Connais-toi » est une utopie mais plus acceptable car elle contient la méchanceté en elle. Pas de pitié. Il nous reste après le carnage l'espoir d'une humanité purifiée. » ; « Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale [...]. La philosophie est la question : de quel côté commencer à regarder la vie, dieu, l'idée, ou n'importe quoi d'autre. Tout ce qu'on regarde est faux. Je ne crois pas plus important le résultat relatif, que le choix entre gâteau et cerises après dîner. La façon de regarder vite de l'autre côté d'une chose, pour imposer indirectement son opinion, s'appelle dialectique, c'est-à-dire marchander l'esprit des pommes-frites, en dansant la méthode autour. » ; « La dialectique est une machine amusante qui nous conduit /d'une manière banale/ aux opinions que nous aurions eues de toutes façon. » ; « J'ai enregistré assez exactement le progrès, la loi, la morale et toutes les autres belles qualités que différents gens très intelligents ont discutés dans tant de livres pour arriver, à la fin, à dire que tout de même chacun a dansé d'après son boumboum personnel, et qu'il a raison pour son boumboum » : T. Tzara, *Sept manifestes Dada*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1963 (Libertés nouvelles 1), respectivement p. 17, 23-24 et 25.

¹¹²⁰ On retrouve également le motif de l'homme nouveau sous la plume des représentants précoces de la révolution conservatrice. Voir : J. Herf, *Le modernisme réactionnaire*, op. cit., p. 38.

¹¹²¹ T. Tzara, *Sept manifestes Dada*, op. cit., p. 31.

¹¹²² Tzara fait plusieurs fois, dans ses manifestes, référence au cirque et à la figure de l'idiot. De plus, il conçoit que « la vie est une mauvaise farce, sans but ni accouchement initial ». Voir : *ibid.*, notamment p. 28 pour la citation.

¹¹²³ *Ibid.*, notamment p. 26 et 30-34.

¹¹²⁴ « J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration » ; « Ordre = désordre ; moi = non-moi ; affirmation = négation » : *ibid.*, p. 14-15 et 21.

¹¹²⁵ Nous pensons notamment à la longue description du dadaïste dans R. Huelsenbeck, *En avant, Dada. L'histoire du dadaïsme [1920]*, Paris, Allia, 1983, p. 18-24. Concernant le rapport au temps, nous pensons aux indications sporadiques de Mehring concernant un nouveau calendrier Dada (où « 1 journée dada = 7 rotations de la terre », « 2^e journée dada = 13 journées européennes » et où « Le cinquième jour du cinquième mois ») dans W. Mehring, « Révélation » in R. Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada [1920]*, Dijon, Presses du réel, 2005, p.219-237, respectivement p. 226, 227 et 228 pour les citations.

plan philosophique, Dada Berlin n'est plus seulement négateur et accusateur : les réflexions de Salomo Friedländer autour de l'*Indifférence créatrice*, titre de son ouvrage paru en 1917, font de la dissolution du moi et de la neutralisation des polarités l'origine de toute création. Dans la lignée de Nietzsche et de l'anarchisme individualiste de Max Stirner, et suite à sa lecture de Kant¹¹²⁶, Friedländer, *alias* Mynona (*Anonym* écrit à l'envers) dans les soirées dadaïstes¹¹²⁷, élabore une philosophie complexe qui stipule, en substance, qu'au point d'annulation des tensions opposées de toute polarité naît l'acte créateur¹¹²⁸. Atteindre ce point d'indifférence requiert une refonte du concept d'identité et de ses constituantes : parce que ce point est réel et non conceptuel, l'indifférence n'est atteinte qu'au prix d'un ajustement constant avec les données du réel et de l'individu. C'est là le travail quotidien de l'identité, qui est ainsi paradoxalement entraînée dans un exercice d'équilibriste où elle n'est jamais exactement elle-même, où elle doit se dissoudre pour se maintenir.

Ces réflexions influencent Raoul Hausmann dans son élaboration théorique de l'homme nouveau. Hausmann rencontre Friedländer en 1915, par l'intermédiaire de Johannes Baader ou à l'occasion d'une soirée dans l'atelier du peintre expressionniste Ludwig Meidner¹¹²⁹. Tous les trois (Baader, Hausmann et Friedländer) concrétisent brièvement un premier projet allant dans le sens de l'avènement d'une « Terre nouvelle » cette année-là : *Erde 1915*¹¹³⁰. D'abord très influencé par la pensée mystique de Baader, Hausmann réfléchit à une cosmogonie entière permettant l'avènement d'un homme nouveau¹¹³¹. Progressivement, il se rapproche de Friedländer et étudie la dimension concrète de cette nouvelle identité. A son influence se mêle dès 1916 celle du psychanalyste très décrié Otto Gross¹¹³². Hausmann se familiarise avec sa pensée dans le cadre de sa contribution au cercle rassemblé autour de la revue *Die freie Straße*¹¹³³, créée par l'écrivain anarcho-communiste Franz Jung dans le but de diffuser les théories de cet « élève anti-Freud de Freud¹¹³⁴ ». Depuis 1913, il rédige des articles, notamment dans la revue expressionniste *Die Aktion*, où il s'attache à reformuler le conflit freudien entre Moi et Surmoi en mettant en exergue la pathogénicité de la morale : « La sexualité est le motif universel d'un infinité de conflits intérieur, non pas en elle-même, mais en tant qu'objet d'une morale sexuelle qui se trouve effectivement en conflit insoluble

¹¹²⁶ Son objectif est de « trouver un fondement logique à la béance laissée par Kant entre l'être et le sensible » : P. Lhot, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann*, *op. cit.*, p. 41.

¹¹²⁷ Pour plus d'information sur cette activité, voir notamment : *ibid.*, p. 66-78 et LC I.

¹¹²⁸ P. Lhot, *op. cit.*, p. 37-50.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹¹³⁰ *Ibid.*

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 33-37.

¹¹³² *Ibid.*, p. 79-93.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 94-113.

¹¹³⁴ LC I, p. 187.

avec tout ce qui est valeur, volonté et réalité », affirme-t-il¹¹³⁵. Pour lui, c'est bien la société qui rend l'homme névrotique et non, comme l'affirme Freud, la sexualité. Le conflit fondamental est donc celui qui oppose, selon lui, le « Propre », c'est-à-dire le Moi, et « L'Étranger¹¹³⁶ », c'est-à-dire toutes les injonctions internalisées par l'individu mais qui ne viennent pas de son Moi, qui lui sont imposées de l'extérieur, le plus souvent par la société, et le contraignent à être autre chose que lui-même. Dans l'ouvrage qu'il consacre aux sources philosophiques du dadaïsme, Patrick Lhot résume très efficacement la démarche grossienne comme une « entreprise de dépouillement progressif des conditionnements sociaux¹¹³⁷ » : et c'est en effet le cas. Inspiré par la « transvaluation de toutes les valeurs » nietzschéenne, Gross entend déconditionner l'individu de la morale et des principes qui lui sont socialement inculqués pour fonder un nouvel individu reposant sur une éthique nouvelle. De manière très concrète, Hausmann s'inspire directement de cette recherche (que Gross applique aussi à sa vie privée) en prônant, dans ses écrits, l'émancipation de « l'homme nouveau » du noyau familial¹¹³⁸ monogame (et, partant, de la morale sexuelle petite-bourgeoise qui le soutient), considéré comme le cœur d'un système patriarcal capitaliste et conservateur, dont le seul objectif était de « simplifier les tactiques de dominations masculine sur les femmes¹¹³⁹ ». De cette « complète dissolution des relations sexuelles morales petites-bourgeoises existantes » doit résulter « la création d'une nouvelle communauté » fondée sur la maxime « Chacun selon ses capacités, chacun selon ses besoins¹¹⁴⁰ ». Cette « communauté¹¹⁴¹ », pour Hausmann, sera matriarcale, car les femmes ont la capacité d'accepter les choses comme elles sont et de composer avec la réalité là où

¹¹³⁵ O. Gross, « Zur Überwindung der kulturellen Krise » <Comment surmonter la crise culturelle> in *Die Aktion*, avril 1913, cité dans *ibid.*, p. 85 d'après O. Gross, *Révolution sur le divan*, Malakoff, Solin, 1988 (Terres psychanalytiques 12), p. 46.

¹¹³⁶ Pour *Die Freie Straße*, il publie justement en 1916 un article résumant sa philosophie en ces termes : O. Gross, « Vom Konflikt des eigenen und Fremden » <Le conflit du Propre et de l'Étranger>, in *Die Freie Straße*, n°4, 1916, p. 3-5.

¹¹³⁷ P. Lhot, *op. cit.*, p. 83.

¹¹³⁸ Voir notamment : Raoul Hausmann, « Au der Familie herauszutreten... », juin 1918 [10.49].

¹¹³⁹ « [...] the forced compression of sexuality in monogamy was invented primarily as a means to simplify male domination tactics vis-à-vis women » : cité par M. Biro, *op. cit.*, p. 285 d'après R. Hausmann, *Texte bis 1933 : Bilanz der Feierlichkeit*, Munich, Edition Text + Kritik, 1982 (Frühe Texte der Moderne), p. 51.

¹¹⁴⁰ « This most inner core of the revolution —the resignation of the male spirit ans of one-sided male drive for order— must lead, by means of a complete dissolution of the existing petty-bourgeois moral sexual relations, to the creation of a new community, and concurrently with the realization of the maxime, « Everyone according to their abilities, everyone according to their needs », eventually to a new justice and truth. » : cité par M. Biro, *op. cit.*, p. 285 d'après R. Hausmann, *Texte bis 1933, op. cit.*, p. 52.

¹¹⁴¹ Hausmann ne choisit pas le mot « communauté » par hasard. Il s'inscrit vraisemblablement dans la distinction entre communauté (*Gemeinschaft*) et société (*Gesellschaft*) établie par le sociologue Ferdinand Tönnies dans un ouvrage éponyme édité pour la première fois en 1887, *Gemeinschaft und Gesellschaft*. toutes deux qualifient deux types différents d'interactions et liens sociaux. Pour Tönnies, la communauté privilégie des interactions sociales personnelles. Elle est caractérisée par la proximité affective et spatiale des individus entre eux. Ces derniers, plongés dans un réseau de liens affectifs, biologiques et traditionnels, ne choisit pas ses appartenances qui sont déterminées par son contexte. En conséquence, le tout prime sur l'individualité. Dans la société, c'est l'inverse : elle fonctionne à partir d'interactions indirectes où les individus ne remplissent qu'un rôle impersonnel, qu'il ont choisi sur la base de leur intérêt personnel (souvent pécuniaire). La distinction est reprise par Max Weber, en réponse directe à son contemporain, qui discute les relations entre ces deux formes d'interactions sociales. Voir notamment : F. Tönnies, *Communauté et société : catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 (Le lien social).

les hommes énoncent des principes irréalistes qui les dépassent et ne peuvent être atteints que par l'exercice de la violence¹¹⁴². Cette aptitude à « prendre les choses comme elles sont » doit permettre à l'individu d'assumer ses contradictions. Dans « L'être humain prend possession de lui-même », Hausmann harangue « l'homme nouveau » en ce sens :

« Reconnais qu'en Toi s'ancre le sommet de la divinité, qui révèle en Toi le Bon contre le Mauvais, le Vil contre le Noble, que Tu es libre des lois de la raison, parce que la raison première de l'Être en Toi Te laisse reconnaître le monde en Toi et Toi-même dans le monde, reconnais que la raison, c'est du hasard¹¹⁴³. »

S'affirmer revient, pour Hausmann, à accepter d'être Soi et Étranger dans le même temps : c'est la résolution psychologique et sociale de l'opposition entre identité et altérité, la conquête du « point d'indifférence » de Friedländer. Hausmann qualifie ce processus « d'auto-désintoxication¹¹⁴⁴ », et accompagne ce travail « destructeur » d'une tentative paradoxale de création : en parallèle, il cherche à mettre en pratique ses conclusions dans la relation extra-conjugale qu'il entretient avec Höch, au détriment de la santé mentale de celle-ci et contre sa volonté¹¹⁴⁵.

d. Les « têtes mécaniques », métaphores de la réflexion dadaïste autour de l'homme nouveau et de sa manière de penser et de percevoir le monde

Les têtes mécaniques peuvent donc également être perçues comme une métaphore de la réflexion conceptuelle des dadaïstes dans l'élaboration d'un homme nouveau dont le fonctionnement et les rouages restent expérimentaux — ce qui expliquerait que les machines flanquées sur les crânes dadaïstes n'aient pas à être réalistes, ni fonctionnelles. Ce choix iconographique reflète l'hybridité fondamentale de l'identité de l'homme nouveau : une hybridité à la fois matérielle (il doit correspondre à son époque dont la machine est une caractéristique saillante et développer une

¹¹⁴² M. Biro, *op. cit.*, p. 286.

¹¹⁴³ « Erkenne, daß in Dir sich niederließ der Gipfel der Gottheit, der in Die geoffenbart Gut gegen Böse, Niedrig gegen Hoch, daß Du frei bist vom Gesetze der Vernunft, weil der Urgund des Seins in Dir Dich erkennen läßt die Welt in Dir un Dich in der Welt, daß Vernunft Zufall ist, erkenne. » : R. Hausmann, « Der Mensch ergreift Besitz von sich » [8.53] in LC I, p.230-232, p. 232.

¹¹⁴⁴ P. Lhot, *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁴⁵ La correspondance Höch-Hausmann conservée dans les HHA permet à elle seule de constater l'ampleur des tensions entre les amants. Hausmann cherche à faire accepter à Höch la multiplicité de ses relations amoureuses, et à la convaincre qu'elles ne sont pas un obstacle à la naissance d'un fils. Höch, de son côté, refuse catégoriquement cet arrangement : il la poussera à se faire avorter à deux reprises, et à en subir les séquelles sur sa santé. Elle demande également à Hausmann de divorcer, ce qu'il promettra de faire, et ne finalisera qu'après leur rupture. A chaque crise, Hausmann fait intervenir des tiers dans leur dispute : le frère ou la soeur d'Hannah Höch, sa propre femme ou encore Johannes Baader. Höch, de son côté, a tendance à se réfugier chez ses parents, à Gotha, ce qui poussera Hausmann à l'inciter à se distancier de sa famille. C'est le fuir après une altercation que Höch décide, en octobre 1920, de se rendre à Rome à pieds. A ce sujet, voir : A. Arena, *Mémoire et histoire chez Hannah Höch. Structure mnémoniques de l'entre-deux-guerres et de l'après 1945 : une mise en regard*, mémoire de Master, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2014, p. 52-61 ; K. Hille, *Hannah Höch und Raoul Hausmann: eine Berliner Dada-Geschichte*, Berlin, Rowohlt, 2000 (Paare), p. 130-136 ; M. Lavin, *Cut with the kitchen knife : the Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven ; London, Yale University Press, 1993, p. 26-29 ; H. Ohff, *Was fürs Erste nicht erscheinen kann*, 17.12.1967, manuscrit non publié, Heinz-Ohff-Archiv, BG ; « Hannah Höch und Raoul Hausmann : Konflikte » in LC I, p. 187-190.

sensibilité idoine) et philosophique. Dans ce dernier sens, la déshumanisation des rouages mécaniques illustre bien la dissolution du Moi et l'acceptation totale de l'altérité ; l'organicité du cerveau, dont les études ne parviennent pas à élucider pleinement le mystère, étant totalement opposé aux rouages d'une machine, dont la simple observation dévoile le fonctionnement. Ces coiffes mécaniques peuvent aussi évoquer le travail spirituel de l'individu créateur qui, selon Friedländer et comme largement accepté par les dadaïstes, doit sans cesse équilibrer les opposés, trouver dans les polarités structurant son rapport au monde le point de résolution de leurs tensions, afin de maintenir l'état d'indifférence créatrice.

Ce que les besoins de l'analyse ont séparé (le commentaire socio-politique et la référence conceptuelle des têtes mécaniques), Dada le condense dans la formulation iconographique de la tête mécanique¹¹⁴⁶. Dans la réflexion dadaïste, ces deux aspects sont d'ailleurs solidaires. Cela apparaît très clairement dans la préface d'Hausmann pour le guide de visite de la section du Groupe de Novembre dans la Grande exposition berlinoise de 1921, intitulée « L'art nouveau¹¹⁴⁷ ». Hausmann y constate tout d'abord que, en art comme en littérature, des formes anciennes ont encore court et sont encore comprises, bien qu'elles n'aient à proprement parler plus aucun sens dans le monde contemporain. Ce qui, pour Hausmann, a fondamentalement changé notre perception du monde, c'est l'avènement de la technique : « Les performances créatives des temps anciens de l'humanité font montre d'un extraordinaire courage et d'une pénétration spirituelle du monde qui se sont perdues à notre époque de la civilisation et de la technique¹¹⁴⁸ ». On lui doit l'effondrement de la notion traditionnelle et figurative de beauté, et cela pour deux raisons. Tout d'abord parce que, pouvant être atteinte sans effort artistique par une prise de vue photographique, les critères jusqu'alors concrets du Beau sont devenus abstraits (une abstraction qui, soutient Hausmann, s'exprime notamment dans une plus grande rapidité d'exécution et des formules visuelles plus condensées¹¹⁴⁹). Ensuite, parce que notre œil, éduqué par les sciences techniques et mécaniques, ne perçoit plus le monde de la même façon :

« Ce que [la peinture figurative] nous offre aujourd'hui en possibilités de représentations, en esthétique ou en vraisemblance, est largement dépassé par notre perception naturelle et

¹¹⁴⁶ En ce sens, elle diffère des « têtes dada » de Sophie Taeuber, auxquelles on peut adjoindre les masques de Marcel Janco, et des « portraits composites ».

¹¹⁴⁷ R. Hausmann, « Die neue Kunst », 1921 [21.65] in LC II, p. 46-50.

¹¹⁴⁸ « Die schöpferischen Leistungen der frühen Zeiten der Menschheit zeugen von einem ungeheuren Mut und einer Kraft der geistigen Weltdurchdringung, die in unseren Zeiten der Zivilisation und Technik beinahe verloren gingen » : *ibid.*, p. 47. Hausmann utilise probablement ici sciemment le concept de « civilisation » de manière à prendre clairement partie dans le débat de l'entre-deux-guerres sur la supériorité de la « culture », revendiquée notamment par les penseurs conservateurs pour souligner l'authenticité et la profondeur de l'héritage allemand, sur les caractéristiques superficielles et hypocrites de la civilisation (française, notamment). Voir, entre autres : J. Herf, *Le modernisme réactionnaire*, *op. cit.*, p. 40 et 185 ; et, pour une perspective historique sur la question dans le cadre des relations franco-allemandes : H. Miard-Delacroix et A. Wirsching, *Ennemis héréditaires ? Un dialogue franco-allemand*, Paris, Fayard, 2020 (fayard histoire).

¹¹⁴⁹ Pour l'écriture, il donne l'exemple de la sténographie et, dans le domaine optique, celui de la photographie instantanée qu'il qualifie d'« optique Geschwindschrift » <écriture optique rapide> : R. Hausmann, « Die neue Kunst », 1921 [21.65] in *op. cit.*, p. 47.

corporelle, grâce à l'oeil et son éducation à l'optique mécanique, de manière à ce que nous puissions dire : l'oeil et la vision naturelle se développèrent certes au moyen de la peinture, mais aujourd'hui, contrairement à hier, nous voyons avec plus de force, de manière plus complète et plus créative que ne le permet la peinture. [...] Nous ne voyons plus rien de statique dans la nature, car nous avons appris à saisir le mouvement à travers le développement mécanique et technique. Auparavant, on percevait et on représentait les choses obstinément immobiles, arrachées à leur contexte vivant. Le concept de beauté était lié de manière inséparable à la rigidité, à la délimitation, [...] à la gravité. Aujourd'hui, grâce au chemin de fer, à l'avion, à l'appareil photographique, aux rayons X, nous avons atteint dans la pratique une telle capacité à discriminer visuellement et consciemment que l'accroissement mécanique des possibilités naturelles nous a rendus libres, ouverts à un nouveau constat optique et, avec lui, à l'élargissement de notre conscience optique vers un nouvel arrangement créateur de la vie, qui peut être équivalent aux forces qui mettent le monde en mouvement¹¹⁵⁰. »

Cette nouvelle manière de percevoir le monde s'articule donc en deux temps : dans les objets perçus, dont la fréquentation est désormais le quotidien du citoyen (le train, l'avion, l'appareil photographique), mais également au niveau cognitif, c'est-à-dire dans la manière qu'a l'oeil de les percevoir et le cerveau de traiter ces perceptions. Plus loin dans le texte, Hausmann discute de manière extensive de l'optique de Newton, de celle de Goethe et, surtout, des découvertes d'Ernst Marcus. Il en conclut que cette nouvelle vision du monde, qui articule un nouvel art et une nouvelle société, est soutenue par une nouvelle science optique — cela justifie, en substance, que la coiffe des têtes mécaniques englobe le plus souvent au moins un oeil.

Concernant la peinture, le constat hausmannien est sans appel : cette nouvelle manière de percevoir le monde la rend, en tant que procédé artistique, obsolète. Malgré les efforts de ses contemporains¹¹⁵¹, il est impossible de ses yeux d'extraire la peinture d'une ancienne vision du monde, marquée par « les us et coutumes figés, le sévère droit de propriété et la beauté figurative délimitée¹¹⁵² ». A ce titre, le nouvel art requiert un renouvellement profond des valeurs sociales, en l'occurrence influencé par une analyse communiste des rapports de pouvoir capitalistes :

« Le renouvellement de l'art n'advient qu'en même temps qu'un renouvellement de la société, qu'avec la naissance d'une nouvelle conscience du monde qui a définitivement rompu avec toute forme d'oppression et d'exploitation, qui a reconnu que l'esclavage et la propriété ne

¹¹⁵⁰ « [...] was [die gegenständliche Malerei] uns heute an Darstellungsmöglichkeiten, an Aesthetik oder an Gleichniskraft bietet, wird von unserem natürlichen, körperlichen Wahrnehmen durch das Auge und seine Schulung durch die mechanische Optik weit übertroffen, so daß man sagen kann : das Auge und das natürliche Sehen wurden zwar mit durch die Malerei entwickelt, aber wir sehen heute (im Gegensatz zu früher) stärker, umfassender und schöpferischer, als wir die Wirklichkeit malerisch wiedergeben können. [...] Wir sehen in der Natur kein Ding mehr ruhend, durch die mechanische und technische Entwicklung haben wir gelernt, die Bewegung zu erfassen. Früher sah und stellte man die Dinge beharrend, unbewegt, aus dem lebendigen Zusammenhang gerissen dar; der Begriff der Schönheit war unzertrennlich mit der Erstarrung, der Abgrenzung [...], der Schwerkraft verbunden. Heute haben wir durch die Eisenbahn, das Flugzeug, den photographischen Apparat, die Röntgenstrahlen praktisch eine solche Unterscheidensfähigkeit des optischen Bewußtseins erlangt, daß wir durch die mechanische Steigerung der naturalistischen Möglichkeiten frei geworden sind für eine neue optische Erkenntnis und damit für die Erweiterung des optischen Bewußtseins in einer schöpferischen Gestaltungsweise des Lebens, das wieder Gleichnis der weltbewegenden Kräfte werden kann. » : *ibid.*, p. 47-48.

¹¹⁵¹ Il énumère plus loin la multiplicité des styles picturaux qui cohabitent : *ibid.*, p. 49.

¹¹⁵² « [...] der festen Sitten und Gebräuche, des starren Besitzrechtes und der dinglich begrenzten Schönheit » : *ibid.*, p. 48.

sont pas le sens du monde et qui a reconnu les forces motrices de l'univers¹¹⁵³. »

Dans cette configuration, la remise en question de la peinture bouleverse à la fois la hiérarchie des genres et des procédés artistiques. Elle permet la réévaluation d'une iconographie jusqu'à présent considérée comme secondaire (la caricature) et l'émergence de nouveaux motifs (les mannequins, qui traduisent la mécanisation de l'existence) :

« En général, il faut dire qu'aujourd'hui, en ce qui concerne la « ressemblance », le photographe restitue bien mieux que le peintre ou le sculpteur un portrait ou le rendu d'un paysage ou d'un évènement ; à notre époque, le figuratif en art n'a de sens que dans la caricature [...] ; parce qu'elle démontre la non-concomitance de notre sens de l'évènement, la figuration lui redonne un sens en quelque sorte secret, dans lequel la mise en forme d'un monde défectueux laisse présager un monde plus élevé au moyen du ressort du comique, de l'absurde ou du répugnant, c'est-à-dire à travers l'accentuation de manques éthiques qui n'appartiennent pas à proprement parler au domaine de la représentation et qui ne sont pas recouverts par l'optique, et dont le sculpteur ou le dessinateur doit avoir conscience. Pour cette raison, nous voyons aujourd'hui les artistes se raccrocher pour partie à la construction géométrique de l'espace, à la représentation de traits bestiaux dans la physionomie humaine, à des têtes de coiffeurs ou des poupées de mode. En l'état présent de flottaison entre deux mondes, quand nous avons pas rompu avec l'ancien et ne pouvons pas encore former le nouveau, la satire, le grotesque, la caricature, et clown et la poupée apparaissent ; et nous faire deviner et ressentir un autre monde en mettant en avant les caractéristiques de la marionnette, la mécanisation de la vie et en faisant ressortir la torpeur apparente et réelle est le sens profond de ces formes d'expression¹¹⁵⁴. »

Les têtes mécaniques, parce qu'elles sont toutes traitées comme des marottes de coiffeur (coupées du corps et « coiffées »), résultent donc à la fois de l'analyse dadaïste de son époque, de ses critiques, ses espoirs et ses efforts à penser un homme nouveau dans ce contexte. L'iconographie mécaniste renvoie à la machine en tant qu'objet, dont l'esthétique se répand dans les arts et la société, mais elle fait également référence, sur le mode de la synecdoque, à la rationalisation comme phénomène politique et social et enfin, elle a une valeur heuristique, c'est-à-dire qu'elle se réfère métaphoriquement aux réflexions relatives à l'émergence de plusieurs modèles d'hommes nouveaux, nécessitant tous l'intégration de la technique. Dans les têtes mécaniques, Dada subvertit

¹¹⁵³ « Die Erneuerung der Kunst wird nur gleichzeitig mit der Erneuerung der Gesellschaft, mit einem Weltbewußtsein geboren, das gebrochen hat mit jeglicher Form der Unterdrückung und der Ausbeutung, das Erkennt hat, daß Sklaverei und Besitz nicht der Sinn der Welt und die das Universum bewegenden Kräfte sind. » : *ibid.*

¹¹⁵⁴ « Im allgemein ist zu sagen, daß heute ein Porträt oder die Wiedergabe einer Landschaft oder eines Vorganges viel besser dem Photographen als dem Maler oder Bildhauer übergeben werden sollte, da es dabei nur auf die « Aehnlichkeit » ankommt; in unserer Zeit hat das Gegenständliche in der Kunst nur mehr den Sinn der Karikatur [...]; der Gegenständlichkeit wird durch das Aufzeigen des Nichtmehrerübereinstimmens mit dem Sinn des Geschehens dadurch wider ein gewissermaßen heimlicher Sinn verliehen, indem man durch das Hervorkehren des Lächerlichen, des Sinnlosen oder des Abstoßenden, also durch das Betonen von ethischen Mängels, die nicht zur eigentlichen Darstellung gehören und sich mit dem Optischen nicht eigentlich decken, durch die Gestaltung einer fehlerhaften Welt eben eine höhere Welt ahnen läßt, von der der Darstellende, der Bildner ein Bewußtsein in sich tragen muß. Aus diesem Grunde sehen wir heute teilweise die Künstler zurückgreifen auf die geometrische Raumdarstellung, auf die Darstellung von tierhaften Zügen in menschlichen Physiognomien und auf Friseurköpfe oder Modepuppen. In dem Zustand des Schwebens zwischen zwei Welten, wenn wir mit der alten gebrochen haben, und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karrikatur, der Clown und die Puppe auf; und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung hindurch uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen. » : *ibid.*, p. 49-50.

la machine en tant que modèle de clarté, d'ordre et d'intelligibilité : pour cette raison, les têtes mécaniques peuvent aussi évoquer un aspect particulier de la réflexion esthétique dadaïste, qui consiste, comme le dirait Hanne Bergius, à contrecarrer les critères de la beauté apollinienne traditionnelle (énumérés par Hausmann dans « L'art nouveau¹¹⁵⁵ », et que nous pourrions résumer comme étant l'harmonie, l'idéalisation, la vraisemblance, et la convenance, entre autres critères mis en avant selon les périodes de l'esthétique) par le principe dionysien¹¹⁵⁶.

C. Au delà des « têtes mécaniques » : les portraits composites de types sociaux, réflexions höchiennes sur l'identité en régime weimarien

Le recours au type iconographique de la tête mécanique demeure exceptionnel dans les photomontages dadaïstes d'Hannah Höch. Elles s'inscrivent en revanche dans un ensemble iconographique quasi-systématiquement employé par l'artiste durant cette période, et jusqu'au début des années 1930 : le portrait composite. Il consiste à représenter une personne réelle ou allégorique à partir d'éléments hétérogènes, provenant de sources disparates mais entrant en rapport avec l'identité et les caractéristiques de la personne représentée. Höch se sert particulièrement du portrait composite pour mettre en perspective les réflexions philosophiques de Raoul Hausmann sur

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 46-50.

¹¹⁵⁶ Hanne Bergius fonde son étude de l'art dadaïste à Berlin sur une analyse de l'influence de Nietzsche sur la pensée et l'esthétique du groupe. Parmi de nombreux points communs (dont la « transvaluation de toutes les valeurs » — *Umwertung aller Werte* — prônée par Nietzsche à partir du constat que, les valeurs occidentales résultant déjà d'une inversion des valeurs, un renversement de celles-ci est nécessaire), la pensée dadaïste se construit, comme celle de Nietzsche, autour de polarités et de leurs tensions, qui provoquent tantôt le déséquilibre, tantôt un équilibre harmonieux et idéal (souvent perdu, dans le cas de Nietzsche, et créateur pour les dadaïstes berlinois). Dans *La Naissance de la tragédie*, un livre « d'adressant peut-être à des artistes », justement, Nietzsche postule que deux grandes forces gouvernent la création artistique : le dionysiaque et l'apollinien. L'apollinien, qui gouverne tout particulièrement les arts plastiques, est à l'image du Dieu : un art solaire, fait de formes ordonnées, donnant l'apparence d'une « sereine sagesse ». Le dionysiaque, quant à lui, règne d'abord sur la musique. Il incarne l'opposée des valeurs chrétiennes, et est avant tout le signe d'une réconciliation et d'une union profondes de l'homme et de la nature, qui ravive les forces de cette homme nouveau, devenu lui-même oeuvre d'art : l'Un-primordial. Nietzsche place le dionysiaque sous l'égide de l'ivresse (F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1994 (Le livre de poche classiques de la philosophie 4625), p. 35 et p. 50 pour les citations). Hanne Bergius constate que le photomontage est dominé par le principe dionysien (H. Bergius, *op. cit.*, p. 2-8), et les peintures dadaïstes qu'elle nomme « métamécaniques », largement inspirées de la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico, par l'apollinien (*ibid.*, p. 9-12), ou plus précisément par une vision traditionnelle du Beau retravaillée à partir des constats contemporains, dont cet effondrement des hiérarchies picturales qui permet l'émergence de nouveaux motifs en peinture, comme le mannequin (*ibid.*, p. 174-193 et R. Hausmann, « Die neue Kunst », 1921 [21.65] in *op. cit.*, p. 50.

l'homme nouveau¹¹⁵⁷ ou celles de leur ami commun Salomo Friedländer¹¹⁵⁸ ainsi que ses propres idées et interrogations sur la construction de l'identité individuelle au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans une société en profonde mutation.

a. Tensions identitaires

L'AMITIÉ HÖCH-FRIEDLÄNDER ET L'INFLUENCE DU PHILOSOPHE SUR L'ARTISTE

Dans son article revenant exhaustivement sur la relation amicale d'Hannah Höch et Salomo Friedländer, Ralf Burmeister¹¹⁵⁹ remarque que l'artiste réfléchit aux idées du philosophe au moyen de ses photomontages. Hormis quelques indices sur l'importance de sa philosophie dans la création artistique höchienne, disséminés dans *Coupe au couteau de cuisine* et *Mes proverbes personnels*¹¹⁶⁰, la réception des élaborations théoriques de Friedländer chez Höch est perceptible dans *Da-Dandy* (ill. 71), en réalité un portrait composite du philosophe.

Le titre, que l'on retrouve inscrit à même le photomontage dans la moitié inférieure droite, évoque les néologismes souvent inventés par Mynona pour ses grotesques. Il condense l'idée d'un dadaïste à l'attitude de dandy, reflétant le comportement des membres masculins du mouvement qui, par l'usage du monocle et leur engouement pour les costumes américains¹¹⁶¹, se rapprochent de cette figure aristocratique très fin-de-siècle en opposition avec la société dominante, qui exprimait

¹¹⁵⁷ Ses archives attestent de sa familiarité avec les thèses de Raoul Hausmann sur l'homme nouveau, car il lui envoyait systématiquement ses textes pour relecture ou copie à la machine à écrire et les développait plus avant dans leur correspondance. Recopier à la machine à écrire est alors le moyen le plus facile pour conserver un texte. Ce processus est attesté par des indices directs et indirects. Hausmann demande parfois explicitement à Höch de lire et de copier son manuscrit à la machine à écrire ; [10.101] Lettre de Raoul Hausmann à Johannes Baader, 12 septembre 1918 : Hausmann demande à Baader de transmettre à Höch son texte « Tolstoï et Dostoïevski en Europe » à cette fin (in LC I, p.443). Lorsqu'ils sont en froid, c'est à sa soeur Grete qu'il adresse sa demande ; [10.12] Raoul Hausmann à Grete Höch, 30 mars 1918, (in *ibid.*, p. 352). D'autres fois, c'est la co-présence du manuscrit d'Hausmann et d'une version tapuscrite qui suggère que ce travail a aussi été mené par Höch ; le texte d'Hausmann, « Niemand kann über sich selbst hinaus » (« Personne ne peut sortir de soi-même ») est présente dans sa version manuscrite [9.14] et tapuscrite [9.15] (in *ibid.*, p.267-268). A partir de cet indice, on peut également émettre l'hypothèse que les textes d'Hausmann conservés uniquement en version tapuscrite dans les archives Hannah Höch aient été copiés par ses soins ; [9.51] Raoul Hausmann, « Leben in Beziehungen » (« Vivre en relations »), p. 307 ; [9.58] Raoul Hausmann, « Der innere Mensch » (« L'homme intérieur »), 10 décembre 1917 (*ibid.*, p. 324) ; [12.2] Raoul Hausmann, « Die Summe des Erlebens... » (« La somme des expériences »), p. 532-533 ; [12.3] Raoul Hausmann, « Durch Kommunismus zur Anarchie » (« Du communisme à l'anarchie »), in *ibid.*, p.534-535 ; [12.4] Raoul Hausmann, « Entgegnung auf Lenins Polemik gegen Anarchismus » (« Réponse à la polémique de Lénine contre l'anarchisme »), in *ibid.*, p.535-536, entre autres...

¹¹⁵⁸ Voir : « Bekanntschaft mit Salomo Friedländer und Johannes Baader » (« Fréquentation de Salomo Friedländer et de Johannes Baader ») in LCI, p.154-157 et 160-175 pour les versions tapuscrites des textes du philosophe conservés dans les HHA ; R. Burmeister, « Balancing the scale of difference : Hannah Höch and Salomo Friedländer/Mynona » in J.V. Aliaga (éd.), *Hannah Höch: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia del 20 de enero al 11 de abril de 2004*, Madrid, Aldeasa : Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004, p.339-346.

¹¹⁵⁹ R. Burmeister, « Balancing the scale of difference : Hannah Höch and Salomo Friedländer/Mynona » in *op. cit.*

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 341 et note n°27 p.345.

¹¹⁶¹ Sur l'influence de l'américanisme sur les membres du groupe dada berlinois, voir : C. Meyer, « L'Amérique — modèle paradoxal. Le culte de l'Amérique chez les intellectuels et artistes de gauche dans le Berlin des années vingt » in G. Krebs (dir.), *Berlin, carrefour des années vingt et trente*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1992, [En ligne]. <<http://books.openedition.org/psn/6496>>.

sa radicale singularité par le raffinement des détails de son costume et l'irrévérence sophistiquée de sa conduite¹¹⁶². Le dadaïsme, par la versatilité de ses activités et sa liberté d'opinions et de mœurs¹¹⁶³, peut être considéré comme une actualisation du dandysme, et ce d'autant plus si l'on garde à l'esprit la critique qu'Honoré de Balzac en fait, et qui paraît en parfaite adéquation avec l'homme nouveau dadaïste : « En se faisant dandy, un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux, qui peut se poser sur un cheval ou sur un canapé, qui mord ou tette habilement le bout d'une canne, mais un être pensant... jamais¹¹⁶⁴ ! ». On y retrouve des thèmes iconographiques et des revendications communes à celles que le groupe formula plus de 70 ans plus tard¹¹⁶⁵. *Da-Dandy* est donc bien un portrait, et qui plus est, celui de Salomo Friedländer : son profil caractéristique se détache en silhouette au moyen d'un liseret rouge. Cette disposition originale résous la dialectique entre positif et négatif, sur laquelle toute composition photomontée est fondée¹¹⁶⁶ et dont jouent les silhouettes justement réalisées par l'artiste au début des années 1920 pour immortaliser certains de ses amis¹¹⁶⁷. Burmeister remarque à juste titre que ce photomontage, qui fait un usage précoce de l'abstraction des fragments photographiques employés en arrière plan¹¹⁶⁸, rend à la fois hommage à la personnalité du philosophe (incorrigible séducteur¹¹⁶⁹) et à ses thèses. Il n'est guère que le contour du profil de Friedländer qui soit reconnaissable : l'intérieur est peuplé de figures féminines apprêtées (robe noire, collier de perles, chapeau...), auxquelles ont été ajoutés un oeil ou une bouche rapportés (des figures composites pour en composant une autre, en somme). L'ensemble définit les contours d'un étrange homoncule qui s'achève, dans l'angle inférieur gauche, par une paire de pieds portant des chaussures à talon dirigés à contre-sens du

¹¹⁶² Sur la figure du dandy, voir notamment : A. Montandon (éd.), *L'Honnête homme et le dandy*, Tübingen, G. Narr, 1993 (Etudes littéraires françaises 54).

¹¹⁶³ Du moins dans le couple Höch/Hausmann. Voir notamment (entre autres) : A. Arena, « Hannah Höch et l'ombre de Raoul Hausmann », dans *AWARE Women artists / Femmes artistes*, Musée Sainte-Croix, Poitiers, AWARE, 15 juin 2017, [En ligne]. <<https://awarewomenartists.com/publications/hannah-hoch-lombre-de-raoul-hausmann/>>. (Consulté le 20 février 2019) ; K. Hille, *Hannah Höch und Raoul Hausmann: eine Berliner Dada-Geschichte*, Berlin, Rowohlt, 2000 (Paare).

¹¹⁶⁴ H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854, p. 68 (disponible sur Gallica), cité dans A. Montandon (éd.), *L'Honnête homme et le dandy*, op. cit., p. 248.

¹¹⁶⁵ Se référer à un courant de la mode masculine justement réservé à une élite des XVIIIème et XIXème siècles au sein d'un groupe franchement anarcho-communiste peut sembler ironique si l'on n'y voit pas une plaidoirie par l'absurde pour l'effondrement des classes sociales.

¹¹⁶⁶ R. Burmeister, « Balancing the scale of difference... » in op. cit., p. 343.

¹¹⁶⁷ Entre 1920 et 1925, Höch réalise 13 silhouettes jouant du contraste entre le noir et le blanc, dont deux autoportraits, deux profils de Raoul Hausmann, deux de Johannes Baader et deux de Salomo Friedländer. Puis un de Kurt Schwitters, Hans Arp, Lothar Homeyer ainsi que Théo et Nelly van Doesburg. Ces silhouettes renouent avec la fonction mythique de la peinture, véhiculée par le mythe de Dibutades : elles sont pour l'artiste une manière de figer l'image et le souvenir de ses amis. Dans la seconde moitié de la décennie (et jusqu'en 1935) ce sont les empreintes de mains (81 en tout) qui semblent avoir endossé cette fonction [25.66].

¹¹⁶⁸ Après la Seconde Guerre mondiale, l'usage que fait Hannah Höch des fragments photographiques issus de la presse magazine évolue vers une décontextualisation plus franche, privilégiant l'abstraction.

¹¹⁶⁹ R. Burmeister, « Balancing the scale of difference... » in op. cit., p. 343. L'association d'une figure féminine à un portrait masculin peut ailleurs être interprété dans le même sens ; c'est en tous cas ce que suggère Dawn Ades pour le *Portrait de Gerhart Hauptmann* (1919) : D. Ades, « Hannah Höch, Dada and the « New Woman » » in D. Ades, E. Butler et D.F. Herrmann, *Hannah Höch*, Munich ; New York, Prestel, 2014, p. 18-29, p. 27.

visage, et un bras ballant. Ce choix fait d'une part référence à la personnalité de Friedländer, incorrigible séducteur, mais également et surtout à sa pensée : pour lui, les sexes et les genres qui leur sont associés constituent une polarité parmi d'autres mais posent un problème particulier. Il ne parvient pas à résoudre conceptuellement la question de l'attraction entre deux êtres née de leurs différences. La seule résolution possible est alors physique : il s'agit de l'acte charnel. En « peuplant » la profil de Friedländer de plusieurs figures féminines maquillées et parées de bijoux, Höch fait donc référence à la résolution charnelle de l'opposition biologique et sociale entre hommes et femmes en tant que résolution ultime entre l'identité et l'altérité. Freud nomme le sentiment d'absence de limite entre soi et le monde, entre son intériorité et l'extériorité, le « sentiment océanique ». Pour Burmeister, l'étendue d'eau dont émergent quelques branchages dans la moitié inférieure droite de l'oeuvre rappelle ce sentiment, vers lequel Friedländer tend par l'union des chairs. Dans la composition höchienne, cela se traduit par le profil du philosophe plongeant, nez d'abord¹¹⁷⁰, vers cette surface.

Höch ne se contente toutefois pas de poser visuellement les données d'un problème philosophique. Selon nous, elle y apporte également une résolution possible, en introduisant la figure de l'androgyné. Les portraits de femmes qui constituent le corps de Friedländer sont eux-mêmes composites : ils reçoivent des yeux et une bouche qui leur sont étrangers. De plus, si l'on admet qu'il s'agit ici avant tout d'un portrait du philosophe, force est de constater que son buste vu de profil se prolonge en une main féminine tombante, deux jambes et deux pieds chaussés de talons. De manière bien plus littérale, la question de la féminité comme subvertissant le modèle traditionnel de la masculinité, qui composait déjà la figure du dandy auquel elle conférait une allure précieuse, questionne ici la perméabilité des critères genrés au sein de l'identité d'une personne, en l'occurrence de sexe et de genre masculins.

PORTRAITS COMPOSITES ET IDENTITÉ SOCIALE : LE PÈRE (1920-1921)

La représentation de l'androgynéité dans les photomontages höchiens de l'entre-deux-guerres a largement été étudiée : Maud Lavin en fait le tour dans *Cut with a kitchen Knife*¹¹⁷¹. L'auteure remarque tout d'abord que la représentation de l'androgynéité catalyse les questionnements qui parcourent la République de Weimar autour de la place et du rôle des femmes, incarnés par la figure médiatique de la Nouvelle Femme. Mais elle recouvre aussi une dimension identitaire plus intime, qui peut être lue en parallèle au développement de la sexualité de l'artiste. En effet, Maud Lavin

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 343-344.

¹¹⁷¹ M. Lavin, *Cut with the kitchen knife : the Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven ; London, Yale University Press, 1993, plus particulièrement p. 185-204.

(comme plus tard Juan Vincente Aliaga¹¹⁷²) considèrent que la représentation, au moyen de portraits composites, de figures androgynes prend dans les photomontages höchiens une dimension réflexive entre 1925 et 1935 seulement, à la lumière de sa relation homosexuelle avec l'écrivaine et traductrice hollandaise Til Brugman. Maud Lavin remarque qu'avant cette période, les combinaisons de fragments photographiques empruntés à des corps masculins et féminins servent majoritairement à ridiculiser des hommes (politiques, pour la plupart) et relèvent à ce titre de la satire¹¹⁷³. Si les nombreuses analyses des photomontages clefs de cette période présentant des portraits composés androgynes n'ont laissé aucun doute sur la nature des réflexions höchiennes au sujet de la part féminine et masculine qui constitue chaque identité et leur évolution, il nous paraît utile de souligner une exception à la remarque de Lavin : le photomontage *Le père* (1920¹¹⁷⁴). Contrairement à celui des *Dirigeants d'Etat* où la féminisation est une vexation volontaire de la virilité de Président Friedrich Ebert et de son Premier Ministre Gustav Noske¹¹⁷⁵, et à *La Dompteuse* de 1930 (ill. 72) qui, tout en interrogeant fortement les attribut(ion)s genrées, incarne un puissant archétype¹¹⁷⁶, le mélange d'éléments féminins et masculins du *Père* est à rapprocher de l'évolution de la cellule familiale sous Weimar et des réflexions personnelles de Höch associées à la question de la parentalité.

Le père d'Hannah Höch (ill. 73) peut déranger le regardeur. Malgré le soin de sa composition en émane un sentiment de malaise qui rend l'oeuvre difficile à interpréter. L'ensemble repose sur le contraste entre la figure centrale du père, statique, et un arrière plan dynamique composé d'objets mécaniques, de corps en mouvement (trois corps de danseuses ou de gymnastes en train de performer des sauts et un boxeur de dos) et de prospectus publicitaires agencés selon leurs couleurs (essentiellement le bleu, le rose et le vert) et la variété de leurs motifs. Les différents commentateurs y ont repéré, avec raison, de fortes parentés avec la composition de *Coupe au couteau de cuisine*¹¹⁷⁷. Si la composition est ici centripète, force est de constater que Höch cherche aussi à rendre une impression de basculement, de tournoiement autour de la figure centrale. Comme dans *Coupe au couteau de cuisine*, cette impression est assurée par les corps féminins en mouvement associés à des

¹¹⁷² J. V. Aliaga, « The Total Woman. On the Art of Hannah Höch, Individuality and Gender Issues in Difficult Times » in J.V. Aliaga (éd.), *Hannah Höch, op. cit.*, p. 311-321.

¹¹⁷³ M. Lavin, *Cut with the kitchen knife, op. cit.*, p. 190-191 et « Androgyny, Spectatorship and the Weimar Photomontages of Hannah Höch », *New German Critique*, n° 51, Automne 1990, p. 6286.

¹¹⁷⁴ En cela, nous divergeons radicalement de son interprétation dans M. Lavin, *Cut with the kitchen knife, op. cit.*, p. 191.

¹¹⁷⁵ Que l'on retrouve notamment avec la fleur au maillot dans *Dada-Rundschau*, 1919.

¹¹⁷⁶ E. Doctorow, « Die Dompteuse — Eine politische Ikone der dreißiger Jahre », in J. Dech et E. Maurer (éds.), *Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch*, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991 (Der Andere Blick), p. 100-107.

¹¹⁷⁷ Voir (entre autres) : D. Ades, « Hannah Höch, Dada and the « New Woman » » in D. Ades, E. Butler et D.F. Herrmann, *Hannah Höch, op. cit.*, p. 26-27 ; H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. 61.

rouages mécaniques. Le plus saillant se trouve en haut, près de l'axe central, accroché à la tempe gauche du père. Le second est partiellement reproduit plus bas, au centre d'un cercle brisé rappelant un pneu, vraisemblablement découpé d'une publicité. Les jambes toujours écartées des athlètes forment plusieurs angles ouvrant la composition. L'impression de basculement est accentuée par la disposition des papiers collés en arrière plan : aucun n'est droit. Höch joue sur l'assemblage des dominantes colorées (des tons froids du bleu et du gris aux tons plus chauds allant du rose au rouge, en passant par l'orangé) et des motifs pour soutenir le dynamisme de l'arrière-plan. En sus de quelques lettres éparses (dont un grand « U » emprunté à un poème optophonétique d'Hausmann) dont la lisibilité est volontairement entravée par des effets de superposition ou des coupures, on devine différentes publicités et un fragment de la couverture du catalogue de la Première Foire internationale Dada. Le père portant son nouveau-né occupe l'axe vertical central du photomontage. Il est composé d'attributs féminins et masculins : son corps et ses jambes appartiennent clairement à une femme, la robe ceinturée, le bracelet apparent et les chaussures à talons étant traditionnellement considérés comme des attributs de séduction féminins. Sa tête est en revanche celle d'un homme, sauf, peut-être, une moitié de bouche. L'ensemble, bien que soigneusement uni, détonne par la couleur des reproductions choisies (plutôt grises pour les parties féminines, sépias pour les masculines) et leur emboîtement : la position générale du personnage central semble contrariée, ses pieds pointent vers l'arrière tandis que son buste et son visage nous font face. Selon Julie Nero, cette pose pourrait suggérer « le fardeau de porter un enfant, à l'époque communément perçu comme un devoir fondamentalement et exclusivement féminin¹¹⁷⁸ ». Les jambes serrées de la figure centrale contrastent avec celles, toutes écartées, des personnages de l'arrière plan, et suggèrent la posture assise conventionnelle des femmes de bonne famille, là où les autres incarnent la liberté et le plaisir de se mouvoir, y compris vis-à-vis des normes sociales. Le père ne regarde pas son enfant. Son regard est dépareillé : aucun des yeux (provenant d'ailleurs de sources hétérogènes) n'appartient au modèle initial. Celui de gauche semble tuméfié, ce qui renvoie inévitablement le regardeur à l'agression en train de se produire : tandis que les figures féminines de l'arrière plan performant des sauts avec légèreté, le seul « autre » homme, un boxeur, assène un coup de poing au bébé que le père, impassible, porte dans ses bras. L'œil de l'enfant opposé au coup est également ajouté, et l'autre semble se tourner innocemment vers son agresseur.

Cet acte de violence donne le ton de la tension générale qui lie les éléments hétérogènes du photomontage : ici, la réunion des éléments féminins et masculins ne symbolise nullement « l'unité

¹¹⁷⁸ « [...] the burden of child-bearing, then commonly perceived as a woman's exclusive and primary duty » : J. Nero, *Hannah Höch, Til Brugman, Lesbianism, and Weimar sexual Subculture*, Case Western Reserve University, 2012, p. 51.

de la personnalité, du Soi, dans laquelle le conflit des opposés s'apaise¹¹⁷⁹ », qu'Erica Doctorow invoque dans l'analyse d'un photomontage postérieur, *La Dompteuse* (1930). Au contraire, cette union des opposés est source de conflit, d'une tension qui ne trouve à se résorber que dans un acte de violence envers l'enfant. Le coup de poing est asséné, qui plus est, par une icône du mouvement dadaïste et un héros populaire de la république de Weimar ; le boxeur¹¹⁸⁰. Les références possibles sont multiples, notamment du fait que ce « montage-portrait¹¹⁸¹ » incarne un principe essentiel de la création höchienne repéré par Maud Lavin dans les années 1990 : l'oscillation constante entre les polarités, en l'occurrence le féminin et le masculin, mais aussi le plaisir, la liberté et la colère, la frustration ou, enfin, entre la « distance ironique et l'identification personnelle¹¹⁸² ». Du côté de la distance ironique, *Le père* peut faire référence à l'évolution de la cellule familiale sous Weimar. Dans l'espoir de limiter la misère sociale des enfants issus des plus basses couches de la population et de renforcer les couples hétérosexuels éprouvés par l'expérience du conflit, une forme d'éducation à la sexualité et à la contraception est dispensée durant l'entre-deux-guerres, généralement par les mouvements de réforme sexuelle, au sein de cliniques présentes dans les centres urbains ou itinérantes mais également de conseils prodigués dans la presse magazine spécialisée ou dans des ouvrages consacrés¹¹⁸³. En parallèle, les lois sur l'avortement sont assouplies, bien que la persistance du paragraphe 218 continue de mobiliser l'opinion¹¹⁸⁴. Ces mesures remodelent l'idéal familial allemand sans réviser en profondeur les attributions de genre en son sein : on promeut désormais une famille restreinte permettant aux parents de garantir à leur progéniture un confort matériel minimum. Progressivement, les familles les plus pauvres adoptent les habitudes de la bourgeoisie, engendrant une chute de la natalité dans le pays¹¹⁸⁵. L'homme, dans la société de Weimar, cherche finalement à reprendre la place qui était la sienne avant le conflit et à faire face aux nouvelles conditions de production d'une Allemagne désireuse de rattraper son retard économique sur le reste du monde. Son rôle au sein de la famille et par rapport à la femme est

¹¹⁷⁹ « Symbol der Einheit der Persönlichkeit, des Selbsts, in welchen der Konflikt der Gegensätze zur Ruhe kommt » : C. Jung, cité d'après E. Doctorow, « Die Dompteuse — Eine politische Ikone der dreißiger Jahre », in J. Dech et E. Maurer (éds.), *Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch*, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991 (Der Andere Blick), p. 100-107, p.101.

¹¹⁸⁰ Sur la figure du boxeur, voir : J. Nero, « Engaging Masculinity. Weimar Women Artists and the Boxer », *Woman's Art Journal*, vol. 35, n° 1, Printemps/été 2014, pp. 40-47.

¹¹⁸¹ « Porträt-Montage » in H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 61.

¹¹⁸² « an oscillation between ironic distance and intimate identification » : M. Lavin, *Cut with the kitchen knife*, op. cit., p. 29.

¹¹⁸³ A ce sujet, voir : « Women, the family and sexuality » in H. Boak, *Women in the Weimar Republic*, Manchester, Manchester Univ. Press, 2013, p. 200-253 et A. Grossmann, *Reforming sex : the German movement for birth control and abortion reform, 1920-1950*, New York, Oxford University Press, 1995.

¹¹⁸⁴ A ce sujet, voir : H. Boak, op. cit., p. 210-215 et « Your body belongs to you : Abprtop, a,d tje 1931 Campaign Against Paragraph 218 » dans A. Grossmann, *Reforming sex*, op. cit., 1995, p. 78-106. Höch elle-même contribua, bien que discrètement, aux manifestations qui eurent lieu en 1931 contre le paragraphe 218 en présentant plusieurs oeuvres à l'exposition « Frauen in Not » (Les femmes dans le besoin) organisé sur l'initiative du journal communiste *Der Weg der Frau* du 9 octobre au 1er novembre 1931 à la Haus der Juryfreien de Berlin (4, place de la République).

¹¹⁸⁵ H. Boak, op. cit., p. 207 et 209.

moins remis en question que celui de la femme dans ce même cadre, si ce n'est par quelques groupuscules promouvant des modes de vie radicalement alternatifs¹¹⁸⁶.

Le système matriarcal élaboré par Raoul Hausmann durant les années dadaïstes s'inscrit pleinement dans ces courants. Du côté de l'identification personnelle, on peut donc lire dans *Le père* une référence directe au vécu de l'artiste avec son compagnon d'alors, qui transparait également dans son travail sur les relations maritales, mené dans certains photomontages du début des années 1920 et dans plusieurs peintures. La vision hausmannienne de la famille traditionnelle, c'est-à-dire de tradition patriarcale (qui correspond pleinement à celle dans laquelle Höch a grandi¹¹⁸⁷) est comparable à celle d'Otto Gross dans « Du conflit du Propre et de l'Étranger¹¹⁸⁸ ». Pour résumer, Gross considère que l'enfant, comme l'individu, intériorise le conflit engendré par l'éducation (dans le cas de l'enfant) ou l'état (pour l'individu adulte). Éduquer consiste donc à faire entrer dans la conscience les suggestions d'une volonté extérieure afin qu'elle les fasse progressivement siennes. Dans le cadre familial, ce processus a lieu à la fois chez l'enfant et chez ses parents, engendrant la transformation du principe de « préservation de l'individualité » (*Erhaltung der Individualität*) en « désir de puissance » (*Willen zur Macht*). De ce premier conflit découle une double composante pulsionnelle : violenter ou se laisser violenter¹¹⁸⁹. Hausmann développe cette théorie dans un article paru dans *die Erde* en 1919, « Le concept de possession au sein de la famille et le droit sur son propre corps » [12.9]. La violence, *a minima* symbolique, est pour lui au coeur du mariage et de l'éducation bourgeois. Cette violence est réciproque : elle s'exerce des parents sur l'enfant, et de l'enfant sur les parents, comme une négociation constante entre la pulsion de préservation de soi et le désir de puissance. Ce coup de poing du boxeur à l'enfant dans *Le père* pourrait donc faire directement référence aux analyses grossienne et hausmannienne de la famille traditionnelle et suggérer que, malgré une relative libération de la femme dans la société (incarnée par les gymnastes et danseuses en plein saut de l'arrière plan), la cellule familiale demeure le lieu de reproduction de la violence d'un système patriarcal où les femmes, bien que déclarées en principe égales aux hommes par la Constitution de Weimar¹¹⁹⁰, continuent à assurer l'éducation au quotidien (c'est un corps de femme qui porte l'enfant) tout en s'effaçant devant la figure du « chef de famille » héritée

¹¹⁸⁶ Ascona (où Gross songeait d'ailleurs à fonder une « Académie anarchiste » avec son ami Erich Mühsam. Cf. Lhotte RH p.84.

¹¹⁸⁷ Le père d'Hannah Höch travaille pour une compagnie d'assurance stuttgartoise, au nom de laquelle il ouvre une antenne thuringeoise. La mère d'Hannah Höch, Rosa Höch, est également issue de bonne famille.

¹¹⁸⁸ Hausmann, qui transcrit pour Höch l'article paru dans *Die Freie Straße* en 1916 [8.48], lui en livre aussi une analyse détaillée dans une lettre contemporaine [8.46].

¹¹⁸⁹ Sur l'influence de la psychanalyse grossienne sur Hausmann, voir : P. Lhot, *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann : aux sources du dadaïsme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013 (Arts. Série histoire, théorie et pratique des arts), p. 79-94.

¹¹⁹⁰ L'article 109 de la Constitution de Weimar proclame l'égalité des sexes en matière civile.

du Code napoléonien¹¹⁹¹. Cela expliquerait pourquoi *Le père* est limité au visage, ne regarde pas son enfant et n'intercède pas pour le protéger du coup : ce qui reste du patriarcat au sein de la famille en perpétue les biais éducatifs. Une lecture grossienne du photomontage pourrait aussi inciter à voir dans la figure androgyne du père une image de la condition de la mère au sein d'un couple traditionnel. En effet, Gross poursuit (et Hausmann dans son analyse) en insistant sur le fait que cet ordre familial et social repose sur l'abandon, par la femme, de sa liberté. Le désir de maternité étant un instinct féminin fondamental, la société patriarcale s'en servirait de levier pour contraindre la femme dans un schéma familial « classique » : soit elle cède à cette pulsion féminine spécifique du devenir mère et renonce, dans le même temps, à la libre affirmation de soi permettant le maintien d'une individualité indépendante (en soumettant sa sexualité à son mari et adoptant le rôle prévu pour elle), soit elle renonce à la maternité. Parce que la volonté de la mère se dissout dans celle du père au sein de la famille traditionnelle, la figure centrale du photomontage, bien que majoritairement féminine, disparaît derrière l'homme, la mère derrière *Le père*.

En réalité, donc, « beaucoup de thématiques futures relatives au genre sont déjà présentes¹¹⁹² » dans *Le père*. Comme de nombreux autres portraits composites de l'entre-deux-guerres, *Le père* pose finalement la question de savoir « à quel point la libération de la Nouvelle Femme de l'après-guerre est-elle parvenue à passer de la sphère publique au domaine privé des relations intimes entre les genres¹¹⁹³ » : en d'autres termes, Höch utilise des éléments disparates aisément reconnaissables pour représenter une société en plein bouleversement et pour réfléchir sur son influence dans l'élaboration et l'évolution des identités vécues comme perçues. *Le père* présente de plus une particularité commune aux portraits composites de la période dadaïste : celle d'intégrer l'iconographie mécanique à la représentation d'identités sociales.

¹¹⁹¹ La conception de la famille bourgeoise allemande traditionnelle est héritée du droit romain : lors des guerres napoléoniennes, Napoléon victorieux impose son code civil (« Code Napoléon ») de 1804 aux pays conquis. Il stipule, entre autres, l'autorité indiscutable du *pater familias*, son épouse étant considérée comme « mineure », éternellement sous la tutelle de son mari. La majeure partie des pays conquis le conservent après le retrait des troupes, en raison de ses qualités intrinsèques et au détriment de leurs législations antérieures. L'Allemagne, par exemple, ne remplacera le Code Napoléon qu'à partir de 1900 avec le *Bürgerliches Gesetzbuch*, BGB. Voir : H. Mazeaud, « Le code civil français et son influence en Europe » in *Revue internationale de droit comparé*, vol.2, n°4, oct-déc 1950, p.757-765 ; M. Grimaldi, « L'exportation du code civil », in *Pouvoirs*, n°107, 2003/4, éd. Seuil, p.80-96 ; J.-L. Halpérin, « Les fondements historiques des droits de la famille en Europe. La lente évolution vers l'égalité », in *Informations sociales*, n°129, 2006/1, p.44-55.

¹¹⁹² « Many future gender themes are already stated » : J. Nero, *Hannah Höch, Til Brugman, Lesbianism, and Weimar sexual Subculture*, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁹³ « How far the post-war liberation of the New Woman reached from the public into the private realm of intimate gender relations » : D. Ades, « Hannah Höch, Dada and the « New Woman » » in *op. cit.*, p. 27.

TENSIONS IDENTITAIRES AU SEIN DU COUPLE BOURGEOIS : UNE ANALYSE COMPARÉE DE COUPLE DE MARIÉS BOURGEOIS – DISPUTE (1919) ET SANS TITRE (1920)

Cette thématique est présentée par Höch lors de la Première Foire internationale Dada à travers un photomontage intitulé, au catalogue, *Couple de mariés mécanique*, et qui plus tard est désigné sous le titre : *Couple humain*. En l'absence de photographies et de description de ce photomontage, il est aujourd'hui considéré comme perdu. Toutefois, deux photomontages respectivement datés de 1919 (*a posteriori*) et de 1920 abordent ce thème : *Couple bourgeois (dispute)* et *Sans titre* (ill. 74 et 75). Ils sont composés de manière similaire, et semblent montrer différents moments d'une dispute, où tantôt le femme, tantôt l'homme fait entendre sa frustration.

Sur chacun d'eux, une figure debout, au visage d'enfant, bouche ouverte, serre le poing (peut-être pour contenir sa colère) ; une autre, sous un chapeau, évoque clairement l'expression allemande « *unter die Haube kommen* » qui signifie « se marier », voire « *unter einen Hut bringen* », qui veut dire « mettre dans le même panier » ou « chercher le consensus » — une référence déjà présente dans *Coupe au couteau de cuisine*. Sur *Couple de mariés bourgeois*, c'est la femme qui a une tête de bébé, flanqué sur un corps mal proportionné composé d'un torse de nageuse en juste-au-corps et de (trop) fines jambes. La tête d'enfant disproportionnée renvoie à l'huile sur toile postérieure, *La mariée (ou Pandore)*, qui représente un couple de nouveaux mariés sur socle, aux allures figurines d'une pièce montée (ill.76). Le marié se tient droit et rigide tandis que son épouse porte un regard mi-fasciné mi-terrorisé sur les symboles de sa vie maritale qui volent autour d'elle. Sur cette toile, la tête de bébé hypertrophiée traduit l'innocence de l'épouse et son ignorance de ce qui l'attend : l'enfantement, l'acte charnel (symbolisé par un serpent entourant un fruit et une libellule posée sur une fleur rouge), mais également beaucoup de peine, comme le suggèrent le coeur lesté, l'oeil larmoyant et le chardon, symbole des souffrances de la Passion du Christ. Dans les deux photomontages qui nous occupent, la tête d'enfant semble plutôt suggérer le caprice, la colère irraisonnée. De manière générale, elle marque chez Höch l'expression de sentiments profonds et spontanés.

L'allure générale de la femme du *Couple bourgeois* évoque celle d'une poupée ou d'un mannequin, et rappelle à ce titre l'aquarelle éponyme contemporaine d'Hannah Höch, inspirée de la peinture métaphysique de De Chirico, sur laquelle le marié est toujours aussi figé et la mariée s'est littéralement transformée en mannequin de couture (ill. 77). Elle n'a plus de tête pour soutenir son voile, et ses jambes sont remplacées par un trépied. Le couple se trouve sur le parvis désert d'une église dont la porte se dessine sur la gauche. Il est entouré de deux objets évoquant l'univers domestique (un moulin à café et un poêle) et d'une plante en pot (opportunément posée à côté de la mariée). Les mariés du photomontage sont également associés à des ustensiles domestiques : en

arrière-plan, Höch a disposé plusieurs gravures vraisemblablement issues d'un catalogue de vente de la marque Alexanderwerk (ou d'un revendeur affilié), dont le nom est visible sur le tambour de la machine à laver le linge. Dans la partie haute, on reconnaît les ustensiles qui firent la renommée de la marque, créée en 1885 par Alexander von der Nahmer à Reimscheid (près de Düsseldorf, en Westphalie) : des hachoirs manuels. Ces ustensiles mécaniques constituent la première étape de la rationalisation du travail domestique¹¹⁹⁴, entamée aux Etats-Unis dès les années 1850-1860 — d'ailleurs, von der Nahmer adapte son hachoir d'un modèle états-unien. En Europe, il faut attendre le tournant du siècle pour que ces ustensiles gagnent les cuisines des classes bourgeoises puis modestes à la faveur d'une mutation profonde de l'économie domestique. Avec la diminution progressive des domestiques¹¹⁹⁵, les femmes des classes bourgeoises héritent des tâches qu'elles déléguaient autrefois en tant que maîtresses de maison. Une revalorisation des tâches ménagères s'ensuit, qui s'effectue en partie sur l'initiative des femmes elles-mêmes. Les premières théoriciennes¹¹⁹⁶ en faveur d'un enseignement ménager prennent modèle sur le gain de productivité engendré dans l'industrie par la mécanisation des chaînes de production pour introduire la pensée rationnelle dans l'organisation des tâches domestiques : la tenue et l'entretien de la maison étant le domaine de la femme, il s'agit de montrer qu'ils nécessitent travail et savoir-faire. Sur le modèle des études des époux Gilbreth, la ménagère est par exemple invitée à compter les pas qu'elle effectue dans sa cuisine et à chronométrer ses tâches afin d'optimiser ses déplacements. L'invention

¹¹⁹⁴ Les ustensiles en question étant pourvus d'une manivelle, nous ne souscrivons pas à l'analyse de Jula Dech qui y identifie les premières machines électriques : J. Dech, *Hannah Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989 (Kunststück), p.49. De plus, les premiers appareils électroménagers ne s'introduiront significativement dans les foyers allemands qu'après la Seconde Guerre mondiale car durant l'entre-deux-guerres, trop peu de foyers sont encore pourvus d'électricité : à Berlin, moins de 7% des foyers en sont pourvus en 1918, et à peine 45% 10 ans plus tard. En 1928 encore, l'électroménager demeure un luxe ; parmi les 45% de foyers ayant l'électricité courante, 0,5% possèdent une machine à laver le linge (H. Boak, *op. cit.*, p. 231 et I. Duchêne, *Technisierungsprozesse der Hausarbeit : ihre Bedeutung für die Belastungsstruktur der Frau*, Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1994 (Aktuelle Frauenforschung), p. 96)... Il existe toutefois la possibilité, dès 1911, grâce à la commercialisation par l'AEG d'un petit moteur adaptable sur différents ustensiles, d'adapter les ustensiles de cuisine mécaniques. L'impact de cette invention sur les habitudes d'entretien et de gestion domestiques n'a toutefois pas encore, à notre connaissance, été étudiée en détail (I. Duchêne, *Technisierungsprozesse der Hausarbeit, op. cit.*, p. 84-98). On sait en revanche que l'électricité mis plusieurs décennies à détrôner le gaz comme source d'énergie principale, tant et si bien que les quelques ustensiles domestiques dont il existait dans les années 1910 et 1920 une version électrique furent durant cette période majoritairement utilisés entreprises (restaurants, hôtels et blanchisseries). Cette synthèse et les lignes suivantes sur le sujet se basent sur : H. Boak, *op. cit.* ; I. Duchêne, *op. cit.* ; S. Giedion, *La mécanisation à la maison*, Paris, Denoël Gonthier, 1983 (Bibliothèque médiations).

¹¹⁹⁵ Voir : H. Boak, *op. cit.*, p.139-144 ; I. Duchêne, *op. cit.*, p. 64-68 ; S. Giedion, *op. cit.*, p.13-15.

¹¹⁹⁶ Parmi elles, on peut citer, pour les Etats-Unis, l'ouvrage pionnier de Catherine E. Beecher, *Treatise on Domestic Economy* (1841), et pour l'Allemagne celui du Dr Erna Meyer, *Der neue Haushalt. Ein Wegweiser zur wissenschaftlichen Hausführung* (1926). Entre temps, les premières réflexions sur le sujet sont avancées et débattues dans les revues féminines et les mouvements féministes. En 1912, Christine Frederick réunit par exemple dans son livre *Household engineering, Scientific Management in the Home* la série d'articles qu'elle avait fait paraître dans le *Ladies' Home Journal*. Ses réflexions contribuent à la revalorisation des tâches ménagères, qui intègrent progressivement la formation spécifique à la femme. En Allemagne, Louise Otto considère dès 1876 que la mécanisation des tâches ménagères, parce qu'elle permet de s'affranchir de toute aide extérieure, est un moyen d'émancipation de la femme (dans *Frauenleben im Deutschen Reich*). Toutefois, de nombreuses critiques s'élèvent au tournant du siècle dans la presse féminine à l'encontre de cette évolution. Près de 25 ans plus tard, la féministe Lily Braun, constatant que les nombreuses heures consacrées à la tenue du foyer s'ajoutent pour les femmes des classes populaires à la nécessité de prendre un travail pour subvenir aux besoins de leur famille, propose quant à elle le modèle de l'habitat à cuisine unique dans *Frauenarbeit und Hauswirtschaft* en 1901. Pour un récapitulatif sur le sujet, voir : *ibid.*, p. 11-23 et I. Duchêne, *op. cit.*, p.69-86.

des ustensiles mécaniques inspirés des modèles et usages industriels complète cette démarche. Au tournant des années 1920, l'économie domestique se trouve en Allemagne dans un entre-deux. D'un côté, le poêle en fonte alimenté au gaz gagne progressivement du terrain sur son équivalent à charbon ou à bois, et une partie des inventions initialement lancées aux Etats-Unis se démocratise, tels les hachoirs et autres juliennes. De l'autre, le développement de certaines machines est freiné par l'absence d'une source d'énergie adéquate. C'est par exemple le cas de la machine à laver la vaisselle ou le linge, dont les principes sont découverts dès les premiers brevets (le tambour pour le linge, la roue à aube renvoyant l'eau sur des assiettes inclinées pour la vaisselle), mais dont l'actionnement manuel, trop contraignant, entrave la démocratisation¹¹⁹⁷. De surcroît, l'Allemagne est à cette époque certes influencée par l'approche américaine où domine la rationalisation du travail, mais elle amorce dans le même temps ses premières réflexions en la matière, qui achopperont davantage sur la réorganisation de l'espace domestique... dont la cuisine. Quatre ans plus tard seulement, la *Haus am Horn* construite dans le cadre de l'exposition du Bauhaus de Weimar concrétise les premières intuitions allemandes sur la nécessité de démocratiser un espace domestique spécialisé et une cuisine rationalisée où les plans de travail courant sous les fenêtres remplacent la table centrale, et où les rangements qu'ils abritent évacuent définitivement le buffet¹¹⁹⁸. Les ustensiles présents sur le photomontage sont donc emblématiques d'un « entre-deux » dans l'histoire de l'économie domestique, où le travail de la femme au foyer commence à être rationalisé et valorisé, sans toutefois avoir atteint le niveau de confort nécessaire pour l'émanciper des tâches domestiques. Dans un contexte de démobilisation où le travail des femmes est beaucoup discuté, voire encouragé pour certaines catégories de population, ces ustensiles apparaissent comme les symboles paradoxaux d'une recherche d'émancipation du foyer, qui aboutit finalement à un nouveau type d'aliénation. Höch s'intéresse à la dimension esthétique de ces ustensiles, peut-être également issus de la firme Alexanderwerk, dans une aquarelle de 1920, *Scheiben und Röhren*, qui traduit justement dans des couleurs pastel et des formes abstraites les mouvements mécaniques engendrés par un hachoir à viande¹¹⁹⁹ (iii.78). Si la structure du photomontage ne nous permet pas de déterminer si les ustensiles mécaniques de cuisine sont le sel de la discorde ou l'élément reliant le couple à son espace domestique, force est toutefois de constater que la femme s'en détourne : son visage est clairement orienté vers le hors-champ de l'image, à l'opposé également de son mari, sportif en train d'effectuer une contorsion périlleuse pour se sortir de la situation (ou accepter le compromis en rester « sous le chapeau »).

Deux lettres prennent également place entre le couple et les ustensiles de cuisine : un petit « P »

¹¹⁹⁷ S. Giedion, *op. cit.*, p. 9-69.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 20-23.

¹¹⁹⁹ En 1927, elle peint aussi sa cuisinière à pétrole : Hannah Höch, *Küche und Petroleumkocher in den Haag*, 1927, aquarelle et gouache sur papier, 37,5 x 19,2 cm, Marion Grcic-Ziersch Kunsthandel, Munich (reproduit dans R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch. Aller Anfang ist Dada !*, *op. cit.*, p. 212.

allongé dont la panse se dirige directement entre les jambes de la femme, et un grand « O ». Elles évoquent un mot allemand familier pour désigner le derrière, « Po », et font en ce sens autant référence à l'infantilisation de la femme qu'à la question, nouvellement reposée dans la société weimarienne, de la sexualité dans le couple. Peut-être est-ce d'ailleurs là l'origine de la dispute ? En 1926, le gynécologue hollandais Theodor Hendrik van de Velde publie *Le Mariage parfait*, qui sera beaucoup lu et plus tard adapté en film¹²⁰⁰. On y apprend que chaque pulsion sexuelle non assouvie chez la femme entraîne une frustration physiquement et psychologiquement dommageable. Le point fermé de la figure féminine et son apparente exaspération traduisent en tous cas une certaine frustration.

Le photomontage postérieur, *Sans titre*, est quant à lui dominé par la figure masculine. Il est également pourvu d'une lettre : un grand « M » qui lie visuellement l'homme, cette fois debout, et la femme. Elle souligne par association sa référence à la masculinité et accentue la verticalité du photomontage, marqué par la silhouette du Pennsylvania Hotel à l'arrière plan¹²⁰¹. C'est à cette époque le plus grand (il compte 2200 chambres) et le plus moderne (toutes sont pourvues de salles de bain individuelles et d'électricité) des hôtels au monde. Il est souvent reproduit dans le *BIZ* comme symbole de l'efficacité et du progrès à l'américaine¹²⁰². L'univers masculin est ici évoqué avec une économie de moyens, comparé à l'univers domestique féminin du *Couple bourgeois (dispute)* : les quatre immeubles de l'hôtel sont complétés d'un piano qui empiète sur le costume de l'homme, au premier plan. Ces attributs en font un individu raffiné, menant une existence aisée et pratiquant les loisirs qui y sont associés. Dans cette incarnation de la modernité technique et économique, l'insecte rampant au pied du Pennsylvania Hotel « dérange ». Cette fois, c'est la femme qui se trouve « sous le chapeau », jusqu'à s'en cacher le visage. Un genou à terre, elle semble dans une posture de soumission. Elle est vêtue de manière très légère, ce qui rappelle la Daum du tableau de Grosz (**ill. 79**) et signifie à nouveau sa disponibilité sexuelle au sein du couple.

b. La Nouvelle Femme, une aliénante émancipation : autour de *La jolie fille* (1920)

En pendant au stéréotype de l'industriel qui émerge sous la République de Weimar à la tête de puissantes industries ou consortiums, incarné dans le photomontage *Haute Finance* (1923, **ill. 80**),

¹²⁰⁰ M. Makela, « Von Paaren und Paarungen. Hannah Höch und die Institution der Ehe in der frühen Weimarer Republik » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p. 38-49, p. 44-45.

¹²⁰¹ Le même cliché, emprunté au *BIZ* du 2 mai 1920, avait été employé par Höch au sommet de son grand photomontage *Coupe au couteau de cuisine*.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 49 (note n°7).

Höch réalise une représentation critique de la « Nouvelle femme », *La Jolie fille* (1920, ill. 81).

L'ACCÈS DES FEMMES AU TRAVAIL SOUS LA RÉPUBLIQUE DE WEIMAR : UNE RÉALITÉ EN DEMI-TEINTES

Beaucoup d'études ont été menées sur l'évolution de la place des femmes dans la société allemande entre les deux guerres. Elles ont montré que la part de femmes sur le marché de l'emploi évolue relativement peu entre 1907 et 1925. Entre 33 et 36% des femmes travaillent durant cette période, hors conflit¹²⁰³. L'importante variabilité des sources rend difficile une estimation précise du nombre de femmes à s'être mobilisé dans les usines d'armement et à des postes traditionnellement masculins (dans les transports et les métiers à responsabilité notamment) durant la Première Guerre mondiale. Bien que la démobilisation renvoie une majorité de ces femmes au foyer, cette expérience marqua un tournant dans la considération et les spécificités du travail féminin qui, après-guerre, se retrouve au cœur de nombreux débats sociaux ainsi que de l'image de la femme contemporaine émancipée. La Nouvelle Femme est citadine, travaille dans un bureau (comme secrétaire, le plus souvent), porte une coupe à la garçonne et dépense son salaire en loisirs populaires nouvellement acquis (cinéma, lecture de magazines, shopping). Dans la plus grande métropole de l'époque, Berlin, ce profil représente toutefois moins d'un tiers des femmes actives¹²⁰⁴. En plus d'être restreint, le travail féminin varie considérablement selon les régions, en totale cohérence avec les mutations que connaît au même moment le marché de l'emploi. Depuis la Première Guerre mondiale, le secteur traditionnellement féminin et largement mécanisé de l'industrie textile a perdu son dynamisme. En 1925, un tiers seulement des femmes travaillent dans le secteur secondaire ont un emploi dans une industrie traditionnellement féminine. Les ouvrières de l'industrie du textile ont de surcroît un profil atypique : elles sont plus âgées et plus qualifiées que leurs consoeurs¹²⁰⁵. Le pourcentage de femmes travaillant dans le secteur de l'agriculture reste quant à lui stable. La conjoncture économique et une réévaluation morale des conditions de vie du personnel entraînent une chute drastique des employés de maison, secteur qui demeure malgré ce presque exclusivement féminin¹²⁰⁶. A contrario, les secteurs du commerce et le fonctionnariat (essentiellement l'éducation et les services sociaux) attirent de plus en plus de femmes : en 1907, respectivement 24,7 et 16% des femmes travaillant ont un emploi dans ces secteurs, taux qui montent à 32 et 33,4 en 1933¹²⁰⁷. Malgré l'accroissement de l'attractivité de ces métiers, les femmes y demeurent minoritaires et n'y représentent respectivement que 10,5 et 3,25% de la masse salariale totale en 1907, puis 16,7 et

¹²⁰³ H. Boak, *op. cit.*, p.139. Peukert estime ce chiffre à 31,2 et 35,6% respectivement : D.J.K. Peukert, *La république de Weimar, op. cit.*, p. 103.

¹²⁰⁴ H. Boak, *op. cit.*, p. 150.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 142-143.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 139.

7,8% en 1933¹²⁰⁸. Le travail des femmes, tous secteurs confondus, est toutefois mieux accepté comme faisant partie de leur parcours de vie : il est vu comme une étape pour les jeunes femmes de classe moyenne, leur permettant de compléter les revenus de leur famille en attendant le mariage. Si les femmes mariées étaient effectivement incitées à travailler durant la guerre, leur statut conjugal redevient au contraire un motif de licenciement lors de la démobilisation¹²⁰⁹. D'ailleurs, les pourcentages de femmes travaillant et d'épouses au foyer varie peu entre 1907 et 1933 : les premières passent de près de 26% à 29%, et les secondes se stabilisent aux alentours de 70%¹²¹⁰. Considérer la République de Weimar comme une période d'émancipation économique des femmes relève donc du mythe : bien qu'elles aient de plus en plus accès aux études supérieures¹²¹¹, les femmes demeurent dans l'ensemble moins éduquées que les hommes, ce qui justifie lorsque nécessaire leur écart de salaire¹²¹². Leur pécule ne leur permet pas de subvenir à leurs besoins. S'épuisant au travail et aux tâches ménagères, la plupart des femmes vivent l'accès au travail comme une « double peine » : dans son article sur la question, Bridenthal explique d'ailleurs ainsi la tendance des femmes à voter pour les partis politiques conservateurs¹²¹³.

Bien que minoritaire, la tendance de l'accès des femmes à l'éducation et à l'emploi signe symboliquement leur émancipation de l'espace domestique. Elles conquièrent de surcroît l'espace public de manière inédite, physiquement (grâce à l'acceptation sociale d'activités nouvelles pouvant se pratiquer par groupes de femmes tels que le shopping, le lèche-vitrine, la dance, etc.), mais surtout par leur image, répandue au travers de la figure de la Nouvelle Femme dans la presse magazine et les publicités¹²¹⁴. Consommatrice nouvelle et idéale, la Nouvelle Femme incarne les modes et les normes d'élégance qui pèsent sur la gente féminine entre les deux guerres. A ce titre, le photomontage *La jolie fille* (1919-1920) se présente comme une tentative fructueuse de démantèlement des diktats de la presse.

L'IMAGE DE LA « NOUVELLE FEMME » : LES CONDITIONS D'UNE AUTOPSIE

La jolie fille présente un point commun avec *Le père* : la présence d'un boxeur, en l'occurrence

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 142.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 135-137. Puis, en 1932, la « Loi concernant la situation juridique des femmes fonctionnaires » considère être mariée et salariée comme un cumul, motif de licenciement. D.J.K. Peukert, *op. cit.*, p.105.

¹²¹⁰ 72,9% des femmes allemandes sont femmes au foyer en 1907, contre 69,2% en 1933 : H. Boak, *op. cit.*, p. 174 (note n°28).

¹²¹¹ Cela est essentiellement dû au premier féminisme allemand, qui obtient l'ouverture progressive de l'Abitur puis des universités à la gente féminine au tournant du siècle : *ibid.*, p. 154-155 et A.-L. Briatte-Peters, « La fabrique des intellectuelles. Minna Cauer, Anita Augspurg et Lida Gustava Heymann », in P. Farges et A.-M. Saint-Gille (éds.), *Le premier féminisme allemand, 1848-1933: un mouvement social de dimension internationale*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (Mondes germaniques).

¹²¹² Très variable selon les secteurs, cet écart est estimé en moyenne à 30% : H. Boak, *op. cit.*, p. 146.

¹²¹³ R. Bridenthal, « Beyond Kinder, Küche, Kirche : Weimar Wmen at Work », *Central European History*, vol. 6, n° 2, 1973, p. 148-146.

¹²¹⁴ « Women in the public realm », H. Boak, *op. cit.*, p. 254-291.

dans l'angle inférieur gauche, cette fois prêt à asséner un coup ou venant de le faire. Il s'agit en l'occurrence de Jack Johnson, qui vainquit le boxeur américain dadaïste Arthur Cravan lors d'un combat à Barcelone en 1916¹²¹⁵. Son identité passe toutefois au second plan, comme le suggère l'escamotage de son visage. Maud Lavin voit dans la figure du boxeur, véritable héros dadaïste, l'incarnation de « l'homme nouveau¹²¹⁶ ». Dans le cas du *Père*, souscrire à cette interprétation soulignerait alors le travail identitaire masculin à l'oeuvre après la Première Guerre mondiale et, sur *La jolie fille*, signifierait peut-être la violence de la dialectique entre les deux sexes lorsqu'il s'agit d'entre-définir les attentes et les remarques d'un genre envers l'autre — une thématique très présente dans la presse magazine de l'époque¹²¹⁷. S'il est permis de supposer un rapport narratif entre les éléments qui composent le photomontage, peut-être peut-on penser que c'est le boxeur qui a fait voler en éclat l'image, ou la définition, de la « jolie fille ». Elle paraît en effet éclatée : au bout des gants du boxeur, le corps d'une jeune femme en maillot de bain, tenant sur son épaule une ombrelle, est nonchalamment assis sur une structure métallique. Les éléments dont on s'attendrait à ce qu'ils composent son visage sont dissociés et disposés côte à côte au sommet de la composition. En lieu et place de sa tête, une ampoule surdimensionnée que la protagoniste semble tenir devant elle à la manière d'un masque avec sa main droite.

La mécanique semble être le vecteur de ce démantèlement. Au niveau de la jonction entre le corps et la tête (ou plutôt l'ampoule) a été placée une manivelle. L'arrière-plan est tapissé du logo rond de la *Bayerische Motor Werke* (BMW¹²¹⁸), qui se répète comme un motif décoratif et dont la forme fait écho au mouvement de la manivelle. Il est emprunté à une publicité de la firme, notamment publiée en 1918 et 1919 dans les revues *Motor* et *Das Bayerland* (ill. 82). Initialement, le bandeau en pied de page identifiait l'entreprise et son champ d'activité : à cette époque, essentiellement les moteurs d'avion, de motos, d'automobiles, de bateaux et d'engins agricoles. Durant la Première Guerre mondiale, BMW fabriquait exclusivement des moteurs d'avion¹²¹⁹. Le traité de Versailles prévoyant l'interdiction, en Allemagne, de concevoir des moteurs pour l'aviation durant cinq ans, l'entreprise se diversifie, mais ne fabriquera ses premiers modèles de moto qu'en 1923, et sa première voiture, la Dixi 3/15, qu'en 1927. La motorisation, du reste, demeure

¹²¹⁵ M. Makela identifie la source précise de ce photomontage (*BIZ* n°35 du 29 août 1920, p. 399) in P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 34.

¹²¹⁶ M. Lavin, *op. cit.*, p. 43.

¹²¹⁷ M. Makela, « Von Paaren und Paarungen. Hannah Höch und die Institution der Ehe in der frühen Weimarer Republik » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch, op. cit.*, p. 41-43.

¹²¹⁸ BMW est le nom donné à l'ancienne entreprise *Rapp Motorenwerke*, avant qu'il ne lui soit ôté en 1922 lors du départ de l'un de ses actionnaires, et ne serve alors de nouveau nom pour la *Bayerische Flugzeugwerke*. Sur l'histoire de BMW, voir notamment : M. Grunert et F. Triebel, *Das Unternehmen BMW seit 1916*, München, BMW Group Mobile Tradition, 2006 (BMW-Dimensionen 5).

¹²¹⁹ Une autre version de cette même publicité, datant de la fin du conflit et parue en janvier 1919 dans *Motor*, reprend d'ailleurs le même fond et y appose une lettre du front rédigée par le jeune Hermann Göring, dernier commandant de l'escadron de chasse de Richthofen depuis juillet 1918 et fervent opposant à la capitulation. Il y fait l'apologie des moteurs BMW qui équipent les avions de l'armée allemande.

relativement limitée sous Weimar et ne concerne que très marginalement le secteur automobile, qui prend timidement de l'ampleur au début de la décennie. Les débats font rage entre les passionnés d'automobile et ceux qui sont radicalement opposés à son introduction à grande échelle dans la ville. On retrouve des éléments comparables dans *Sans tire* de 1921 (ill. 83) : sur fond d'un patron de couture, Höch a collé trois médaillons publicitaires représentant également un moteur. Par dessus, une jeune femme en pied (le corps de la danseuse Claudia Pavlova vraisemblablement emprunté à un numéro de *Die Dame* de juin 1921¹²²⁰) sur un tourne-disque. L'interaction entre les genres est assurée par une figure masculine vue de dessus qui pointe du doigt l'aisselle de la danseuse (à moins que ce ne soit la pièce de moteur qui se trouve entre les deux ?). Tous deux sont adjoints d'attributs typiques de la période dadaïste : l'insecte pour l'homme, les ustensiles ménagers pour la jeune femme, qui bordent la partie inférieure du photomontage.

Le mouvement rotatif suggéré par la manivelle et par la rondeur du logo est accentué par la roue placée à l'extrême gauche de la moitié inférieure (une place similaire à celle de *Haute finance*). Sortant légèrement de l'image, au niveau de la ligne médiane de l'oeuvre sur le côté droit, une montre à gousset ronde accentue l'idée de mouvement incessant. Matthew Biro l'interprète comme une manière de signifier la nature hyponique des commodités modernes. Les références redondantes à la fabrication et l'utilisation des moteurs nous incite davantage à y lire une allusion à la rationalisation des moyens de production, dont l'industrie s'empare durant la Première Guerre mondiale afin d'optimiser sa production pour le front, et que l'industrie automobile ne tardera pas à appliquer pleinement, sur le modèle du fordisme¹²²¹. Le rapprochement entre *La jolie fille* et les éléments mécaniques qui organisent sa composition ne nous semble donc pas seulement évoquer l'émergence d'une nouvelle société de consommation, mais surtout une nouvelle logique de production. La roue pneumatique elle-même, élément iconographique récurrent au début des années 1920, évoque à nouveau frais l'évolution, durant la révolution industrielle, de cette invention qui modifia déjà une première fois la face du monde lors de sa découverte irrégulière depuis le IV^{ème} millénaire avant notre ère. Elle suggère le changement radical apporté par sa mise en mouvement, non plus par une force de traction, de poussée ou de lancement animale ou humaine, mais par le

¹²²⁰ Selon l'identification de la source par M. Makela in P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, *op. cit.*, p.36.

¹²²¹ Radkau rapporte que les premières à appliquer un équivalent allemand du fordisme dans le secteur sont les usines DKW de Zschopau, dans le cadre de leur fabrication de motocycles. En 1925, ils introduisent une chaîne de montage entièrement émancipée et demeurent jusqu'en 1928 la plus grosse usine de fabrication de motos au monde. En 1931, ils lancent une version « populaire » bon marché de moto à 450 Reichsmarks : J. Radkau, *Technik in Deutschland: vom 18. Jahrhundert bis heute*, Frankfurt am Main, Campus-Verl, 2008, p. 319.

moteur et son énergie propre qui plongent le monde entier dans une nouvelle dynamique¹²²². Elle tient également un rôle important dans le fonctionnement de la composition du photomontage de Raoul Hausmann, *Elasticum* (1920, **ill. 84**) où, inclinée de différentes manières, elle est reliée à des éléments mécaniques et directionnels (un volant, notamment, apposé sur un compteur). Le lien avec le logo BMW est à cet égard clair dans *La jolie fille* : le cercle noir qui le délimite est le seul élément à avoir été directement pensé en lien avec l'objet produit par l'entreprise. Il est repris du logo de *Rapp Motorenwerke*, où il reçoit le nom de la marque et entoure la représentation stylisée d'un cheval, symbole de puissance motrice, aux allures de pièce d'un jeu d'échecs. Il s'agit donc selon nous davantage de montrer ce que la pensée rationnelle d'abord appliquée à l'industrie change aux perceptions et à la construction des identités modernes. Les pensées personnelles de la femme représentée, son individualité sont reléguées au second plan. Elles sont ici symbolisées par le visage placé dans l'angle supérieur droit du photomontage, et dont le seul oeil véritable est en partie recouvert d'un logo BMW — l'autre ayant été remplacé par l'oeil d'un chat¹²²³. Comme le remarque Maud Lavin, ce spectateur en retrait à l'intérieur de l'oeuvre croise notre regard, et nous permet d'apprécier les éléments qui peuplent l'espace qui nous sépare¹²²⁴. Contrairement à la représentation émancipatrice de corps féminins en plein saut qui peuplent *Coupe au couteau de cuisine*, *Dada-Panorama* et ou encore *Le père*, le mouvement change ici de nature : mécanique, il est suggéré par les éléments iconographiques circulaires véhiculant l'idée de moteur. En l'occurrence, ce mouvement réifie le corps de la femme, que ce soit dans la représentation qui en est donnée ou dans la gestion qui en est proposée par les publicités et articles publiés par la presse féminine au sujet de la tenue rationnelle du foyer¹²²⁵. En ce sens, la place inédite accordée au logo, élément encore novateur de l'identité de marque, suggère une identité à l'emporte-pièce et uniforme qui se forge dans ses supports médiatiques : celle d'une marque de moteurs comme celle de la « Nouvelle Femme », consommatrice idéale aux attributs davantage conférés par la société de consommation naissante sous l'influence de l'américanisme d'après-guerre que par une réalité sociale vécue.

LA « NOUVELLE FEMME », MIROIR DÉFORMANT DES RÉALITÉS SOCIALES SOUS LA RÉPUBLIQUE DE WEIMAR ?

Höch « pose » ici les éléments iconographiques de sa composition comme autant de questions

¹²²² Dans *Une histoire politique de la roue*, Raphaël Meltz, constatant son apparition irrégulière dans le monde à travers l'histoire, émet l'hypothèse que le rôle de cette invention et son utilisation au cours du développement de la société soit davantage lié à des aspirations politiques qu'au développement des savoirs techniques. Il considère en effet que la roue est l'outil de base grâce auquel l'homme pu avoir l'ambition d'abolir l'espace et le temps dans es interactions et son organisation économique et sociale. L'invention du moteur marque à son sens une étape décisive dans cette « fuite en avant ». Voir : R. Meltz, *Une histoire politique de la roue*, Paris, la Librairie Vuibert, 2020.

¹²²³ M. Lavin, *op. cit.*, p. 43.

¹²²⁴ *Ibid.*.

¹²²⁵ I. Duchêne, *op. cit.*, p. 75-80 ; S. Giedion, *op. cit.*, p.15-23.

adressées au contemporain consommateur de médias. La construction de l'image de la femme, les modifications de sa perception, de son travail et de son rôle engendrées par l'évolution des modes de vie profondément réorganisés par la révolution industrielle et la Première Guerre mondiale, ainsi que le rôle que la dialectique entre les genres et leurs valeurs endossent dans ce contexte sont autant de pistes proposées par l'artiste. Finalement, on pourrait peut-être voir dans *La jolie fille* un pendant mécaniste à la courte histoire satirique *Le peintre*, rédigée par Höch en 1920. Le portrait d'Himmelreich s'y achève sur l'exposition d'une huile sur toile dans laquelle l'artiste homme a doctement tenté d'appréhender l'âme féminine dans sa particularité et son altérité au travers de la représentation de tiges de ciboulette. Evidemment, il est passé à côté de son sujet, et il n'est guère que d'autres hommes puissants (en l'occurrence, le Président assistant à l'inauguration de l'exposition) pour admirer le résultat. Mais l'intention, grandiloquente, était bien la suivante : « imaginez — dans un tableau cubiste tout à fait clairement articulé — l'âme féminine disséquée de manière parfaitement scientifique, de manière à ce quiconque versé dans l'abstraction puisse le voir : c'est bien elle, c'est ce à quoi elle ressemble dans son essence même¹²²⁶ ». Si, comme le remarque la plupart des commentateurs, la relation entre l'homme et la femme suggérée par le rapprochement spatial dans le quart inférieur de l'oeuvre entre le corps de la baigneuse et celui du boxeur instaure un lien entre la représentation de la beauté féminine par la substitution d'éléments mécaniques et techniques empruntés à une culture masculine¹²²⁷, on peut supposer que cette reconstruction de l'identité de la femme, pilotée par les valeurs d'une société patriarcale, passe dans sa réification forcenée tout autant à côté de l'essentiel que la représentation naturaliste ratée d'Himmelreich.

On constate toutefois, dans la série de portraits composites de sociotypes que nous venons d'analyser, une mutation de la stratégie compositionnelle de l'artiste par rapport à ses premiers

¹²²⁶ Voir annexes.

¹²²⁷ Une telle attribution genrée de valeurs et de qualités, par le truchement d'éléments iconographiques, ne serait pas proprement surprenante chez Höch, qui se révèle près de 20 ans plus tard avoir une vision plutôt différentialiste des sexes. En 1933, elle réalise l'aquarelle *Irruption sauvage (Wilde Aufbruch)*, où un homoncule naît du front d'un autre, sur le modèle de la naissance d'Athéna (K. Clausberg, « Hanna Höchs Kopfgeburten. Betroffenheit vom Faschismus als zerebrale Bilderzählung », in K. Corsepius, D. Mondini *et alii* (éd.), *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*, 2004, Georg Ohms Verlag, p.115-126). Il s'agit en réalité d'un commentaire sur le très masculin parti national-socialiste et les valeurs délétères dont il annonçait le triomphe : « Dans *Irruption sauvage*, la masculinité brutale s'élève d'un être maternel », résume-t-elle dans les années 1960 (*Ibid.*, p.115, d'après H. Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (Bildende Kunst in Berlin 1), p.35). « [L'aquarelle] est apparue alors qu'il devenait indubitable que le monde des hommes allemands avait entamé une irruption brutale dans la souveraineté nationale, l'anarchie et ses délires de domination mondiale. Les femmes, et avant tout les mères, acceptèrent à cette époque ce bouleversement avec grande inquiétude et méfiance, mais résignées. » (Lettre d'Hannah Höch à Will Grohmann, le 29 septembre 1964 [64.228] : « Es entstand [...] als sich, unmissverständlich, herausgestellt hatte, dass die deutsche « Männerwelt » diesen wilden Aufbruch in nationale Überheblichkeit, Rechtlosigkeit und Welteroberungswahn begonnen hatte. Die Frauen, vor allem Mütter, nahmen zu dieser Zeit, noch, diesen Umsturz mit grosser Sorge, mit Misstrauen, aber resignierend, hin. »). Cette attribution d'un caractère belliqueux aux hommes et fondamentalement pacifiste aux femmes avait également été au coeur des mouvements féministes pacifistes durant la Première Guerre mondiale (Voir notamment à ce sujet : A.-L. Briatte-Peters, *Citoyennes sous tutelle : le mouvement féministe « radical » dans l'Allemagne wilhelmiennne*, Berne, Peter Lang, 2013 ; P. Farges et A.-M. Saint-Gille (éds.), *Le premier féminisme allemand, 1848-1933: un mouvement social de dimension internationale*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (Mondes germaniques)).

photomontages dadaïstes, *Dada-Panorama* et *Coupe au couteau de cuisine*¹²²⁸. Montages « simultanés¹²²⁹ », ces derniers mettaient en scène dans un désordre apparent une multitude d'individus identifiables, proposant à qui aurait la culture visuelle pour les lire de véritables mémoires visuelles. Dans les portraits composites de sociotypes, les personnes représentées sont moins identifiables et, lorsqu'elles le sont, leur véritable identité passe au second plan. Une composition plus modeste et plus claire, se rapprochant progressivement des codes d'une composition picturale classique, permettent une lecture et une réflexion circonscrites à une problématique sociale identitaire. Dans les deux cas toutefois, les photomontages höchiens portent encore la marque profonde de leur matériau initial : les illustrations et photographies issues de la presse écrite. Et ce, pour deux raisons : la première est que ses réflexions visuelles sont faites à partir du support mais aussi du contenu des magazines de son époque. La seconde, c'est que la caractéristique profondément mécanique de l'image médiatique (par essence reproductible et largement reproduite) est soulignée dans chaque photomontage par la présence d'une importante iconographique mécanomorphe, qui révèle à la fois la nature des reproductions visuelles employées et structurent la composition.

3. Une esthétique du déraillement : le rôle compositionnel et poïétique des éléments mécaniques dans *Coupe au couteau de cuisine*

A. Le rôle compositionnel et poïétique des éléments mécaniques

a. Articulation et déséquilibre

La composition de *Coupe au couteau de cuisine* est organisée par « angles » agencés autour d'une figure centrale. Trois d'entre eux paraissent clairement « étiquetés » par l'artiste. Ces indices

¹²²⁸ M. Biro, *op. cit.*, p. 214.

¹²²⁹ Selon la dénomination mise en place par H. Bergius dans H. Bergius, *Montage und Metamechanik, op. cit.*.

suggèrent, comme le remarque Hanne Bergius¹²³⁰, le rapprochement thématique par diagonales (une composition en croix, ou en forme de « x¹²³¹ ») que nous avons suivi dans notre analyse. Mais, comme nous l'avons montré dans notre mémoire de Master, l'oeuvre doit aussi être lue en rapport avec son motif central : la tête de Käthe Kollwitz, tout juste nommée membre de l'Académie des Beaux-arts de Berlin, se balançant au bout d'une pique tenue par un montreur d'éléphant, que le corps étêté de Niddy Impehoven habillée en poupée Prinzel semble chercher à attraper ou à faire virevolter. Un espace en réserve est laissé tout autour, contribuant à conférer à l'ensemble des personnages et éléments les entourant un mouvement centrifuge. Mais surtout, le balancement de la tête de Kollwitz et du corps d'Impehoven en plein saut se répercute dans l'ensemble de la composition au moyen d'un élément iconographique unissant les différents angles sus-cités : les pièces mécaniques, généralement circulaires, qui se situent justement dans leur majorité à l'intersection des différents angles. L'iconographie mécanique fonctionne ici littéralement comme un rouage essentiel de la composition : elle lui confère son dynamisme tourbillonnant, dont résulte une sensation de vertige. Dans *Dada Cordial* (seul photomontage, à notre connaissance, à avoir été réalisé à quatre mains par Höch et son compagnon de l'époque, Raoul Hausmann), la longue barre de métal unissant les deux côtés de la double page du premier numéro de *Der Dada* utilisé comme support sert également à lier la composition d'ensemble, et plus particulièrement le côté gauche, vraisemblablement réalisé par Hausmann en 1919 et/ou 1920, et le côté droit, complété par Höch en 1922, comme le timbre poste qu'elle intègre alors à la composition le suggère (ill. 85). L'iconographie mécanique y est également employée de manière typiquement dadaïste : de son côté, notamment dominé par la constellation correspondant à son signe astrologique, le cancer, Hausmann interpose des références à Höch (son portrait, une trame de broderie) entre des éléments renvoyant à la nature primitive de l'humanité et de son dernier stade de développement mécanique. Sous le cancer, un guerrier Massaï devant un wagon de train ; au dessus d' « Alitterel », un engin imposant et plusieurs outils avec d'autres guerriers nus. L'un d'eux tient dans la main l'embout rond de la longue tige métallique, dont l'autre extrémité lie le côté d'Hausmann au « Tapis du monde » ménagé par Höch sur un carré de papier bleu. Plus précisément, la tige se termine à l'intersection entre une automobile dont elle semble pouvoir actionner l'axe des roues si mise en mouvement, un cachet de la poste et une autre indication postale : « Par courrier-express¹²³² ». Juste à côté, un

¹²³⁰ H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. 131-152.

¹²³¹ J. Dech, *Hannah Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989 (Kunststück), p. 25-26 ; E. Roters, « hintergrundanalyse der collage « schnitt mit dem küchenmesser » (1920) von hannah höch » in *prinzip collage*, Neuwied et Berlin, Luchterhand, 1968 (Interkunst), p. 42-44, p. 44.

¹²³² « Durch Eilboten »

élément semblant emprunté à une grue souligne l'idée du transport d'un message, que Höch tente peut-être de faire passer, en vain, de l'autre côté...

Comme le constate Hanne Bergius, « la symbolique des roues demeura plurivoque dans le contexte dadaïste — elle intensifie l'existence, la détruit, nivelle toutes les valeurs, annonce l'éclatement de la révolution, la révolte esthétique, ou bien roule dans l'indifférence¹²³³ ». Car quels que soient leurs types (roue pneumatique, roue à billes, réa à poulie...), les roues du photomontage d'Hannah Höch ne sont pas associées à une machine cohérente ni fonctionnelle : le modèle mécanique est ici démantelé jusqu'à composer une machine absurde et brisée. « Et pourtant, elle tourne », semble en quelque sorte suggérer la danseuse étêtée au centre de la composition : l'iconographie mécanique parsemant *Coupe au couteau de cuisine* peut en ce sens être lue comme une métaphore de la situation politique, économique et sociale de la République de Weimar. Elles évoquent à la fois l'industrialisation galopante qui entraîne un changement d'échelle drastique dans la production depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, les abominables destructions de la première guerre mondiale de l'histoire occidentale, la nature du nouveau mouvement qui ébranle le rythme quotidien et les habitudes de consommation de la population, la roue de l'histoire ou de la fortune qui fait et défait les règnes, entraîne le renouvellement des régimes politiques, etc. Dans cette perspective, Roters a raison d'interpréter la partie centrale comme une représentation de « l'exercice d'équilibrisme de la République¹²³⁴ » de Weimar, la plus progressiste d'Europe sur la papier¹²³⁵, freinée par les relents impérialistes, conservateurs et revanchards, prise entre les feux contradictoires de la modernité sociale et politique d'un côté (la « modernité déstabilisante » qui la caractérise), et une « économie malade¹²³⁶ » de l'autre. A l'image des éléments mécaniques disparates qui parsèment le photomontage, la République de Weimar est dysfonctionnelle — mais fonctionne pourtant, même lorsqu'elle « tourne à vide », emportée par la « roue de l'histoire ».

¹²³³ « Die Symbolik der Räder blieb im dadaistischen Kontext mehrdeutig — lebenssteigernd, lebenszerstörend, wertnivellierend, revolutionär sprengend, ästhetisch revoltierend, indifferent laufend » : *ibid.*, p. 129.

¹²³⁴ « Balance-Akt der Republik » : E. Roters, « hintergrundanalyse der collage « schnitt mit dem küchenmesser » (1920) von hannah höch » in *prinzip collage, op. cit.*, p. 44.

¹²³⁵ Voir notamment : G. Krebs et G. Schneilin (éds.), *Weimar ou De la démocratie en Allemagne [colloque en Sorbonne, 5-6 mars, 25-26 et 27 novembre 1993]*, 2018 ; D.J.K. Peukert, *La république de Weimar, op. cit.*

¹²³⁶ Selon Peukert, la situation économique particulièrement difficile pour l'Allemagne (notamment marquée par l'inflation) n'est pas seulement le fait des difficultés consécutives à l'économie de guerre puis, à la fin de la période, aux conséquences du krach boursier. Entre ces deux moments, la croissance économique de la République de Weimar demeure faible car l'Allemagne peine à s'adapter au changement économique qui se met en place à l'échelle mondiale, et qui se caractérise par un changement de monnaie et valeur référente, qui résulte d'une restructuration générale du marché au profit des industries états-uniennes. A cela, il faut ajouter l'évolution de l'économie capitaliste, le modèle de croissance d'avant-guerre n'étant alors plus opérant. C'est la raison pour laquelle, par exemple, alors que l'indice de production industrielle croît en Allemagne, sa croissance économique demeure insuffisante. A cela, il faut évidemment ajouter la « dépression agricole mondiale » qui touche particulièrement les gros propriétaires terriens encore détenteurs d'une grande partie des richesses du pays, et les conditions politiques, l'Allemagne demeurant entravée sur le marché international par le traité de Versailles. Voir : *ibid.*, p. 125-131.

Finalement, la confusion que restitue *Coupe au couteau de cuisine* correspond au sentiment de l'époque¹²³⁷.

b. Une mise en abîme de la nature de l'image : l'image technique

L'iconographie mécanique de *Coupe au couteau de cuisine* peut également être comprise comme une mise en abîme des propriétés mécaniques du matériau utilisé : l'image photographique.

SURDÉTERMINATION TECHNIQUE DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

L'image photographique a pour particularité d'être produite mécaniquement : une caractéristique qui, dès son invention, influence son développement et son utilisation¹²³⁸. Le fait qu'une machine détermine, par ses réglages optiques et sa chimie, l'aspect formel de l'épreuve finale, autrefois dépendant du savoir-faire de l'artiste ou de l'artisan, est alors souvent perçu comme une mise en retrait définitive du geste artistique et entraîne historiquement de nombreux débats sur la nature et la vocation de la photographie¹²³⁹. Jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, l'argument est généralement utilisé à l'encontre de toute possibilité d'utilisation artistique du procédé : parce que mécanique et reposant sur les lois de la physique (de l'optique) et de la chimie, l'image photographique possède une précision et un indice de véracité élevés qu'une grande partie des commentateurs et des savants ne considèrent exploitables qu'en tant qu'auxiliaire des sciences et des arts¹²⁴⁰.

La nature fondamentalement mécanique du processus est alors d'autant plus prégnante que sa

¹²³⁷ « [...] pour ceux qui vécurent les années de crise de l'après-guerre, celles-ci furent précisément marquées par leur caractère confus. On peut même considérer que le désordre, ainsi que l'interdépendance des différents problèmes, constituaient le fait déterminant de la période consécutive à la Première Guerre mondiale » : D.J.K. Peukert, *La république de Weimar, op. cit.*, p. 64.

¹²³⁸ Parmi une bibliographie abondante, voir notamment à ce sujet : A. Gunthert, « La légende du cheval au galop », *Romantisme*, n° 105, 1999, pp. 2334 ; A. Gunthert, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, février 1999 ; A. Gunthert, « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Etudes photographiques*, n° 9, mai 2001, pp. 6487 ; A. Gunthert et M. Poivert (éds.), *L'art de la photographie: des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016 ; A. Rouillé (éd.), *La Photographie en France: textes & controverses, une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989 (Histoire et théorie de la photographie) ; A. Rouillé, *La photographie : Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005 (Folio essais).

¹²³⁹ Voir notamment : A. Rouillé (éd.), *La Photographie en France: textes & controverses, une anthologie, op. cit.*

¹²⁴⁰ Gardons à l'esprit le jugement de Charles Baudelaire à son encontre, dans la deuxième partie de son Salon de 1859 : « [...] cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie [...]. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante [...] ». C. Baudelaire, « Le public moderne et la photographie [1859] », *Etudes photographiques*, vol. 6, mai 1999, [En ligne]. <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>>. (Consulté le 26 mars 2020).

maîtrise est indispensable par l'opérateur pour pouvoir produire une photographie : les chambres photographiques sont encore imposantes et les procédés, qu'ils soient sur métal, sur verre ou sur papier, contraignants. Le collodion humide, par exemple, qui permet d'obtenir un négatif sur verre et domine jusqu'à la popularisation du gélatino-bromure d'argent dans les années 1880-1890¹²⁴¹, nécessite un développement rapide de l'image (car en séchant, le collodion devient imperméable à la chimie nécessaire pour la révéler) et le transport d'un lourd matériel, pouvant atteindre les 250kg¹²⁴². La photographie est donc initialement surdéterminée par sa nature mécanique : les lois de la physique et de l'optique qui président à la mise en place du dispositif photographique en déterminent les possibilités visuelles, et les propriétés chimiques mises en oeuvre pour obtenir un cliché, ses usages possibles. C'est pourquoi le raccourcissement du temps de pause fut un enjeu central dès les premiers temps de la photographie¹²⁴³. Lié à la miniaturisation des appareils, il permet, dès les années 1880-1890, l'avènement d'une nouvelle catégorie de photographes amateurs, curieux de leur environnement, parmi lesquels les journaux sélectionneront leurs premiers photoreporters¹²⁴⁴. C'est aussi la raison souvent avancée pour justifier l'abandon du support métallique, qui conquis pourtant les premiers découvreurs de la photographie par sa précision inégalée, au profit du négatif papier puis plastique et du positif papier, plus aisément reproductibles.

Ces deux aspects de la photographie, la nature mécanique de son procédé et son inhérente reproductibilité, caractérisent la spécificité du matériau employé par Höch dans ses photomontages et y sont mis en avant : par l'iconographie mécanique tout d'abord, qui évoque les rouages de l'appareil, et les sources photographiques sélectionnées, majoritairement empruntées à des magazines d'actualités illustrés, dans lesquels le développement de la photographie au lendemain de la Première Guerre mondiale vient confirmer sa victoire sur le dessin et engendre de nouvelles habitudes de lecture¹²⁴⁵. En l'occurrence, la grande majorité des reproductions photographiques identifiées dans *Coupe au couteau de cuisine* sont tirées des numéros du *BIZ*, véritable prototype du

¹²⁴¹ Pour un aperçu général des techniques photographiques, voir notamment : B. Lavédrine, J.-P. Gandolfo et S. Monod, *(Re)Connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Éd du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2008 (Collection Orientations et méthodes) ; A. Rouillé (éd.), *La Photographie en France*, *op. cit.*.

¹²⁴² B. Lavédrine, J.-P. Gandolfo et S. Monod, *(Re)Connaître et conserver les photographies anciennes*, *op. cit.*, p.248.

¹²⁴³ Voir notamment les nombreux travaux d'André Gunthert sur la question : A. Gunthert, « La légende du cheval au galop », *Romantisme*, *op. cit.*, p. 2334 ; *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, *op. cit.* ; « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Etudes photographiques*, *op. cit.*, p. 6487.

¹²⁴⁴ C'est par exemple le cas de Jacques Henri Lartigue (1894-1986) et Léon Gimpel (1873-1948). Pour un aperçu du sujet : T. Gervais et G. Morel, *La fabrique de l'information visuelle: photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015.

¹²⁴⁵ *Ibid.*.

genre voué à une importante postérité¹²⁴⁶, parus entre mars 1918 et juin 1920. Quelques unes, concernant notamment les principaux acteurs du mouvement dadaïste, ont été prélevées de la revue du groupe berlinois, *Der Dada*. La vue aérienne de la queue aux abords d'une agence d'emploi qui se trouve au niveau du buste de l'Empereur est quant à elle issue de *Zeit im Bild*. Une exception notable à ce constat : les éléments mécaniques justement, empruntés à un catalogue ou un prospectus publicitaire de la firme Knorr-Bremse, dans laquelle le beau-frère d'Hannah Höch travaillait comme ingénieur¹²⁴⁷.

UNE LECTURE FLUSSERIENNE DE *COUPE AU COUTEAU DE CUISINE* : L'IMAGE TECHNIQUE, SES PROPRIÉTÉS ET SES EFFETS

Höch ne se contente toutefois pas d'évoquer les propriétés de l'image photographique ; elle soulève également une réflexion pertinente sur son fonctionnement, ses modes de production et de lecture. En termes flusseriens¹²⁴⁸, l'image photographique est une « image technique » (la première !), c'est-à-dire « une image produite par des appareils¹²⁴⁹ ». L'élaboration de l'appareil photographique reposant sur des découvertes, des discours et des textes scientifiques qui lui préexistent, l'image photographique s'avère ontologiquement différente de l'image traditionnelle. Cette dernière est littéralement pré-historique, parce qu'elle précède de plusieurs milliers d'années l'invention de l'écriture d'une part, et d'autre part par son fonctionnement et son mode de lecture mêmes. En tant qu'image, c'est une représentation en deux dimensions d'une réalité extérieure à quatre dimensions (le temps étant compris comme la quatrième) obtenue par abstraction de deux dimensions sur quatre. Elle ne perd toutefois pas son lien avec son référent (le monde) et demeure un « état de choses » : en s'interposant entre le regardeur et le monde, l'image traditionnelle donne au premier le second à voir et, à la manière d'une carte, installe entre le regardeur et le monde un rapport de réciprocité qui relève de la pensée magique. C'est l'imagination (c'est-à-dire littéralement la mise en image) qui permet tout d'abord l'abstraction de l'image (qui fait passer du monde à quatre dimensions à un signifiant qui n'en a plus que deux), et qui dans un second temps

¹²⁴⁶ Le *BIZ* sera quasiment plagié par le *Münchener Illustrierte Presse*, pris pour modèle lors de la création de l'illustré français *Vu*, et le directeur artistique du *BIZ*, Kurt Korff, conseilla Henry Luce et Daniel Longwell dès décembre 1934 sur les évolutions éditoriales des magazines publiés par Time Inc.. *Life* sera refondé en 1936 à partir de ses principes : *ibid.*, p. 91, p. 119, p.149-152.

¹²⁴⁷ E. Roters, « hintergrundanalyse der collage « schnitt mit dem küchenmesser » (1920) von hannah höch » in *op. cit.*, p. 42.

¹²⁴⁸ Vilém Flusser est un philosophe tchèque né à Prague en 1920. En 1940, il émigre à Sao Paulo après un passage par Londres, où il enseigne la philosophie des sciences à l'université à partir de 1959. Il aborde la question des images techniques dans plusieurs ouvrages, dont *La Civilisation des médias* qui rassemble une série d'articles parus entre 1978 (année du décès d'Hannah Höch) et 1995 (à titre posthume, Flusser s'étant éteint à Robion en Provence en 1991) et *Pour une philosophie de la photographie* : V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004 ; V. Flusser, *La civilisation des médias*, Belval, 2006.

¹²⁴⁹ V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 17.

permet de projeter le contenu et la connaissance de l'image sur le monde. La « lecture » de l'image traditionnelle procède pour ce faire d'un « *scanning* », c'est-à-dire d'un va-et-vient du regard qui met en lien les éléments symboliques qui la composent de différentes manières, cultivant ainsi sa pluricovité. Par rapport à l'image traditionnelle, l'écriture représente un second degré d'abstraction, car elle dépouille la réalité de toutes ses dimensions et s'y réfère de manière complètement conventionnelle d'une part, et parce qu'elle introduit un temps linéaire, qui va de paire avec la constitution linéaire du sens d'autre part, changeant de fait le mode de lecture. L'écriture marque ainsi l'avènement de la « pensée conceptuelle ». Flusser considère que, pendant tout le temps de l'histoire, texte et image cohabitent et finissent pas se contaminer l'un l'autre, dans un rapport réciproque, jusqu'à ce que le texte ne prenne le pas sur l'image dans la société occidentale : se développe une véritable textolâtrie, c'est-à-dire une foi trop importante placée dans l'écriture qui incite à calquer les concepts décrits sur la réalité extérieure. La textolâtrie entre en crise au XIX^{ème} siècle à cause du niveau de développement atteint par les sciences : les textes, notamment scientifiques, deviennent irreprésentables — la « contamination » qui avait jusqu'alors lieu entre texte et image et leur permettait une relative corrélation se brise, appelant à la création d'un nouveau type d'images : l'image technique.

La photographie est la première des images techniques : parce qu'elle est postérieure aux textes scientifiques qui la rendirent possible, elle représente un troisième niveau d'abstraction ; elle est « post-historique », dans le sens où elle est apparue après l'histoire. Cela lui confère un statut ambigu : tout d'abord, elle semble à priori directement émaner de l'évènement ou du phénomène qu'elle représente (cette valeur de preuve historiquement admise de la photographie dès ses débuts trouve ici une racine conceptuelle). Se trouvant au bout d'une chaîne causale qui les y relie, les images photographiques sont perçues comme ne nécessitant aucune interprétation et déployant un sens immédiat : « Ce que l'on y voit, ce n'est donc pas, semble-t-il, des symboles à déchiffrer, mais des symptômes du monde au travers desquels il est possible d'entrevoir ce dernier¹²⁵⁰ », remarque Flusser. Elles n'apparaissent donc plus vraiment comme des images, mais plutôt comme des fenêtres : le regardeur leur accorde spontanément sa confiance et lorsqu'on les critique, la critique n'est pas tant formulée sur l'image en tant que telle mais sur les « visions du monde¹²⁵¹ » qu'elle véhicule. « L'imagination s'est changée en hallucination¹²⁵². » L'image technique n'est donc plus observée comme une carte permettant de nous orienter dans le monde, mais comme un écran devant lequel l'individu a tendance à confondre le monde et sa représentation, et à tomber de ce fait dans

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 12.

l'idolâtrie.

Evidemment, Flusser constate que cette objectivité est un leurre : l'image technique, demeurant avant tout une image, fonctionne aussi de manière symbolique, bien que plus abstraite que les images traditionnelles. Son fonctionnement est tout aussi magique, mais d'une magie différente qui influence directement non plus le rapport du regardeur au monde, mais ses concepts sur ce dernier. Le modèle auquel l'image technique se réfère n'est plus celui d'un message « dont l'auteur — un dieu — se situe au-delà du processus de communication¹²⁵³ » ; c'est désormais un programme transmis par voie écrite et concrétisé par des fonctionnaires (ceux qui font fonctionner l'appareil) qui se situent « à l'intérieur du processus de communication¹²⁵⁴ ». Le programme de l'appareil photographique est déterminé par ses caractéristiques techniques : « l'appareil photo est programmé à produire des photographiques, et chaque photographique réalise une des possibilités qu'offre le programme de l'appareil¹²⁵⁵ ». L'opérateur n'est plus un *homo faber* (un artisan ou un artiste créateur) mais un *homo ludens* dont la fonction consiste à réaliser le plus possible le programme de l'appareil en s'en servant comme d'un « jouet structurellement complexe, mais au fonctionnement simple¹²⁵⁶ ». Structurellement complexe pour plusieurs raisons : tout d'abord parce que, le programme de l'appareil photo consistant à produire le plus possible de photographies, le choix de l'opérateur sera quantitatif avant d'être qualitatif. Il s'agira de savoir combien de photographies il doit prendre d'un événement ou d'un objet. La sérialité inhérente au procédé le rend fondamentalement hostile à toute idéologie, car appelle à la multiplication des points de vue. Ce premier point se retrouve déjà dans la pratique hōchienne du photomontage : c'est finalement cette multiplicité de points de vue que l'artiste met en regard dans les quatre angles de *Coupe au couteau de cuisine*. Structurellement complexe également car les objets de la photographie sont avant tout culturels, « c'est-à-dire [...] disposés intentionnellement¹²⁵⁷ ». Cela est d'autant plus vrai pour la photographie de reportage, qui cherche justement à rendre compte des conditions culturelles comme d'un état de fait. Dans cette configuration, la liberté de l'opérateur est réduite : Flusser parle de liberté « programmée », c'est-à-dire délimitée par le programme, et en conséquence par l'*input* et l'*output* de l'appareil.

L'*input* et l'*output* qualifient les données de toutes sortes qui président à la prise de vue (réglages techniques, contraintes de commande...) d'un côté, et conditionnent son utilisation de l'autre. La photographie n'étant pas, comme l'image traditionnelle, un original, sa valeur n'est donc pas

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁵⁴ *Ibid.*.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 78.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

objective (elle n'est pas contenue dans le support de sa reproduction) mais informative (dans ce qu'elle représente et la manière dont cela va être articulé à un média). Elle peut donc se répartir, au niveau de l'*output*, en divers canaux de distribution de l'information, et passer aisément de l'un à l'autre¹²⁵⁸. La répartition des photographies dans différents canaux résulte d'une codification qui s'opère en amont (au niveau de l'*input*) comme en aval de l'acte photographique (dans le cas d'un reportage photographique, il s'agira de la mise en page des photos sélectionnées et de leur articulation au propos d'un article). Flusser considère néanmoins que le photographe est toujours en lutte avec son canal d'élection. Il donne l'exemple d'une photographie prise dans le cadre d'un reportage pour un journal : du point de vue du journal, le photographe et ses photographies lui servent à illustrer ses articles (le photographe est bien le fonctionnaire d'un appareil, mais de l'appareil « journal » avant tout). Le photographe est à ce titre amené à s'auto-censurer afin d'éviter la censure du journal et s'assurer la publication, tout en tentant de contourner ces critères « en introduisant clandestinement, en toute discrétion, des éléments esthétiques, politiques ou épistémologiques dans son image¹²⁵⁹ ». En cela, il y a « lutte entre le photographe et le canal¹²⁶⁰ », qui aboutit *in fine* sur la détermination par les médias du sens de la photographie. En manipulant sciemment la photographie de presse, Höch lutte justement contre cette invisibilisation de l'acte photographique en rappelant, dans *Coupe au couteau de cuisine* comme dans *Dada-Panorama*, que le simple fait que les images présentées résultent d'une sélection demeurée cachée du lecteur entraîne un « soupçon de manipulation », ailleurs théorisé par Niklas Luhmann¹²⁶¹, et abordé par Flusser comme un « processus de manipulation de l'information¹²⁶² » propre à l'avènement des masses, principale méthode de distribution de la photographie. Une intuition que John Heartfield exprima en 1931 en ces termes : « Je voyais de quelle façon la presse bourgeoise utilisait la photo dans son combat — la photographie et les légendes étaient souvent utilisées là-bas pour fausser la vérité¹²⁶³. » Autrement dit : la sélection, nécessitant l'omission de certaines photographies, puis leur articulation à un propos plus ou moins étranger au cliché entraîne une inévitable manipulation de la vérité, quel que soit le média et ses intentions : il s'agira toujours de forger une certaine vision du

¹²⁵⁸ Flusser en distingue trois types : les canaux d'information indicative (« A est A »), répondant à l'idéal classique de la vérité : ce sont les publications scientifiques et les reportages ; les canaux d'information impérative visant à convaincre du bien, ou du moins du bien-fondé (« A doit être A ») : ce sont les documents de propagande politique ou publicitaire ; et enfin, les canaux d'information optative (« A puisse être A »), qui répondent à l'idéal classique de beauté : les oeuvres d'art, essentiellement présentes dans les musées et les galeries.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁶⁰ *Ibid.*.

¹²⁶¹ N. Luhmann, *La réalité des médias de masse*, Paris, Diaphanes, 2012.

¹²⁶² V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁶³ J. Heartfield, « De l'efficacité du photomontage » [1961] in *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006 (exposition présentée au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg du 7 avril au 23 juillet 2006), p. 130.

monde, et de la donner en partage au plus grand nombre. Toutefois, l'information ainsi divulguée peut également être traitée de façon dialogique, dans un second temps ; quand on dessine par exemple des moustaches ou des symboles obscènes sur une photographie ou une affiche. Un tel usage n'est pas prévu par le programme de l'appareil photo, et relève de la nature particulière de l'image obtenue. Toute manipulation de la photographie imprimée, pour Flusser, renvoie de manière émotive à la matérialité de la photographie : c'est une forme de geste rituel qui confère à l'utilisateur l'impression d'avoir une influence sur les événements qui lui sont présentés. Ces manipulations, très employées par les artistes dadaïstes et dont la technique du photomontage est un aspect essentiel, résulte en fait d'une confusion entre la lecture magique de la photographie en tant qu'image (c'est-à-dire, par les éléments qui la composent) et la lecture historique de l'évènement qu'elle ne fait que représenter en surface et qui justement, dans le contexte de naissance de la République de Weimar, connaît une inflation sémantique sans précédent¹²⁶⁴. Cette analyse, appliquée à *Coupe au couteau de cuisine*, soutient notre lecture de l'oeuvre en tant que « mémoires visuelles » — un terme forgé en parallèle à celui d' « autobiographie visuelle » employé par Elisa Alma-Kittner au sujet du photomontage plus tardif d'Hannah Höch, *Lebensbild*¹²⁶⁵. Parce qu'elle utilise des photographies se référant clairement à des événements précis de la révolution allemande et les réorganise de manière dialectique, Höch opère un travers sur son époque proche de celui des mémoires, genre littéraire consistant à faire la relation d'événements dont l'auteur a été acteur, témoin ou, *a minima*, contemporain. Les événements semblent alors passés au filtre de son expérience personnelle et de sa perception. C'est donc finalement autant sur les événements que sur la manière dont ils sont donnés en partage par le média de masse qu'est la presse écrite et illustrée que porte *Coupe au couteau de cuisine*, en tant que commentaire et témoignage de l'artiste sur son époque.

Flusser comprend également le rôle essentiel joué par la photographie dans la perception d'un évènement comme la création d'une « mémoire sociale en éternelle rotation¹²⁶⁶ », c'est-à-dire orchestrant sans cesse un « retour au même¹²⁶⁷ » formel et informationnel. Il souligne le rôle de ciment mémoriel et social endossé par la diffusion à grande échelle des reproductions photographiques :

¹²⁶⁴ M. Béland et M. Dutrisac (éds.), *Weimar ou l'hyperinflation du sens : portraits et exils*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009 (Pensée allemande et européenne).

¹²⁶⁵ A.-E. Kittner, *Visuelle Autobiographien : Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld, Transcript, 2009 (Kultur- und Medientheorie) ; A.-E. Kittner, *Hannah Höch : Lebensbild. Eine collagierte Autobiografie*, Berlin, The Green Box, 2016.

¹²⁶⁶ V. Flusser, *Pour une philosophie... op. cit.*, p. 25.

¹²⁶⁷ *Ibid.*.

« [...] tout aspire à rester éternellement en mémoire et à devenir éternellement répétable. [...] L'univers des images techniques [...] se présente comme plénitude des temps, où toutes les actions et toutes les souffrances gravitent perpétuellement. C'est seulement sous cet angle apocalyptique, semble-t-il, le pb de la photographie acquiert les contours qui lui conviennent¹²⁶⁸. »

Les termes employés évoquent ceux que nous avons utilisés pour décrire et interpréter *Coupe au couteau de cuisine*, notamment dans le soin apporté par l'artiste à sa composition pour lui donner le dynamisme d'un tournoiement, d'un vertige. Elle y met en scène l'univers des images techniques dans une composition correspondant aux critères flusseriens ici soulevés : rotation éternelle, redondance des images, gravitation permanente...

Cette mémoire sociale et uniformisée, Siegfried Kracauer, qui ne concevait la mémoire que comme un attribut individuel, l'analysait déjà en 1927 comme une coupure avec la réalité, orchestrée par les illustrés :

« Jamais encore une époque n'a été aussi bien renseignée sur elle-même, si être renseignée signifie avoir des choses une image qui leur ressemble au sens de la photographie. En tant que photographies d'actualité, la plupart des images des magazines se rapportent à des objets qui existent en original. [...] Mais, en réalité, la référence aux originaux n'est pas du tout le but de cette ration photographique hebdomadaire. Si elle se proposait à la mémoire comme soutien, c'est la mémoire qui devrait déterminer le choix. Mais cette marée de photographies lui balaye ses digues. L'assaut des collections d'images est si violent qu'il menace de détruire la conscience des traits décisif qui peut être présente. [...] Jamais encore une époque n'a été aussi peu renseignée sur elle-même. L'institution des journaux illustrés est, aux mains de la société régnante, l'un des plus puissants moyens de grève contre la connaissance¹²⁶⁹. »

Parce que les directeurs artistiques des illustrés s'accaparent le processus de sélection qui devrait être celui de la mémoire individuelle émerge une image communément partagée d'une époque, fonctionnant comme un barrage qui s'interposerait entre l'individu et l'époque dans laquelle il vit. Autrement dit : les illustrés, pour Kracauer, conditionnent tant l'expérience et la perception d'une époque par le lecteur qu'ils lui barrent l'accès à une véritable connaissance, car les événements auxquels le magazine fait référence ne se situent plus véritablement dans le réel : ce dernier n'est qu'un prétexte à la création d'un monde restreint et fictif mis à disposition de la perception commune¹²⁷⁰. Le morcellement de la composition des photomontages höchiens de la période dadaïste peut être lu dans ce sens : il traduirait le travail de la mémoire individuelle qui, envahie de représentations collectives véhiculées par les médias de masse, les émaille d'éléments extrinsèques

¹²⁶⁸ *Ibid.*

¹²⁶⁹ S. Kracauer, « La photographie », *L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne*, Paris, la Découverte, 2008 (Théorie critique), p. 35-50, p. 46.

¹²⁷⁰ A. Galluzzo, *La Fabrique du consommateur. Une histoire de la société marchande*, Paris, La Découverte, 2020 (Zones), p. 88-95.

(prospectus, courts textes...) pour se les approprier. Cette fonction mémorielle du photomontage est également soutenue par la composition d'ensemble de *Coupe au couteau de cuisine*, que nous avons pu rapprocher du fonctionnement d'un *Ars memorandi* médiéval¹²⁷¹, ainsi que par un indice discret dans *Dada-Panorama* : le « Vivatbänder¹²⁷² » collé le long du bord gauche de l'oeuvre.

B. Les jardins mécaniques : constat d'un changement de paradigme artistique

L'imagerie mécanique omniprésente dans l'iconographie du groupe berlinois est en réalité commune au dadaïsme international. Héritée du constat futuriste de la nécessaire adaptation des sensibilités au nouveau monde des machines, elle témoigne aussi d'une réflexion sur le changement de paradigme artistique alors en cours, qui aboutit chez Höch dans les années 1920 à une série de toiles représentant des jardins mécaniques.

a. La mécanisation des rapports sociaux

L'ICONOGRAPHIE MÉCANISTE : NOEUD GORDIEN DU RAPPORT DE DADA À SON MILIEU

Dans un article paru dans *Les cahiers du MNAM*, Maria Stavrinaki analyse l'iconographie mécaniste dada comme résultant du rapport de l'artiste dadaïste à son milieu¹²⁷³. Dans une démarche opposée à l'expressionnisme, Dada réifie l'individu au moyen de ce que l'autrice appelle un mutualisme entre le sujet et son milieu, qui s'influencent réciproquement. Ce mutualisme passe par la matière (et postule « l'équivalence matérielle entre l'homme et le milieu¹²⁷⁴ »), c'est-à-dire par le rapport direct et concret du dadaïste au monde qui l'entoure comme par ses choix de matériaux artistiques, mais aussi par l'esthétique mécaniste qui traduit tout à fait les caractéristiques du milieu qui s'étendent alors à l'homme. Son analyse du tableau de George Grosz, *Daum épouse son mari pédant* (ill. 79), permet à Stavrinaki de montrer efficacement que Dada considère l'individu comme un inévitable rouage de la société. Elle met en parallèle l'oeuvre de Grosz et sa description, fournie

¹²⁷¹ A. Arena, *Mémoire et histoire chez Hannah Höch. Structure mnémoniques de l'entre-deux-guerres et de l'après 1945 : une mise en regard*, mémoire de Master, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2014.

¹²⁷² *Die Vivatband -ër* est un ruban commémoratif mesurant généralement entre 3 et 12 cm de large et de 30 cm à 2 ou 3 mètres de longueur, sur lequel sont imprimés en mots et en images les emblèmes de la commémoration d'une bataille et d'une guerre. Ils apparaissent sous le règne de Frédéric II de Prusse, puis sont remis au goût du jour en 1913 par Gustav Gotthilf Winkel avant de tomber en désuétude immédiatement après la Grande Guerre.

¹²⁷³ M. Stavrinaki, « Dada inhumain : le sujet et son milieu », *Les Cahiers du Mnam*, n° 103, printemps 2008, p. 6699.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

par Wieland Herzfelde au catalogue de la Première Foire internationale Dada où l'oeuvre est exposée : « [...] le mariage n'est pas simplement un évènement personnel, il est aussi un évènement social, une concession à la société qui, comme une machine, incorpore les hommes complètement, les transformant ainsi en machines au sein du grand attirail¹²⁷⁵ ». Ce « grand attirail », le milieu (dont Hausmann explique d'ailleurs clairement qu'il est autant créé que subit par l'homme lui-même), est finalement la machine absurde qui lie les angles et tendances opposées de *Coupe au couteau de cuisine*. Dans une telle lecture, le corps de Niddy Impekoven déguisée en poupée Printzel semblant chercher à attraper la tête de Käthe Kollwitz qui pend au bout d'une lance peut tout à fait être un portrait allégorique de l'artiste elle-même, effectuant tant bien que mal ce travail parfaitement dadaïste consistant, comme Huelsenbeck le formulait, à chercher « inlassablement [...] à se retrouver après l'ébranlement du jour précédent¹²⁷⁶ ». Travail qui est aussi un travail de mémoire et, partant, fondamentalement identitaire.

LA MACHINE DES RELATIONS SOCIALES DANS L'ART DADA INTERNATIONAL, UN MOYEN DE SORTIR DE LA PEINTURE ?

Si la politisation de l'attitude et de la démarche artistiques est bien une particularité du groupe dadaïste berlinois, l'iconographie mécaniste est quant à elle largement employée dans les autres centres géographiques du mouvement, et à des fins similaires.

Entre Paris et New York, Marcel Duchamp et Francis Picabia développent, respectivement à partir de 1912 et 1915, une iconographie mécaniste partant d'une fascination nouvelle pour l'objet manufacturé. De Picabia, on retient notamment les « portraits de substitution¹²⁷⁷ ». Au contact de la modernité états-unienne, mais aussi d'une nouvelle méthode de caricature élaborée par Marius de Zayas¹²⁷⁸, il réalise des portraits mécanomorphes où un sentiment ou bien un individu sont représentés en étant entièrement remplacés par le dessin d'une machine, inspiré d'un dessin d'ingénieur ou d'un prospectus, tracé à la règle dans un premier temps. Ainsi Guillaume Apollinaire est-il remplacé par un étrange cylindre aux rivets apparents dessiné en traits de contour, Alfred Stieglitz par un appareil photo à soufflet déplié, vraisemblablement inspiré d'une publicité pour Kodak et Paul Haviland par une lampe directement empruntée à une publicité pour une lampe portable électrique de la marque Wallace, auxquels l'artiste adjoint locutions latines détournées,

¹²⁷⁵ Cité dans *Ibid.*, p. 79.

¹²⁷⁶ R. Huelsenbeck, « Que voulait l'expressionnisme ? » in R. Huelsenbeck (éd.), *Almanach Dada [1920]*, Dijon, Presses du réel, 2005, p.193-199, p.194-195.

¹²⁷⁷ A. Verdier, *Aujourd'hui pense à moi : Francis Picabia, ego, image*, Dijon, Les presses du réel, 2019 (Œuvres en sociétés).

¹²⁷⁸ Marius de Zayas, qui élabore alors des « caricatures abstraites » visant à traduire l'esprit de la personne représentée en une formule algébrique, son « moi matériel » en formes géométriques et sa « force initiale » (un équivalent de l'élan vital bergsonien) en lignes-trajectoires directement tracées sur le dessin : *ibid.*, p. 77-80.

tirées du Larousse. Aurélie Verdier, qui analyse cette série, impute le choix de l'objet mécanique à un déplacement émotionnel comparable au processus du deuil que Freud nommera en 1921 l'« investissement d'objet¹²⁷⁹ ». Deuil de l'ami dans le cas d'Apollinaire, et peut-être aussi plus généralement du rôle traditionnel du peintre, mis à mal par l'introduction des images mécaniques dans le processus de peinture¹²⁸⁰. D'un côté, les objets mécaniques conservent quelque chose de l'homme et de ses expériences, et de l'autre, ils tournent à vide et vident la mémoire. Le choix d'un objet mécanique dont Picabia laisse le plus souvent apercevoir les rouages permet à la fois d'ancrer la représentation dans son époque et d'en annoncer la vanité : le progrès scientifique et technique ainsi que l'économie capitaliste s'assurant le rapide remplacement de ces modèles par d'autres, idéalement plus performants.

Enfin, chez Marcel Duchamp aussi, la représentation mécaniste traduit à la fois un état psychologique et une condition sociale : c'est en tous cas ainsi qu'il est permis de lire *Le Grand Verre* (ill. 87), élaboré à partir de son voyage munichois de 1912, véritablement commencé en 1915 et définitivement abandonné en 1923¹²⁸¹. En 1914, soit avant même d'avoir commencé l'oeuvre en tant que telle, il édite ses notes préparatoires sous forme de boîte : collées de part et d'autre d'épaisses feuilles bristol, elles sont rangées dans une boîte à négatifs photographiques à verre. Le texte précédant ici l'oeuvre et en guidant la conception, on peut considérer, par analogie avec la réflexion de Vilém Flusser sur les images techniques, que *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp est en ce sens une oeuvre technique, ou du moins post-historique. Lui-même considère d'ailleurs qu'un rapport de complétion lie ses notes et l'oeuvre, d'autant plus que *Le Grand Verre* est définitivement laissé inachevé. Elles président donc à sa conception mais permettent aussi au regardeur-lecteur de la compléter. Le rendu final est cohérent avec une machine de son invention : les parties, clairement identifiées par ses soins, évoquent un dessin mécanique dans lequel chaque élément a une correspondance corporelle. Les corps ainsi mécanisés n'interagissent a proprement parler pas entre eux : mais les canaux de cette interaction sont prévus comme autant de points de liaison et de

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 82-84.

¹²⁸⁰ Picabia avait été sensibilisé à cette problématique de par son grand-père, Alphonse Davanne, photographe et proche de Louis Daguerre. Il souscrivait à l'« opinion classique qui voulait que le médium photographique soit une aide et un soutien pour les peintres », permettant notamment la constitution d'un plus vaste répertoire de scènes... Arnault Pierre, dans *Francis Picabia : la peinture sans aura* revient de manière très complète sur le rapport que Picabia entretient avec la photographie (*ibid.*, p. 59). Pour Aurélie Verdier, le portrait de substitution n'est que la première étape de ce deuil de la peinture traditionnelle, qui chez Picabia prend la forme d'une véritable mélancolie : elle est suivie d'une remise en cause de la forme dans ses taches d'encre des années 1920, du nom de l'artiste avec ses « non-signatures ». Une réflexion qu'il poursuit ensuite avec ses « toiles insincères plagiées de l'impressionnisme, de cartes postales ou de magazines érotiques » (*ibid.*).

¹²⁸¹ *Le Grand Verre* fit l'objet de multiples analyses très approfondies. Nous nous basons essentiellement sur : M. Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2013 (Champs arts) ; F.M. Naumann, *Marcel Duchamp : l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999 ; C. Debray et M. Duchamp (éds.), *Marcel Duchamp : la peinture, même*, Paris, Centre Pompidou, 2014 ; J. Clair et H. Szeemann (éds.), *Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires*, Venise, 1975 ; C. Vial Kayser, *Marcel Duchamp : Le Grand Verre, La Grande Guerre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2019.

modalités de fonctionnement canalisant la relation entre la mariée et ses célibataires¹²⁸². Le moteur de l'oeuvre, c'est le désir et l'érotisme, qui se devine dans la transparence du matériau utilisé et la scène suggérée, qui doit se soumettre au circuit prévu par l'artiste, finalement comparable un circuit électrique ou de distribution, évoquant les instances sociales qui régissent les rapports entre les sexes et endiguent le désir. Ce dessin d'une machine qui ne fonctionne que conceptuellement peut être rapproché de la mécanique sociale suggérée par les rouages de *Coupe au couteau de cuisine*, bien que la perspective de Höch dans ce photomontage ne soit pas strictement appliquée au rapport entre les sexes, mais s'intéresse plutôt à celui entre les classes régnautes, marquées par la volonté et le pouvoir d'individus, et les classes laborieuses auxquelles reste le pouvoir paradoxal de la foule¹²⁸³.

Höch, en utilisant le photomontage pour réaliser *Coupe au couteau de cuisine* ou encore *Dada Panorama*, atteste de l'impossibilité de la peinture d'histoire, devenue fondamentalement anachronique. Picabia, avec une oeuvre comme *L'Enfant-carburateur*, en réalité un dessin à l'émail et à la feuille d'or sur contre-plaqué (ill. 88), sort également de la peinture en subvertissant définitivement le genre du portrait, comme Höch avec ses portraits composites de sociotypes réalisés à la même période. Marcel Duchamp sort lui aussi drastiquement de la peinture traditionnelle : avec *Le Grand Verre*, il outrepassa la technique du vitrail et, comme le sous-titre de « retard en verre » qu'il lui donnât un temps permet de le supposer¹²⁸⁴, ainsi que le statut ambivalent de sa mariée encore ou plus tout à fait vierge, acte peut-être de la caducité de la peinture religieuse. L'introduction de la machine dans les rapports sociaux et économiques n'est donc pas seulement vécue par les dadaïstes comme l'occasion de créer une nouvelle beauté et de célébrer la sensibilité esthétique d'une nouvelle époque, mais bien comme un objet euristique capable d'engendrer l'effondrement des catégories conceptuelles jusqu'alors admises.

¹²⁸² L'artiste les détaille notamment dans les écrits rassemblés dans *Duchamp du signe (op. cit.)*.

¹²⁸³ La foule est visuellement thématisée sous la République de Weimar. Elle est à la fois perçue, au regard des événements de la révolution allemande, comme une menace pour l'ordre établi et, dans le même temps, comme une masse ouvrière victime de l'économie capitaliste. Cette ambivalence à l'égard de la foule accompagne une étape charnière dans son évolution (la foule devient masse, puis public) et son étude. La psychologie des foules émerge dans les années 1890 comme un nouveau domaine de la psychologie. Elle est, dès le début, marquée par les théories d'Hippolyte Taine et Gustave Le Bon qui, en France, forment l'image d'une foule animale, guidée par ses instincts — mais qui peut être contrôlée par un leader bien choisi. Il faut attendre le tournant du siècle et les écrits de Gabriel Tarde pour voir la foule muter progressivement en public : un ensemble de personnes partageant les mêmes intérêts sous l'effet des médias, sans avoir plus besoin d'être physiquement rassemblés en un même lieu pour être communément influencés. La Première Guerre mondiale, qui voit fleurir dans chaque pays un Ministère de la Propagande ainsi que la naissance, aux Etats-Unis, des relations publiques, relance la question de la manipulation des masses, et surtout de ses objectifs : S. Barrows, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIXème siècle*, Paris, Aubier, 1999 ; A. Galluzzo, *La Fabrique du consommateur, op. cit.*, p. 137-159 ; S. Moscovici, *L'âge des foules : un traité historique de psychologie des masses*, Paris, Fayard, 2005 (Sciences humaines) ; J.-M. Paul (éd.), *La foule: mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 ; V. Rubio, « Le regard sociologique sur la foule à la fin du XIXème siècle », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 28, n° 1, 2010, p. 1333.

¹²⁸⁴ Bien que ce ne soit pas la justification retenue par Duchamp, il est légitime, connaissant son goût pour le jeu avec les mots et les sonorités d'une langue, de noter une proximité sonore entre « retard » et « retable ». L'expression est justifiée dans M. Duchamp, *op. cit.*, p. 46.

b. Un changement de paradigme

LES JARDINS MÉCANIQUES OU LE CHANGEMENT DU PARADIGME PICTURAL

Höch interroge également en peinture les conséquences d'un tel changement de paradigme. *Rome* et *Les Journalistes* (ill. 89 et 90) avaient déjà montré qu'elle était capable de transposer les interrogations soulevées par le nouveau *medium* du photomontage dans la technique picturale, de manière à en expérimenter les solutions formelles et, à nouveau frais, les problèmes esthétiques posés¹²⁸⁵. En ouvrant son article sur une analyse du *Jardin mécanique*, une peinture sur toile datant également de 1920 (ill. 91), Stavrinaki constate la dimension disruptive de l'objet mécanique : la composition d'ensemble de l'oeuvre est organisée autour du zigzag des rails qui rejoint celui de l'horizon penché. De part et d'autres s'amoncellent diverses constructions mécaniques, dont le fonctionnement et la fonction demeurent un mystère. Une sensation de déséquilibre fait vaciller le regard à la surface de la représentation. Elle est principalement due au fait que rien, dans l'oeuvre, n'est strictement horizontal ou vertical. Les machines absurdes qui s'y dessinent entretiennent ce vertige et augmentent l'inconfort du regardeur qui ne les identifie que partiellement. Le principe d'inadéquation guide également la composition : entre les éléments mécaniques entre eux, qui ne s'assemblent pas pour former une machine fonctionnelle et contredisent, de ce fait, l'essence même de la machine, mais également entre ces assemblages et le paysage. Dans un article de 1980 revenant sur « La symbolique visuelle de l'oeuvre d'Hannah Höch », Eberhard Roters identifiait quatre principes employés par Höch pour unifier ses compositions : « le principe d'autarcie, le principe de distance, le principe de la coupe, le principe du mélange¹²⁸⁶ ». Ils reposent généralement sur trois types de contrastes créant une tension iconographique dans l'oeuvre : « le couple de contrastes technique-nature ; le couple de contrastes masculin-féminin ; la correspondance monde extérieur-monde intérieur¹²⁸⁷ ». *Jardin mécanique* ressort du dernier principe et de la première tension identifiées par Roters. Höch prend d'ailleurs soin de mélanger technique et végétation sans les faire fusionner ; elle les juxtapose sans les fondre, augmentant l'irritation visuelle du regardeur. L'idée du « jardin » traduit certes un important degré d'intervention de l'être humain sur la nature

¹²⁸⁵ H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. 152 ; P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 12-15 ; R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p. 36-37.

¹²⁸⁶ « das Prinzip der Autarkie / das Prinzip der Distanz / das Prinzip des Schnitts / das Prinzip der Mischung » : E. Roters, « Bildsymbolik im Werk Hannah Höchs » in G. Adriani et J. Dech, *Hannah Höch : Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*, Cologne, DuMont, 1980 (DuMont-Dokumente), p. 53-65, p. 54.

¹²⁸⁷ « Das Konstrastpaar : Technik - Natur / Das Konstrastpaar : männlich - weiblich / Die Korrespondenz : Außenwelt - Innenwelt » : *Ibid.*, p. 61.

que le paysage, mais ici, la contamination (ou, comme la nomme Stavrinaki, le « mutualisme¹²⁸⁸ ») entre nature et technique semble contagieuse : la gamme chromatique est uniforme, la géométrisation est globale et la profusion irraisonnée des éléments mécaniques les rapprochent justement de l'idée de luxuriance et d'excès¹²⁸⁹ propre aux jardins qui échappent, même pour un court temps, aux soins de leur jardinier. C'est à se demander si ce jardin est une déchèterie des objets de la modernité et du progrès technique, ou la nature transformée par l'homme de la révolution industrielle jusqu'à engendrer sa propre disparition.

À la lumière d'autres rapprochements, *Jardin mécanique* nous semble également pouvoir témoigner de la profonde prise de conscience, par Höch, des bouleversements que peut engendrer en peinture l'introduction de la machine à grande échelle dans la société : tant dans la composition d'images à la logique de production, de lecture et de diffusion nouvelle (les images photographiques, premières images techniques, comme nous l'avons vu) que dans le processus de création d'un tableau (lorsque une image technique est utilisée comme modèle, comme source d'inspiration, en remplacement d'un croquis ou alors, plus simplement, lorsque la logique mécaniste remplace la logique organiciste dont le romantisme avait fait l'apologie dans la création picturale¹²⁹⁰). Traditionnellement, la nature est le modèle par excellence de la peinture. Höch en fait d'ailleurs un thème d'élection qui marque son oeuvre peint durant toute sa carrière¹²⁹¹. Le peintre, dès sa formation académique, est invité à l'imiter en la magnifiant : deux attitudes interdépendantes au coeur de la *mimesis* dont la portée et la fonction est à la base de l'art pictural et de sa conception du beau. En leur substituant progressivement des formes mécaniques, Höch propose une réflexion sur le devenir de la peinture dans la société industrielle : elle montre *a minima* qu'un changement esthétique fondamental est requis (autrement dit, une mutation de la catégorie traditionnelle du « beau »), et résous visuellement l'opposition romantique entre organique et mécanique¹²⁹². Une série d'oeuvres également basée sur la mécanisation du végétal et la végétalisation du mécanique voit d'ailleurs le jour dans les années 1920 (**Pl. XIII**).

¹²⁸⁸ M. Stavrinaki, « Dada inhumain : le sujet et son milieu », *op. cit.*, p. 68.

¹²⁸⁹ *Ibid.*.

¹²⁹⁰ Parmi de nombreuses références dans les ouvrages généraux sur le romantisme, Xavier Hautbois livre un bon résumé de la question dans son article « Le modèle organique dans son acception esthétique, scientifique et musicale » in I. Cazalas et M. Froidefond (éds.), *Le modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 47-58.

¹²⁹¹ Ellen Maurer le remarquait déjà dans son catalogue raisonné de l'oeuvre peint d'Hannah Hoch avant 1945. Elle soulignait également la référence romantique de ses paysages. La récente exposition qui eut lieu à la Kunsthau Apolda sur le sujet, intitulée « Hannah Höch : Flora Vitalis » montre également que la peinture de fleurs est tout particulièrement une source d'inspiration importante de l'artiste, vers laquelle elle se tourne régulièrement tout au long de sa carrière. En cela, l'exposition fait échos à celle qui eut lieu l'année de sa mort à Gelsenkirchen, « Hannah Höch : Ein Leben mit der Pflanze » [78.60]. C'est à notre connaissance dans l'unique article de ce catalogue, rédigé par Heinz Ohff, que la végétation et la mécanique sont identifiées pour la première fois en tant que pôles entre lesquels la représentation hōchienne du végétal oscille : K. Hille *et al.*, *Hannah Höch. FloraVitalis*, Apolda/Thüringen, Kunsthau Apolda Avantgarde, 2017 ; E. Maurer, *Hannah Höch, jenseits fester Grenzen : das malerische Werk bis 1945*, Berlin, Gebr. Mann, 1995.

¹²⁹² X. Hautbois, « Le modèle organique dans son acception esthétique, scientifique et musicale » in *op. cit.*.

Un seul précédent, la gravure sur bois *Envahi* dont les premières estampes datent de 1918, pourrait suggérer que l'expérience du premier conflit mondial (dont Höch est témoin en tant qu'infirmière pour la Croix Rouge¹²⁹³) joue un rôle dans l'émergence de cette iconographie et de l'interrogation qu'elle véhicule. En tout, cinq oeuvres constituent le coeur de ce corpus : au deux précédemment citées, il faut ajouter *Les Fleurs du Mal (fleurs mécaniques)* et *Union*, respectivement une huile sur carton et une aquarelle datant des alentours de 1923, ainsi que *Plantes*, une huile sur toile de plus d'un mètre de côté réalisée en 1928.

LA RÉIFICATION DU VIVANT, UNE SOURCE D'INQUIÉTUDE

L'ambiance générale y est inquiétante : devant *Union*, par exemple, au regardeur de décider s'il se trouve devant le mode de reproduction d'une nouvelle espèce végétale ou l'invasion d'une plante mécano-carnivore bien décidée à annihiler ce qui l'entoure. Leurs tiges ressemblent à des fils électriques qui se terminent en roue à billes, en pelles mécaniques ou en hélices. Leurs racines mêmes ne sont que posées à la surface d'un sol stérile. En arrière plan, plusieurs bâtiments évoquant la ville de Berlin (comme indiqué sur le petit panneau de gauche), une église et peut-être deux maisons dont les fenêtres laissent apparaître deux silhouettes noires joignant leurs bras, sont posés sur roulettes à la manière de jouets d'enfants — à moins qu'il ne s'agisse de flotteurs, comme ne le suggère l'étendue bleue sur laquelle ils sont posés. Les deux étoiles filantes qui, dans le ciel orange d'un crépuscule tout aussi désolé, reproduisent l'union des végétaux mécanomorphes sous eux semblent plusieurs bouts de bois peints cloués ou articulés entre eux. Elles évoquent, dans leur principe, les reliefs en bois d'Hans Arp. Malgré l'échelonnement distinct des plans, toute notion d'échelle est faussée : il est impossible d'estimer la hauteur des plantes mécanomorphes du premier plan, ce qui ajoute à l'inquiétante étrangeté de l'ensemble. Car c'est bien ce sentiment que Höch provoque dans le corpus d'oeuvres que nous venons de distinguer : celui que Sigmund Freud décrit dans un article de 1919 paru dans la revue *Imago* sous le terme de « *Das Unheimliche* ». L'*Unheimlich*, c'est ce sentiment d'inquiétude, entre angoisse et effroi, qui naît face aux discrets changements subits à notre insu par les choses familières, de manière à ce qu'elles le demeurent tout en présentant un aspect quelque peu différent. En se basant sur les précédentes recherches d'Ernst Jentsch, Freud admet au début de l'essai la définition d'« un cas d'inquiétante étrangeté par excellence » : « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé ». Cette description fait d'abord référence, en s'appuyant notamment sur les récits fantastiques d'E.T.A. Hoffmann, aux automates et mannequins de cire. C'est toutefois aussi le processus mis en branle chez le regardeur devant les tableaux sus-

¹²⁹³ LCI/1, p. 57.

cités d'Hannah Höch : il lui est impossible de déterminer si l'inanimé mécanique, adoptant ici des allures végétales, appartient encore à cette catégorie ou s'il est devenu vivant. Sur le plan visuel, Höch utilise le procédé correspondant pour traduire cette inquiétude, connu sous le nom de *Verfremdung*¹²⁹⁴. En l'occurrence, « l'élément poétique proposé¹²⁹⁵ », la machine, peut être pris au sens propre du terme « poétique », c'est-à-dire se référant à l'ensemble des règles qui président à la création d'une oeuvre¹²⁹⁶. La machine est alors introduite comme l'élément provoquant l'étrangisation : le sujet du tableau paraît classique (une peinture végétale avec un paysage de cité en arrière-plan) et pourtant, il est rendu méconnaissable par l'introduction du mécanique comme nouvel élément poétique. Si un sentiment d'angoisse ou d'effroi, et non un effet comique qui résulte de « cette vision du mécanique et du vivant insérés l'un dans l'autre [qui] nous fait obliquer vers l'image plus vague d'une raideur quelconque appliquée sur la mobilité de la vie, s'essayant maladroitement à en suivre les lignes et à en contrefaire la souplesse¹²⁹⁷ », c'est d'abord parce que, si l'on doit respecter la logique bergsonienne, le comique étant une propriété humaine, « Un paysage [...] ne sera jamais risible¹²⁹⁸ ». Mais cela est sans doute aussi dû au contexte de l'après-guerre, commun à l'essai de Freud et aux oeuvres d'Hannah Höch (et non à l'essai de Bergson, initialement publié en 1899). Pour Freud, l'angoisse est « un état qu'on peut caractériser comme attente d'un danger connu ou inconnu » et l'effroi « un état que provoque un danger actuel auquel on n'était pas préparé¹²⁹⁹ » — deux états qui qualifient assez bien les différents rapports envers la technique et la machine dans l'immédiat après-guerre. L'inquiétude soulevée semble confirmée par d'autres oeuvres du corpus, notamment par *Les Fleurs du Mal* qui, si elles empruntent clairement leur titre au célèbre recueil de Baudelaire, sont avant tout des *Fleurs mécaniques*. Dès le titre, la

¹²⁹⁴ Généralement traduit en français par « procédé de distanciation » ou « étrangisation ». Umberto Eco en livre une définition saisissante : « C'est le même problème qu'avaient abordé les formalistes russes [...] sous le nom de *priem ostranneniija* : ce qui signifie « rendre étrange, rendre différent, détacher des habitudes ». L'effet d'étrangeté [...] signifie : « s'écarter de la norme », saisir le lecteur grâce à un artifice qui s'oppose à ses habitudes perceptives ou intellectuelles, et fixe son attention sur l'élément poétique proposé. » Il y fait référence à l'oeuvre de V. Chklovski, *L'Art comme procédé* [1917] (Paris, Allia, 2008), dans lequel le terme apparaît : U. Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979 (Points 107), p. 110-111.

¹²⁹⁵ *Ibid.*

¹²⁹⁶ Du grec *poiësis*, création, et du verbe *poiëin*, créer. Le terme de poïétique (« étude scientifique et philosophique des conduites créatrices d'oeuvres »), inventé en 1937 par Paul Valéry, est basé sur la même étymologie. Il extrait et isole justement le sens de « poétique » que nous désirons souligner ici : É. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004 (Quadrige Dicos poche), p. 1152.

¹²⁹⁷ H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1899], Paris, Félix Alcan, 1938, p. 40. À noter toutefois que, dans la suite immédiate du texte, Bergson donne l'exemple de l'habit, et plus particulièrement du déguisement. Aussi ne peut-on pas réduire l'approche hœchienne de la question de la vision imbriquée du mécanique et du vivant et de ses effets, car l'artiste réalise aussi une série de croquis pour les costumes de l'anti-revue qu'elle prépare avec Kurt Schwitters, dans lesquels elle joue ostensiblement de ce même ressort, et peut-être cette fois à des fins comiques. Cela est tout particulièrement visible avec *Le Four chaud* (1924-1925, aquarelle, gouache, bronze et crayon sur papier, 22,5 x 15,4 cm, Berlinische Galerie, Berlin) et *La Femme du four chaud* (1924-1925, aquarelle, gouache, bronze et crayon sur papier, 27,6 x 15,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin) : L.P. Fink, S. Möllers et A. Schäfer (éds.), *Vorhang auf für Hannah Höch*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2015, p. 24.

¹²⁹⁸ H. Bergson, *Le Rire*, op. cit., p. 3.

¹²⁹⁹ S. Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort » [1915] in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 2015 (Petite bibliothèque Payot), p. 14.

dimension ambivalente du rapport à la technique est évoquée par l'image de fleurs tentatrices par leur aspect et leur promesse, mais maléfiques. L'oeuvre ajoute à cette atmosphère étrange, prompte aux métamorphoses, par son ambiance nocturne. Cette « raideur quelconque appliquée sur la mobilité de la vie » est caractéristique d'une partie de l'oeuvre peinte d'Hannah Höch durant l'entre-deux-guerres : on la retrouve notamment dans *L'arbre de la connaissance*, dont les branches tubulaires flanquées de feuilles trop plates, ovales ou rondes pour être réalistes. S'il reprend ici un épisode biblique, force est de constater que l'épisode clef de la Chute a été contaminé par la raideur des objets artificiels. Tandis qu'elle travaillait encore pour Ullstein Verlag, Höch réalisa d'ailleurs au moins deux plantes artificielles pour le numéro du 1er avril 1921 du *BIZ*¹³⁰⁰ (ill. 92). Elles furent reproduites en bas de la dernière page, accompagnées de la légende « D'intéressantes nouvelles acquisitions du jardin botanique de Dahlem, près de Berlin. Une plante carnivore de Java (*Carnivoria maxima* Smithsonii L) à l'heure du repas. Une plante *Vaccum* de Birmanie, qui aspire les grains de pollen des plantes voisines¹³⁰¹ ». Il s'agissait en fait, comme l'indique l'artiste, d'une farce dans le droite lignée de la tradition du *BIZ*, jouant sur la crédibilité de la photographie¹³⁰². Höch n'est malheureusement pas créditée dans la revue pour sa contribution : elle dû préciser postérieurement au stylo, sur les deux exemplaires qu'elle conserva de la revue, « Je l'ai fait » [21.82]. Cette conception d'une plante artificielle (dont la photographie ne suffit pas à déterminer le matériau d'élection, même si l'on peut supposer qu'il s'agisse de tissu¹³⁰³) est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, elle suggère une pratique, quoiqu'occasionnelle, de l'artificialité transposée à la confection de végétaux en trois dimensions. Höch y fait montre de ses connaissances botaniques : les plantes sont composées de manière parfaitement réaliste. Leur mise en scène et certains de leurs aspects les trahissent toutefois : la première est représentée littéralement attablée, en train de manger dans une assiette (avec une petite salière à ses côtés), et la corole de la seconde forme un cercle à la géométrie parfaite, qui évoque ses propriétés surnaturelles de fleur-aspirateur. Les photographies, prises par S.A. Wosan, peuvent toutefois tromper le lecteur-regardeur trop rapide en raison de l'artificialité complète du cliché, de la conception des objets qui le composent à sa reproduction sur du papier journal de qualité moyenne, en passant par son agencement, la prise de vue en tant que telle, déclenchée sur un appareil mécanique puis soumise à un développement puis un tirage chimique avant d'être reproduite en série sur des presses. A cela, il

¹³⁰⁰ En avril 1925, la plante « carnivore » sera reprise dans *Uhu* : M. Lavin, *Cut with the kitchen knife : the Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven ; London, Yale University Press, 1993, p. 60.

¹³⁰¹ « Interessante Neuerwerbungen des Botanischen Gartens in Dahlem bei Berlin. Eine fleischfressende Pflanze aus Java (*Carnivora maxima* Smithsonii L) bei einer Mahlzeit. Vakuumpflanze aus Birma (*Vacua frandiflora* Lemmis), die den Blütenstaub aus den benachbarten Blumen saugt. » [21.82].

¹³⁰² M. Lavin, *Cut with the kitchen knife, op. cit.*, p. 59.

¹³⁰³ Dans les années 1990, l'artiste allemand Peter Rösler fera de la plante verte artificielle réalisée en tissu une véritable démarche artistique. Pour ce faire, il emploie notamment d'anciens uniformes de la police fédérale allemande, caractérisés par leurs couleurs, brun pour le pantalon, vert mousse pour les vestes. Deux de ses oeuvres sont conservées au FRAC Alsace : *Ficus elasticus decora I* et *Yucca* (1997, uniformes de policiers allemands cousus, pot en plastique, dimensions variables).

faut ajouter une parodie de la mise en page journalistique elle-même ; cet ensemble d'informations artificielles est totalement intégré au *layout* du magazine, et est même pourvu d'une légende en deux temps : une première phrase plutôt générale ne permettant a priori pas de déceler la supercherie, puis deux autres petites phrases renvoyant plus clairement à la dimension comique de l'image. Cette blague fonctionne donc quant à elle pleinement sur le modèle bergsonien évoqué plus avant : l'aspect artificiel conféré au vivant et le mélange d'attributs humains (le repas), végétaux (les plantes demeurent « carnivores » et fonctionnent encore à partir de graines) et mécaniques¹³⁰⁴ (l'aspiration).

Dans un premier temps, il apparaît donc que Höch « plaque » les principes de l'organicité sur le mécanique, à la manière dont à la fin de la décennie Albert Renger-Patzsch photographiera de la même manière la nature et les artefacts industriels¹³⁰⁵. Le mécanique ne devient un principe réorganisant la vision de la nature qu'*a posteriori* : en 1938, Höch peint un premier paysage intitulé *Digitales — devant une forêt de pins à la montagne*¹³⁰⁶ (ill. 93). Des digitales fantomatiques s'élèvent devant un paysage aux tons brunâtres représentant quelques sapins devant quelques collines encastrées. En 1942, elle reprend peut-être une huile sur toile antérieure¹³⁰⁷ représentant un paysage hollandais de champs de fleurs coloré et y ajoute de gigantesques tulipes et muscaris blanches et transparentes au premier plan (ill. 94). Dans les deux cas, l'esthétique des fleurs qui envahissent la surface du tableau est directement inspirée de la radiographie. Cette dernière est alors relativement récente : elle résulte de la découverte des rayons X par le physicien allemand Wilhelm Conrad Röntgen, qui réalise en décembre 1895 la première radiographie, un cliché de la main baguée de sa femme¹³⁰⁸. Pour la première fois, il est possible de pénétrer l'opacité de la chair et de révéler l'intérieur du corps humain (son ossature) sans le blesser. L'année suivante, Röntgen diffuse sa découverte auprès de la communauté scientifique, emballée tout comme le grand public par les nouvelles possibilités qu'offre cette nouvelle technique. Des images d'objets radiographiés envahissent la littérature scientifique, mais également la presse de vulgarisation. En 1929, une radiographie de plusieurs fleurs, dont des tulipes et une muscari très semblables à celles peintes sur

¹³⁰⁴ Les plantes artificielles de Höch plairont tant à son ami Kurt Schwitters qu'il les transformera en cartes postales : M. Lavin, *op. cit.*, p. 61 et 229 (note de bas de page n°56).

¹³⁰⁵ C'est le principe de la Nouvelle Objectivité que Renger-Patzsch incarne dans *Die Welt ist schön (Le Monde est beau)* paru en 1928. Cf. L. Moukouri, *Albert Renger-Patzsch : les choses [exposition, Paris, Jeu de Paume, 17 octobre 2017-21 janvier 2018]*, Paris, Jeu de Paume, 2017.

¹³⁰⁶ Ou *Hommage à une forêt (Hommage an einem Wald)* d'après l'artiste elle-même dans une lettre au Président après l'acquisition de *Hollande* : carnet « Weggegebene Arbeiten III » de 1973 [73.189].

¹³⁰⁷ C'est ce que suggère un article de 1975 qui lui est consacré dans le *Süddeutsche Zeitung*, à l'occasion de l'exposition « *Zeitgenössische Kunst aus dem Besitz des Bundes-Ankäufe 1973-1974* » au Bonner Kunstmuseum : « *Holland heißt Hannah Höch dieses ungewöhnliche Bild* », *Süddeutsche Zeitung* du 30 janvier 1975, coupure de presse [75.133].

¹³⁰⁸ Clément Chéroux en fait aussi un point de touche de la photographie vernaculaire : C. Chéroux, *Vernaculaires : essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, Le Point du jour, 2013, p. 54-79, p. 56-58.

Hollande, intègre les illustrations du catalogue de l'exposition *Film und Foto* à laquelle Höch contribue¹³⁰⁹ (ill. 95). Il est donc fort probable que Höch ait été inspirée par une véritable radiographie de fleurs.

Avec ce diptyque, l'iconographie des techniques disparaît tout à fait. Elle est en réalité incorporée au processus visuel même qui donne naissance au tableau.

4. Conclusion : la technique, une problématique intermédiaire

Les précédentes analyses des photomontages dadaïstes de l'artiste ont montré que l'iconographie des techniques qui s'y développe de manière quasi-omniprésente permet l'articulation de plusieurs niveaux de compréhension et interprétations. Parce qu'elle met en abîme la nature particulière du matériau utilisé (la photographie, première image technique), elle interroge la manière dont le monde est désormais donné à percevoir. Par l'iconographie mécanique, la technique intègre tous les niveaux de lecture de l'oeuvre et en réorganise la composition et la compréhension, laissée volontairement ouverte. En d'autres termes, les photomontages d'Hannah Höch se font miroirs de la société et des changements qui leur sont contemporains — ou bien plutôt, une autopsie de son époque. Bien plus tard, après avoir émigré aux Etats-Unis, George Grosz utilisera également la photographie de presse comme répertoire pour ses satires¹³¹⁰. Il nomme « morgue » les images sélectionnées en tant que modèles potentiels, découpées puis rassemblées selon une organisation au préalable définie à quelque degré par l'artiste. Cette démarche poétique est bien entendu également le passage obligé du photomontage : c'est d'ailleurs après avoir demandé conseil à Wieland Herzfelde à ce sujet que Grosz lui-même adopte ce type de classement. Les quelques objets relatifs au processus créatif d'Hannah Höch demeurés dans ses archives confirment que la « morgue », terme initialement emprunté au jargon journalistique où il désigne les archives, c'est-à-dire le lieu où sont entreposés tous les articles publiés, pouvait vraisemblablement prendre plusieurs formes selon les arrangements thématiques opérés et les différentes étapes de son travail. Quoiqu'il en soit, il faut bien une morgue pour effectuer un autopsie de son époque : l'autopsie, désignant étymologiquement l'« action de voir par soi-même », nous semble

¹³⁰⁹ K. Hille, « Fern und mittendrin zugleich. Rezeption nach 1945 zwischen Dada und Moderne » in C. Gerner *et al.*, *Hannah Höch : von Heiligensee in die Welt*, Cologne, Wienand, 2018, p. 145-181, p. 151.

¹³¹⁰ G. Grosz, *Un Petit oui et un grand non : sa vie racontée par lui-même*, Nîmes, J. Chambon, 1999, p. 331-340.

particulièrement appropriée à une activité qui requiert de manier les ciseaux comme un scalpel, d'autant plus qu'elle rejoint la volonté de l'artiste de se porter témoin de son époque.

Mais Höch se pose également le problème social, économique, esthétique, politique et psychologique de la technique en terme de pratiques. Alors que le photomontage semble assez naturellement né de l'évolution des moyens techniques de production et de reproduction de l'image¹³¹¹, qui aboutirent au XIX^{ème} siècle avec l'invention progressive¹³¹² de la photographie, elle transpose les problèmes esthétiques qu'il soulève dans les moyens plus traditionnels de l'art, et plus particulièrement en peinture, comme nous venons de le montrer. Cette intermédialité des problématiques esthétiques, en l'occurrence soulevées par l'introduction à grande échelle de la technique dans la société, ponctue l'ensemble de sa création artistique. Dans les années 1970, l'exercice du croquis devant le poste de télévision semble entrer dans ce cadre. L'exemple le plus communément mentionné et le plus étudié est toutefois antérieur : c'est sans doute celui des patrons de couture et de broderie que l'artiste intègre à ses photomontages¹³¹³. C'est alors la parenté de geste et de procédé entre les pratiques de la couturière et du photomonteur qui est questionnée, dans son rapport esthétique avec les courants et les styles des années 1910¹³¹⁴. Ce questionnement des pratiques devient particulièrement évident lorsque Höch intègre, dans un photomontage ou une peinture, un schéma du point de croix. Il se trouve *a minima* dans deux oeuvres datant de 1922 ; *Mes proverbes personnels*, le photomontage-souvenir qui marque, sur le modèle du livre d'or, la fin du groupe dadaïste berlinois et de la relation de Höch avec Hausmann, et une *Nature morte* réalisée à la gouache et à l'aquarelle (ill. 96). Sur la première, deux fragments empruntés à un fascicule de

¹³¹¹ « Les techniques de production » car le principe dont l'appareil photographique est issu, la chambre noire (ou *camera obscura*) était depuis la Renaissance utilisé par les peintres dans le tracé de la perspective et la composition de leurs tableaux ; « les techniques de reproduction » car Nicéphore Niépce, l'inventeur malchanceux du procédé photographique qui collabora jusqu'à sa mort avec Daguerre dans la mise au point du procédé, avait commencé ses recherches avec l'ambition de trouver une technique de reproduction inspirée de la lithographie : il s'agissait de combiner le transfert d'une image sur un vernis photosensible et la taille-douce, et il avait nommé son invention l'héliographie.

¹³¹² « Progressive » car le daguerréotype, première technique photographique à être diffusée dans le monde, ne contient pas encore l'ensemble des critères associés, de nos jours, à la photographie — et en fonction desquels la photographie s'est développée. Ces critères se concrétisèrent au fur et à mesure de l'invention de techniques successives, et déterminèrent celles qui perdurèrent ou périclitèrent.

¹³¹³ B. Schaschke, « Schnittmuster der Kunst. Zu Hannah Höchs Prinzip der Gestaltung » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p. 118-135.

¹³¹⁴ Dans le cadre de ses recherches de thèse, Max Boersma a montré le rapport entre cette série et la réception höchienne du cubisme lors du colloque international « Elles font l'abstraction. Une autre histoire de l'abstraction au XX^{ème} siècle » organisé du 19 au 21 mai 2021 en ligne, en marge de l'exposition éponyme « Elles font l'abstraction » au Centre Pompidou.

broderie d'Ullstein Verlag¹³¹⁵ entourent (au dessus et à droite) la photographie d'un crucifix. Le fragment le plus allongé est placé entre le Christ sur la croix et un portrait d'Hannah Höch. Son angle cache d'ailleurs une partie de son visage, dont son oeil droit. La première série de deux ou trois points de croix visibles sur le quadrillage de la trame prolongent exactement le bras tendu du Christ. S'ensuit un schéma placé à l'envers et inversé, où le point de croix est expliqué au moyen d'un dessin pourvu de flèches. La dernière pointe justement vers l'angle du fragment qui recouvre l'oeil d'Hannah Höch. Höch cherche-t-elle ainsi à signifier que « chacun porte sa croix¹³¹⁶ », faire référence à la Passion du Christ, par analogie avec ses propres souffrances personnelles et sa condition de femme¹³¹⁷ ? Au regard de l'oeuvre qui suit, cette proximité peut aussi évoquer l'acte de création lui-même (et peut-être en l'occurrence, spécifiquement les sacrifices nécessaires pour mener une vie d'artiste). La seconde oeuvre reproduit le même schéma, mais en couleur : sur un fond de trame grillagé, trois croix brunes apparaissent clairement en train d'être réalisées par une aiguille autonome dans la partie médiane de l'oeuvre. Au dessous, Höch reprend la première étape déjà visible sur *Mes proverbes personnels*, et y adjoint une seconde. La moitié gauche est entièrement occupée par un vase apparemment transparent (ou vu en coupe), dans laquelle est posée une étrange fleur dont la tige rigide s'apparente à du bois. L'étrange régularité de ses sépales enroulées évoque les plantes artificielles réalisées par Höch l'année précédente. D'entre ses pistils jailli un filet bleu qui retombe en vrille à proximité du fil à broder brun-rouge — une proximité qui n'est pas sans suggérer la complémentarité des sexes¹³¹⁸. L'oeuvre suggère en tous cas un parallèle entre la création d'une broderie et d'une fleur — parallèle qui sous-tend aussi l'énigmatique photomontage *Fleur de tailleur*, généralement daté de 1920 (ill. 97). Ces deux créations (la fleur et la broderie) étant habituellement d'origine différente (la nature ou Dieu d'un côté, l'être humain de l'autre) leur rapprochement en terme de pratique interroge également sur l'étendue et les capacités des techniques développées par le genre humain. L'hypothèse selon laquelle ces trois oeuvres seraient liées, la peinture et le photomontage portant également l'interrogation soulevée par la confection des fleurs artificielles dans un autre médium, n'est pas à écarter au regard de la chronologie admise — et ce, bien que rien d'autre ne vienne l'étayer.

¹³¹⁵ M. Lang et C. Schnebel, *Kreuzstichstickerei. Eine Anleitung zum Erlernen der Kreuzstichstickerei, Zopfstickstickerei, Holbeintechnik und Perlstickerei*, Berlin, Ullstein Verlag, 1922 (Ullstein-Handarbeitsbücher, 4), p. 3 ; B. Schaschke, « Schnittmuster der Kunst. Zu Hannah Höchs Prinzip der Gestaltung » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch, op. cit.*, p. 122 et 133 (note de bas de page n°17) ; A. Schulz, « Bild- und Vokabelmischungen sind Weltanschauungen. Zu Hannah Höchs Collage Meine Haussprüche », in E. Moortgat, C. Thater-Schulz et A. Schulz, *Hannah Höch, 1889-1978: ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde: Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Museumspädagogischer Dienst Berlin*, Berlin, Argon : Berlinische Galerie, 1989 (Gegenwart Museum 8), p. 133-145, p. 144 (note de bas de page n°5).

¹³¹⁶ *Jeder hat sein Kreuz zu tragen*, en allemand.

¹³¹⁷ B. Schaschke, « Schnittmuster der Kunst. Zu Hannah Höchs Prinzip der Gestaltung », *op. cit.*, p. 122.

¹³¹⁸ C'est en tous cas la tournure que prend l'analyse de Bettina Schaschke : *ibid.*, p. 122-123.

Partie 2 / L'émancipation du photomontage en contexte

Les premiers photomontages réalisés par Höch correspondant à sa période dadaïste, sont fortement dépendant de leur matière première, la presse illustrée, tant de son mode de lecture que de ses références. Toutefois, et contrairement à certains de ses camarades dadaïstes qui utilisèrent ce procédé pour leurs créations graphiques comme artistiques, Höch entend dès le départ conférer à ce nouveau médium les caractéristiques d'une oeuvre d'art à part entière en développant ses possibilités purement formelles. À cette fin, elle opte pour une double stratégie. À une époque où, en Allemagne, est largement revendiquée la pratique conjointe des beaux-arts et des arts appliqués, à partir d'une même esthétique et de procédés similaires (démarche que l'ambition du Bauhaus finit de légitimer), Höch n'utilise d'une part jamais le photomontage dans ses travaux graphiques. D'autre part, en ce qui concerne son travail sur le médium lui-même, elle réalise entre les années 1920 et 1950 plusieurs oeuvres dans lesquelles elle explore des compositions davantage inspirées de la tradition picturale, des problématiques esthétiques et des courants stylistiques de son époque jusqu'à trouver, par le truchement de la « fantaisie » qui fonctionne comme un principe de création à part entière, une manière idoine d'utiliser les reproductions photographiques de la presse illustrée en exploitant leurs nouvelles qualités formelles comme autant de paramètres créatifs.

I. Distinguer le photomontage des arts appliqués

La première des stratégies employées par Höch pour émanciper le photomontage des arts appliqués est constitutive de la manière dont elle les considère. En raison de son éducation d'une part, et du discours élaboré autour de l'accès des femmes aux Beaux-arts d'autre part, Höch considère les arts appliqués comme un champ distinct, trivial et inférieur : elle y limite ses activités à « gagner son pain ». À contre courant des tendances artistiques en la matière, qui réveillent durant l'entre-deux-guerres l'aspiration à une « oeuvre d'art totale », Höch décide de ne pas employer le photomontage dans ses travaux graphiques.

1. Les travaux graphiques d'Hannah Höch

A. Durant sa formation en arts appliqués

a. Les travaux graphiques d'Hannah Höch dans les classes de Bengen et d'Orlik

DE L'ÉCOLE DES ARTS APPLIQUÉS À L'INSTITUT DU MUSÉE DES ARTS APPLIQUÉS

Après avoir soumis ses travaux à l'école des arts appliqués de Charlottenburg (Berlin), Höch fut admise dans la classe d'Harold Bengen, peintre qui participa, en 1910, à la création de la Nouvelle Sécession aux côtés de Georg Tappert et Max Pechstein. Elle y découvrit différentes spécialités, dont le graphisme et la typographie. Dans une pochette [2.7], elle rassembla 11 exercices d'écriture et de mise en page effectués à cette époque, entre 1912 et 1914. Sur la couverture, elle écrivit : « Apprentissage de l'écriture, première année. S'en débarrasser¹³¹⁹ ». L'on y trouve plusieurs essais en Antiqua et en différents types de gothiques, dont une copie d'un manuscrit médiéval aux lettres enluminées de motifs géométriques (PI. XIV). Höch réalise également des affiches et des diplômes. L'un d'entre eux, un « Certificat d'assiduité et de bon comportement¹³²⁰ », est présent en deux exemplaires. Le document consiste en une couronne de motifs floraux géométrisés, placée au centre de la feuille, à l'intérieur de laquelle le texte est réparti en trois blocs : une mise en page équilibrée et classique dans laquelle point l'influence de son professeur sécessionniste et l'apprentissage du dessin ornemental, alors systématique dans l'enseignement des arts appliqués.

L'entrée en guerre de l'Allemagne entraîne la fermeture momentanée de plusieurs établissements. Lorsque, l'année suivante, les écoles d'art berlinoises rouvrent leurs portes, Höch fait un choix différent et finalement plus cohérent au regard de ses ambitions artistiques : elle fréquente alors l'Institut du musée des arts appliqués¹³²¹, réputé pour proposer un enseignement plus axé sur les beaux-arts. L'institut est, bien souvent, présenté comme une alternative aux académies privées pour les artistes femmes désireuses d'accéder à une formation qualitative à Berlin. Höch

¹³¹⁹ « Schrift lernen erstes Studienjahr, kann weg »

¹³²⁰ « Aufzeichnung für Fleiß und gutes Betragen »

¹³²¹ L'*Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums* est ouvert l'année d'après la fondation du *Verein Deutsches Gewerbemuseum zu Berlin*, soit en 1867, avant même qu'il ne prennent officiellement le nom de Musée d'arts appliqués (1879) : W. Gundlach, *Geschichte der Stadt Charlottenburg: Erster Band. Darstellung*, Springer-Verlag, 1905, p.543 notamment.

entre dans la classe d'Emil Orlik, « spécialisée en arts graphiques¹³²² ». Le peintre et graveur d'origine pragoise, formé aux Beaux-arts de Munich puis membre pendant un temps de la Sécession viennoise avant d'être nommé à la *Meisterschule für Graphik und Buchgewerbe* en tant que successeur d'Otto Eckmann¹³²³, apprécie tant le travail de Höch qu'il lui confie la reproduction de ses propres gravures et l'aide à trouver du travail¹³²⁴. Les réalisations qu'elle conserve de cette période montrent l'avancée de son apprentissage en matière de graphisme et de mise en page. Höch réalise par exemple une couverture pour l'ouvrage de H.W. Singer, initialement paru en 1899, *Histoire de la sculpture de toutes les époques et de tous les peuples*¹³²⁵, à l'encre noire rehaussée de gouache dorée (ill. 98). Au centre, l'illustration représente trois artefacts de sculpture primitive, deux masques flanqués de part et d'autre d'un totem qui fait office d'axe de symétrie. Tous trois sont rehaussés de gouache dorée, plus particulièrement appliquée au niveau des organes de la perception, yeux, bouches et nez. Le modelé est fortement contrasté, et accentué par un rehaut de gouache blanche sur la joue du masque de droite. La rupture d'échelle (le totem paraissant aussi haut que les masques) ainsi que la disposition des objets isolés de tout contexte annoncent les principes caractéristiques du collage. Des dessins détourés, découpés, vraisemblablement réalisés à partir de gravures voire de photographies, lorsque ce ne sont pas directement la photographie ou la gravure en question qui sont reprises et agencées, sont couramment employés en cours de conception. Mobiles, ils permettent la recherche et la fixation de la composition générale d'une toile, d'une affiche ou d'une couverture de livre...

DE L'UTILISATION DU COLLAGE DANS L'ÉLABORATION DE TRAVAUX GRAPHIQUES

Cette technique est alors largement répandue dans les arts décoratifs, où elle donna naissance à des styles particuliers. Nous pouvons donc légitimement nous demander si Höch pu y avoir recours, voire si elle lui fut enseignée durant sa formation.

Le premier exemple d'utilisation du collage en phase d'élaboration d'un projet graphique que l'on peut mentionner est celui des frères Beggarstaff, en réalité William Nicholson et James Pryde,

¹³²² Voir annexes : Hannah Höch, *Un aperçu de ma vie*, 1958.

¹³²³ Sur la vie et la carrière d'Emil Orlik, voir notamment : E. Otto, *Emil Orlik. Leben und Werk 1870 bis 1932*. Prag, Wien, Berlin, Vienne, Christian Brandstätter Verlag, 1997.

¹³²⁴ « In der « Praktischen » erscheinen jetzt öfter mal liebliche Richelieu-Kleider etc. von mir und in der « Dame » bemalte Kästen und so. Ich habe auch noch einen Nachmittagnebenverdienst, indem ich durch Orlik, bei einer Frau von Kardoff, seidene Stoffe für Lampenschirmzwecke und so mit Blumen, Schmetterlingen etc. bemale. Der Mann ist Kunstmaler und sie eine bekannte Kunstgewerblerin » (<Dans *Praktischen* paraissent maintenant plus souvent d'adorables vêtements richelieu etc que j'ai dessiné, et dans *Die Dame* des caisses peintes, etc. J'ai encore un moyen de gagner de l'argent l'après-midi à côté de ça, par l'intermédiaire d'Orlik, je peins des étoffes en soie pour des abat-jours avec des fleurs, des papillons, etc, pour une Madame de Kardoff. Son mari est peintre et elle, une décoratrice très connue>) : lettre d'Hannah Höch à Grete Höch, 3 mai 1916 [8.7].

¹³²⁵ H. W. Singer, *Geschichte der Plastik aller Zeiten und Völker*, 1899.

amis et beaux-frères qui se sont rencontrés vers 1888 à l'école d'art d'Hubert von Herkommer¹³²⁶. Ils inaugurent leur collaboration en 1894, lorsque l'acteur britannique Edward Gordon Craig leur confia l'affiche d'Hamlet (**ill. 99**), où il incarnait le premier rôle. Le dessin original est un collage : les cheveux et le costume avaient été découpés dans du papier noir puis agencés sur un fond brun monochrome, conférant à l'affiche ce style d'aplat et cette sobriété formelle, rappelant les figures en silhouette, qui caractérisera le travail du duo. Dans la version finalement imprimée, Hamlet, en taille réelle, fut réalisé au pochoir, et les autres détails ajoutés à la main. Cette technique connaît une belle postérité dans le secteur du graphisme : dans un tout autre genre, on sait que Le Corbusier y eut également recours lors de la mise en page de ses écrits, afin de déterminer l'espace relatif dévolu à l'image et au texte¹³²⁷. Dans la plupart de ses ouvrages, il en résulte une référence visuelle aux arts incohérents ou au photomontage dadaïste.

Des arts appliqués, cette technique migre dans l'atelier des artistes, où elle finit également par donner naissance à des esthétiques et des procédés singuliers. Matisse, Picasso et Joan Miro utilisèrent par exemple de tels patrons découpés, qu'ils épinglaient dans diverses dispositions afin de fixer la composition d'ensemble (**ill. 100**). Chez Matisse, cela aboutit à l'invention des papiers gouachés découpés¹³²⁸. Le cas de Joan Miro est, à ce titre, particulièrement édifiant. En 1933, il réalise plusieurs tableaux à partir de collages d'éléments mécaniques empruntés à des gravures ou des photographies. L'artiste procède en deux temps : il agence tout d'abord les différents éléments préalablement découpés sur une feuille de papier, puis il les interprète ensuite sur une toile de plus grand format, qui ne laisse plus rien deviner de leur origine mécanique¹³²⁹ (**ill. 101 et 102**). Ces réalisations ont un intérêt tout particulier puisque les deux démarches aboutissent ici à un résultat esthétique autonome. Les dessins mécaniques et industriels découpés, clairement identifiables dans le collage, deviennent autant de formes biomorphiques lors de leur transposition picturale.

L'exemple d'une couverture d'Hannah Höch, à notre connaissance jamais publiée et dont l'élaboration est estimée aux alentours de 1930, soulève la possibilité que l'artiste ait également

¹³²⁶ Sur les Beggarstaff, voir notamment : J. Müller *et al.* (éds.), *The history of graphic design*, vol. 12, Cologne, Taschen, 2017 ; C. Campbell, *The Beggarstaff posters: the work of James Pryde and William Nicholson*, Londres, Barrie & Jenkins, 1990.

¹³²⁷ Il n'est d'ailleurs pas le seul. Les remarques suivantes ont été extrapolées à partir de l'ouvrage de Catherine de Smet, *Vers une architecture du livre*, qui publie entre autres des photographies de la maquette de *L'Almanach d'architecture moderne* (1925-1926), succession de pages où texte imprimé et photographies sont collées, entrecoupés d'annotations manuscrites concernant l'impression finale : C. de Smet, *Vers une architecture du livre : Le Corbusier, édition et mise en pages, 1912-1965*, Baden (Suisse), L. Müller, 2007, p.258.

¹³²⁸ Sur l'invention du collage, et donc son passage de technique artisanale à technique artistique pour plusieurs mouvements du début du siècle, voir notamment : J.-Y. Bosseur, *Le collage, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010 ; F. Monnin (éd.), *Le collage : art du vingtième siècle*, Paris, Fleurus, 1993 (Les secrets de l'artiste) ; B. Taylor, *Collage, l'invention des avant-gardes : cubisme, futurisme, dada, surréalisme, artificialisme, constructivisme, poétisme, indépendant group, lettrisme, situationnisme, pop art, nouveau réalisme, arte nucleare*, Paris, Hazan, 2005.

¹³²⁹ Voir notamment : J. Dupin et A. Lelong-Mainaud, *Joan Miró : catalogue raisonné. Paintings. Volume II, 1931-1941*, Paris, Daniel Lelong : Successió Miró, 2000.

recours au collage comme procédé permettant d'évaluer et de stabiliser la composition d'ensemble de ses jaquettes. Elle y a, tout du moins, eu recours pour *La musique populaire (Die Volksmusik)*, **ill. 103**). Sa composition classique, très similaire à *Histoire de la sculpture*, réparti titre et éditeur respectivement au dessus et au dessous d'une gravure sur bois centrale. L'illustration, dont une reproduction est découpée, représente trois musiciens aux poses variées, agencés en une composition pyramidale : deux musiciens jouant de la mandoline (l'un assis sur un banc, l'autre debout) sont surplombés d'une joueuse de harpe. Leurs costumes et leurs instruments, ainsi que le style et la technique de la gravure sur bois, évoquent l'engouement *Arts and Craft*¹³³⁰ pour l'époque médiévale — ce que soutient la typographie utilisée par Höch, une *Fraktur* à chasse étroite et interlettre serrée. Cette composition classique est encore en vigueur en Allemagne dans les presses éditant des ouvrages de luxe dans le respect de la tradition typographique et d'imprimerie des incunables : composition manuelle de planches d'impression fixe, complétée, souvent après l'achat, par une reliure artisanale. La couverture réalisée par Walter Tiemann en 1921 pour le recueil de poésies de Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch*, est composée de manière similaire¹³³¹ (**ill. 104**). L'image centrale de la fontaine est ici encadrée d'un double liseré, et une *Fraktur* plus aérée a été choisie.

Il est probable que ce collage résulte d'une contrainte de l'éditeur désireux de voir paraître cette gravure sur la première de couverture ; de plus, il n'y a évidemment aucune preuve permettant d'affirmer que Höch procéda également ainsi au cours de l'élaboration de la couverture de 1915. Ces exemples ouvrent néanmoins une possibilité, et peuvent constituer un lointain parent de l'esthétique compositionnelle du collage dont de nombreuses couvertures ressortissent, la matérialité de ce dernier disparaissant au moment du dessin. À contrario du photomontage, absent dans le processus de création comme dans les effets plastiques qui en résultent, l'esthétique du collage reparaît effectivement dans le résultat final de plusieurs jaquettes réalisées dans les années 1930.

¹³³⁰ J. Lammers et G. Unverfehrt, *Vom Jugendstil zum Bauhaus. Deutsche Buchkunst 1895-1930*, Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1981, p. 18-33, p. 19.

¹³³¹ J. Aynsley, *Graphic design in Germany : 1890-1945*, Berkeley, University of California Press, 2000 (Weimar and now 28), p. 48.

b. Les travaux graphiques d'Hannah Höch au delà de sa période de formation : l'état des archives

Peu de travaux graphiques réalisés par Hannah Höch au delà de ses années de formation nous sont parvenus, et il est difficile de savoir la rareté des commandes ou les choix de conservation opérés par l'artiste sont en cause. Au sein de ses archives, on trouve en plus la couverture de *Scheingehacktes*, le recueil d'histoires courtes de sa compagne de l'époque, Til Brugman (**ill. 105**), paru en 1935 (ainsi qu'une esquisse pour une version antérieure de l'ouvrage, finalement abandonnée¹³³²), et 13 des 22 couvertures qu'elle élabore entre 1932 et 1938 pour Zeitschriftenverlag (**Pl. XV**, en sus également une étude préparatoire pour une couverture abandonnée, **ill. 106**). Nous y avons également trouvé une petite affiche couleur réalisée par Höch pour accompagner l'article d'Adolf Behne, « Des nouvelles de l'affiche » (« *Neues vom Plakat* »), paru dans *Seidels Reklame* de juillet 1922 (**ill. 107**). Elle est vraisemblablement réalisée sur le principe de bandes de papier collés, tels que ceux qui rythmaient le fond de son affiche *Ali Baba-Diele*¹³³³ deux ans plus tôt. À l'exception du bleu, les couleurs employées sont celles du drapeau allemand. Daté des alentours de 1930, une autre esquisse, vraisemblablement réalisée pour l'enseigne de la boutique de fleurs Koschel sur la Joachimstalerstraße. Quelques essais typographiques et projets du temps où elle travaillait pour la maison d'édition Ullstein (1916-1926) ont également été conservés. Il est donc fort probable que ce corpus soit lacunaire.

ULLSTEIN VERLAG

Höch est employée à mi-temps entre 1916 et 1926 par les éditions Ullstein en tant que conceptrice de patrons de couture et de broderie pour la presse féminine du groupe, et particulièrement *Die Dame*, *Die praktische Berlinerin* et *Dies Blatt gehört der Hausfrau*¹³³⁴. Les patrons étant, depuis les années 1910, signés dans ces revues afin de permettre aux lectrices de contacter la conceptrice en cas de questions, il est possible de retracer assez précisément les

¹³³² Höch réalise également, en 1935, une étude préparatoire au crayon à papier pour un ouvrage de Til qui devait s'intituler *Sonderbare Himmelschlüssel*, et être également publié aux éditions Die Rabenpresse (au centre, un cercle hachuré marque l'emplacement d'une illustration). Elle conserve également une étude pour la typographie du titre, à rapprocher de celle utilisée plus tard pour *Der Berg des Lichts*, mais en variant pour chaque lettre leur inclinaison [BG-G 6789/93]. Brugman n'ayant finalement jamais publié d'ouvrage sous ce titre, nous émettons l'hypothèse qu'il s'agisse là de l'intitulé précédemment pressenti pour *Scheingehacktes*.

¹³³³ Cette affiche, présentée à la Première Foire internationale Dada en 1920, est aujourd'hui perdue : H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p.368.

¹³³⁴ B. Schaschke, « Schnittmuster der Kunst. Zu Hannah Höchs Prinzip der Gestaltung » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p. 118-135, p. 123-124.

modèles conçus par Höch dans ce cadre¹³³⁵. *A contrario*, les articles qu'elle était occasionnellement amenée à rédiger ont pour la plupart été publiés anonymement : hormis le texte très souvent cité « Sur la broderie¹³³⁶ », il est donc impossible de connaître l'ampleur de cette activité, les archives de la maison d'édition ayant brûlé lors de la Seconde Guerre mondiale¹³³⁷. Vu des archives, il est également permis de supposer que le travail de Höch pour Ullstein Verlag pouvait ponctuellement s'étendre à la mise en page : s'y trouve un bout de papier semblant présenter la typographie d'un titre pour *Die Dame*, comme le suggèrent les différentes annotations techniques au crayon à papier qui l'entourent, clairement calligraphié à l'encre noire dans une typographie sans empattement et très moderne : « L'artisanat élégant » (ill. 108). À cela, il faut ajouter des mentions lacunaires dans ses archives de projets dont aucune trace supplémentaire n'a été conservée. Il est donc impossible de définir aujourd'hui davantage le panel de ses missions et de recenser projets auxquels elle participa. De surcroît, il apparaît que Höch pouvait également prêter main forte à d'autres rédactions au sein du groupe¹³³⁸. à l'occasion de ses entretiens au début des années 1970 avec les Orgel-Köhne, elle se rappelle clairement d'avoir travaillé chez Ullstein « pour gagner [sa] vie durant [s]es études¹³³⁹ », et se souvient : « C'est intéressant, j'ai été partout : des rédactions scientifiques à l'artisanat¹³⁴⁰ ».

L'indigence des archives de l'artiste en la matière peut avoir deux origines, vraisemblablement complémentaires. La première raison tient sans doute au fait que son travail s'effectuait en grande partie directement dans les locaux de la maison d'édition, et y était conservé. La seconde raison

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 123-124.

¹³³⁶ Voir annexe : "Sur la broderie », 1918.

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 133 (note de bas de page n°21).

¹³³⁸ Ullstein Verlag est alors le plus gros consortium éditorial de l'époque weimarienne. A la fin des années 1920, il possède une dizaine de titres magazines aux formats et thématiques différentes, allant de la presse féminine (*Das Blatt der Hausfrau* et *Die Dame*, entre autres), au magazine d'actualités illustré (dont le titre phare est sans conteste le *BIZ*), en passant par le divertissement (*Uhu*), une revue de luxe (*Der Querschnitt*), la vulgarisation scientifique (avec *Koralle*, lancé en 1925 puis relancé en 1933), mais également des revues techniques (*Bauwelt*, *Deutsches Bauwesen*, *Verkehrstechnik*). A cela, il faut ajouter 8 journaux, 5 quotidiens (*Die Vossische Zeitung*, *B.Z. am Mittag*, *BAZ*, *Tempo* et le *Berliner Morgenpost* qui a le plus gros tirage — 615 730 exemplaires en 1929) et 3 hebdomadaires (*Wohnungstausch*, le *Berliner Montagspost* et *Die Grüne Post*, tiré à 985 150 exemplaires). Ullstein Verlag possède également une maison d'édition de livres, Propyläen Verlag, qui a publié l'ouvrage à succès *A l'Ouest, rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque en 1929, une société de production de films et une agence télégraphique : R. Schmidt, *Deutsche Buchhändler. Deutsche Buchdrucker. Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutschen Buchgewerbes*, Berlin, Verlag der Buchdruckerei Franz Weber, 1908 1902, [En ligne]. <<http://www.zeno.org/Schmidt-1902/A/Velhagen+&+Klasing>>. (Consulté le 7 mars 2021) ; D. Oels et U. Schneider (éds.), « *Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere* » : *Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2015 (Archiv für Geschichte des Buchwesens-Studien] ; E. Menhard et T. Treede, *Die Zeitschrift : von der Idee bis zur Vermarktung*, Konstanz, UVK Verl.-Ges, 2004 (Praktischer Journalismus 57] ; W. Marckwardt, *Die Illustrierten der Weimarer Zeit : publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen (unter Einschluss einer Bibliographie dieses Presstypus 1918-1932)*, München, Minerva Publikation, 1982 (Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften] ; L.J. King, *Best-sellers by design : Vicki Baum and the House of Ullstein*, Detroit, Wayne State University Press, 1988 ; D. Kerbs et H. Stahr (éds.), *Berlin 1932 : das letzte Jahr der Weimarer Republik. Politik, Symbole, Medien*, Berlin, Edition Hentrich, 1992.

¹³³⁹ « [...] um meine Brötchen zu verdienen, während des Studiums. » : Inv. SammOrgelKöhneHöch7, Placard n°6, Musée de Reinickendorf.

¹³⁴⁰ « Das ist interessant, überall hab' ich hineingestochen, von der Wissenschaft- bis zur Handarbeitsredaktion. » : *Ibid.*

tiendrait davantage de la manière dont Höch considérait ce travail. En 1970, elle semble se souvenir que sa seule ambition était alors de « gagner [sa] vie durant [s]es études » : c'est sans doute la raison pour laquelle, malgré ses importantes aptitudes techniques en la matière, elle ne cherche pas à développer plus avant cette activité. En 1969, *Die Zeit* et *Der Tagesspiegel* célèbrent les 80 ans de l'artiste dans leurs colonnes. À cette occasion, Thea Fraenkel, ancienne collègue de travail de Höch chez Ullstein Verlag, renoue contact. Dans sa lettre, elle se souvient très bien de l'importance très secondaire accordée par Höch aux travaux graphiques :

« Vous souvenez-vous de la belle et joyeuse époque où nous formions une « classe » chez Ullstein, et comme c'était alors agréable ? Je n'en ai rien oublié — et je pense que c'est presque aussi le cas pour vous, bien qu'il ne s'agissait en réalité pour vous que d'une manière de gagner de l'argent, et que vous vrai travail était TOUT A FAIT ailleurs¹³⁴¹ ! » [69.122].

Höch laissait donc déjà clairement apparaître qu'elle ne réalisait des travaux graphiques et de couture que par nécessité. Bien qu'elle ne se soit pas directement exprimée à ce sujet, il est fort possible que cette hiérarchie soit plus ou moins consciemment fondée sur une conception de l'art issue de la tradition kantienne¹³⁴², qui rejoue, en mettant en avant la finalité de l'artefact conçu, le partage séculairement polémique entre arts mécaniques et libéraux, dont la frontière n'a cessé de se déplacer depuis l'époque médiévale. En effet, tandis que l'art a pour but la poursuite du Beau, laisse cours au « libre jeu des facultés » et engendre un objet ayant une « finalité sans fin », toute activité relevant des arts appliqués a au contraire pour but le gain d'un salaire, est déterminée par le cahier des charges du commanditaire et a pour finalité la vente. Il s'inscrit donc en négatif absolu de toute activité proprement esthétique.

SUR LA DISTINCTION BEAUX-ARTS ET ARTS APPLIQUÉS

Cette attitude, si elle peut trouver ses racines conceptuelles dans une certaine conception bourgeoise et wilhelmienne de l'art (qui correspondrait au milieu social dans lequel Höch grandit), ne va pourtant plus de soi au XX^{ème} siècle. Depuis la fin du siècle précédent émerge en effet un discours visant au contraire à rassembler artistes et artisans autour du renouveau de l'identité visuelle de l'Allemagne, qui trouve son apogée avec la fondation du Bauhaus de Weimar¹³⁴³.

Dans la lignée de l'impulsion *Arts and Craft*, dont les célèbres initiateurs William Morris et John Ruskin promeuvent depuis les années 1850 la fusion des statuts et des activités d'artiste et

¹³⁴¹ « Können Sie sich noch an die nette und lustige Zeit erinnern als wir eine « Klasse » bei Ullstein bildeten und WIE vergnügt es damals bei uns zuring ? Ich habe das alles nicht vergessen - und ich glaube wohl auch Sie kaum, trotzdem es für Sie ja eigentlich nur eine Gelderwerbsquelle war aber Ihre wahre Arbeit GANZ woanders lag ! » : lettre de Thea Fraenkel à Hannah Höch, Stockholm, 12 novembre 1969 [69.122].

¹³⁴² E. Kant, *Critique de la faculté de juger (Kritik der Urteilskraft)*, initialement publié en langue allemande en 1790.

¹³⁴³ Nous effectuons cette synthèse à partir de l'ouvrage : J. Aynsley, *Graphic design in Germany : 1890-1945*, Berkeley, University of California Press, 2000 (Weimar and now 28).

d'artisan¹³⁴⁴, l'idée se développe en Allemagne dans le sillage de l'exposition universelle londonienne de 1855 et des suivantes, durant lesquelles le pays se trouve dévalorisée sur la scène européenne. Dès lors, il s'agit de redorer la production artisanale et industrielle allemande à l'international. En 1867 est créée à cette fin l'Association pour le musée d'artisanat allemand de Berlin (le *Verein Deutsches Gewerbemuseum zu Berlin*) et dans la foulée, son Institut d'enseignement (l'*Unterrichtsanstalt* en 1868). En 1879, l'Association se transforme en Musée des arts appliqués (*Kunstgewerbemuseum*¹³⁴⁵). Seule Nuremberg précède la capitale, en fondant son Musée des arts appliqués en 1853. Il faut encore attendre 1897 pour qu'une première revue spécialisée, *Deutsche Kunst und Dekoration*, analyse le problème en ces termes et, ce faisant, lance un appel aux artistes, ravivant du même mouvement l'aspiration germanique à l'oeuvre d'art total (*Gesamtkunstwerk*).

« [La mauvaise réputation des arts appliqués allemands sur la scène internationale] anéantit auprès du public et des artistes la conscience en l'appartenance réciproque naturelle de tous les arts plastiques [...]. Architectes, sculpteurs, peintres et artistes techniques, les soit-disant artisans, tous appartiennent intimement à une même catégorie et ont une même place : créer, indépendamment mais aussi main dans la main, pour un Tout bien plus grand¹³⁴⁶ ! »

Le terme « artistes techniques » (*technische Künstler*) est d'ailleurs emblématique de la tendance allemande au tournant du siècle à employer le qualificatif d'artiste pour les typographes, affichistes ou concepteurs de publicité¹³⁴⁷. Le message est clair : le renouveau de l'image de l'Allemagne sur le plan international passe par une union laborieuse comme esthétique entre visées artistiques et pratiques. Le statut de l'artiste industriel ou de l'artiste décorateur s'en trouve revalorisé. Pour le mouvement affichiste, il s'agit également de laisser le style personnel de l'artiste s'exprimer sur ce support en plein essor qui, recouvrant à partir de 1854 les *Litfaßsäule* des rues de Berlin¹³⁴⁸, participe de l'éducation du goût populaire.

À partir de 1907, le *Deutscher Werkbund* extrapole l'ambition des *Wiener Werkstätte* lancées cinq ans plus tôt et scelle la collaboration entre 12 artistes (essentiellement des architectes et des graphistes) et 12 entreprises, afin de revaloriser la création graphique et industriellement allemande.

¹³⁴⁴ Sur l'influence du mouvement *Arts & Crafts* sur l'Art nouveau et le Jugendstil, voir notamment : H. Doucet, « Arts & Crafts et Art nouveau. Artistes, artisans, ouvriers d'art, objets et acteurs de la réforme sociale » in A. Gril-Mariotte, *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018 (art&société), p.139-150, qui résume la question et fournit une bibliographie complète sur le sujet.

¹³⁴⁵ J. Aynsley, *Graphic design in Germany*, op. cit., p. 28.

¹³⁴⁶ « [La mauvaise réputation des arts appliqués allemands sur la scène internationale] vernichtete bei Publikum und Künstler das Bewusstsein der natürlichen Zusammengehörigkeit aller bildenden Künste [...]. Architekten, Bildhauer, Maler und technische Künstler, die sog. Kunstgewerbetreibenden, sie Alle gehören auf das Engste zusammen und auf einen Platz, selbstdenkend, aber doch Hand in Hand schaffend für ein grosses Ganzes ! » : cité dans *ibid.*, p. 16-17.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 12-13.

¹³⁴⁸ Equivalent des colonnes Morris françaises, les « colonnes Litfaß » portent aussi le nom de l'imprimeur qui les imagina et les promut, Ernst Litfaß. Elle deviennent, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, le principal support publicitaire de l'espace public : *ibid.*, p. 54-57 ; V. Ilgen et D. Schindelbeck, *Am Anfang war die Litfasssäule : illustrierte deutsche Reklamegeschichte*, Darmstadt, Primus Verl, 2006 ; S. Damm et K. Siebenhaar, *Ernst Litfass und sein Erbe : eine Kulturgeschichte der Litfasssäule*, 1^{re} édition, Berlin, Bostelmann & Siebenhaar, 2005 (entre autres).

Cette même année, la loi sur les droits d'auteur, jusqu'alors réservés aux écrivains, peintres, dessinateurs, graveurs et, dans de rares cas, sculpteurs, est étendue à tout objet « à visée artistique » et englobe désormais également les décorateurs, architectes et photographes¹³⁴⁹. L'épineuse question de la liberté esthétique de l'artisan est alors tout particulièrement ravivée au sein du Werkbund — et elle n'est alors plus aussi aisée à trancher qu'à l'époque des *Arts & Crafts* : elle est motivée par l'ambition nationaliste d'utiliser les produits de l'artisanat comme vitrine du savoir-faire et de la vigueur économique du pays. Les tensions émergent dès 1911, lorsque l'architecte Hermann Muthesius promeut activement au sein de l'organisation l'intensification des relations avec l'industrie, au moyen de l'établissement de « types » (autrement dit : grâce à une rapide standardisation des produits) et promeut l'instauration d'une politique unique au Werkbund. Elle se cristallise à l'occasion de l'exposition de Cologne qui eut lieu entre juin et octobre 1914. Une semaine auparavant, Muthesius avait rédigé 10 thèses qu'il envisageait de faire voter lors de l'assemblée annuelle de l'association, prévue à cette occasion. Il y promouvait la concentration et la standardisation des objets produits par les membres du Werkbund, dans l'objectif d'instaurer rapidement un style reconnaissable et facile à produire qui pourrait inonder le marché international. Alors qu'il les expose lors du colloque tenu au mois de juillet, Muthesius se heurte à une vision opposée du travail de l'artisan : Henry van de Velde est chargé de les exprimer quelques jours plus tard dans un texte passé à la postérité sous le titre de « Contre-thèses du Werkbund » : *a contrario*, il considère que la standardisation est synonyme de la mort du style et du travail de l'artiste, qui répond justement d'un fonctionnement lent prompt à promouvoir sa licence esthétique. Il commence par cette phrase demeurée emblématique : « Tant qu'il restera des artistes au sein du Werkbund et qu'ils conserveront de l'influence sur son destin, ils s'opposeront à l'imposition de quelque sorte de canon ou de standardisation que ce soit¹³⁵⁰. » Il y dépeint l'artiste comme « un pur individualiste, un créateur libre et passionné¹³⁵¹ », capable de saisir « l'esprit de son temps¹³⁵² », doté du « don d'invention¹³⁵³ » et « d'une grande richesse spirituelle¹³⁵⁴ ». Parmi ces dons, l'artiste se caractérise par « le don individuel de dextérité manuelle, la joie et la foi en la Beauté et la diversité de ses réalisations¹³⁵⁵ ». Le pluralisme stylistique est donc vu comme une marque de la vitalité artistique d'une culture, et garante du statut d'artiste endossé par l'architecte, le graphiste ou

¹³⁴⁹ Au sujet du Deutscher Werkbund, ses influences et son histoire, voir : F.J. Schwartz, *The Werkbund : design theory and mass culture before the First World War*, New Haven, Yale University Press, 1996.

¹³⁵⁰ H. Muthesius et H. van de Velde, « Thèses et contre-thèses du Werkbund » in U. Conrads, *Programmes et manifestes de l'architecture du XXème siècle*, 2^e édition, Paris, Les éditions de la Villette, 1991, p. 36-39, p. 37.

¹³⁵¹ *Ibid.*.

¹³⁵² *Ibid.*.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁵⁴ *Ibid.*.

¹³⁵⁵ *Ibid.*.

l'ensemblier. Höch était au courant des problématiques qui animaient les arts, beaux comme appliqués, dans ces années d'avant-guerre. Titulaire d'une bourse d'étude obtenue pour la qualité de son travail, elle devait d'ailleurs se rendre à l'exposition du Werkbund de Cologne à l'automne. En chemin, elle fut surprise par l'annonce de l'entrée en guerre¹³⁵⁶. Après le conflit, c'est la vision de Muthesius qui sera finalement plébiscitée au Werkbund.

Le Bauhaus ne se positionne guère différemment, accusant toutefois un changement de paradigme acté par le développement de la civilisation industrielle : le statut d'artiste est maintenu, voire revendiqué de concert avec celui de technicien. Les *Bauhäusler* doivent en effet être capables de prendre en compte les possibilités et développements de la machine dès la phase de conception, afin de créer des prototypes adaptés à la production industrielle. Le Bauhaus milite néanmoins, sur le modèle du constructivisme, pour une vision unifiée de l'art et de ses différentes spécialités. L'école naît de la fusion de l'Académie des Beaux-arts et de l'École des Arts décoratifs de Weimar sous la direction de Walter Gropius qui en prend la tête en 1919. L'objectif est clairement de faire tomber « l'orgueilleux mur entre les artistes et les artisans¹³⁵⁷ » en revoyant la notion même de l'art, désormais compris comme un tout unifiant les différentes formes artistiques, ainsi que leur enseignement, en une seule démarche créatrice et surtout constructrice.

Cette méfiance de certaines artistes du début du XX^{ème} siècle envers les arts appliqués n'est pour autant pas anachronique : elle est due aux conditions de création qui leur sont particulières. Exclues de l'Académie des Beaux-arts et souvent formées aux arts appliqués, ces artistes désirent ne pas se laisser cantonner dans un domaine qu'elles n'ont choisi que par défaut, et ne pas se laisser décourager dans leurs ambitions artistiques. On retrouve une position similaire à celle de Höch chez Maria Uhden, amie en compagnie de laquelle elle s'installa initialement à Berlin. Toutes deux firent connaissance à Gotha, où Uhden avait aménagé en 1910. Également fille aînée d'une famille bourgeoise, elle est animée par le même amour de la nature et des animaux, ainsi que la même ambition de devenir artiste qu'Hannah Höch — toutes deux rencontrent également les mêmes

¹³⁵⁶ LCI/1, p. 57.

¹³⁵⁷ L'idée de construction, à comprendre en tant que création durable, est au cœur de la démarche du Bauhaus dès ses débuts. Le premier programme du Bauhaus, édité en tant que manifeste par Walter Gropius accompagné d'une gravure sur bois expressionniste de Lyonel Feininger, représentant une cathédrale entourée de rayons, stipule très clairement dans « Ziele der Bauhauses » (« Les objectifs du Bauhaus ») : « Das Bauhaus erstrebt die Sammlung aller künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen — Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk — zu einer neuen Baukunst als deren unablässige Bestandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk — der große Bau — in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst. » (« Le Bauhaus entend rassembler toutes les formes de création artistique en une seule unité, par le rassemblement de toutes les disciplines artistico-artisanales — la sculpture, la peinture, les arts appliqués et l'artisanat — en un nouvel art de la construction dont elles sont les composantes indissociables. Le dernier objectif du Bauhaus, bien que secondaire, est l'œuvre d'art unifiée — la grande construction — dans laquelle il n'y a aucune frontière entre l'art monumental et décoratif. ») : M. Droste, *Bauhaus : 1919 - 1933*, Cologne Londres Los Angeles Madrid Paris Tokyo, Taschen, 2006, p. 19.

obstacles. Uhden quitte toutefois le cocon familial un an avant Höch, pour étudier dans des académies privées à Munich. En parallèle, elle complète deux semestres d'été à l'école des arts appliqués de Charlottenburg, où Höch la rejoint en 1912. Par l'intermédiaire de l'écrivaine Sophie van Leer, Uhden entre en contact avec la galerie *Der Sturm* en 1915, où elle exposera régulièrement jusqu'à sa mort, en 1918¹³⁵⁸. Dans ses lettres, Uhden distingue très clairement sa création (*Schaffen*) d'autres activités moins sérieuses, qu'elle qualifie de *Spielereien* (amusements) et de *kleinen Säckelchen* (petites babioles). Ainsi, lorsque le marchand d'art Hans Goltz lui rend visite dans son atelier et lui propose « de travailler aussi de toutes petites choses, des signets, des bandeaux¹³⁵⁹ », elle relate en ses termes sa réaction à ses parents : « Oui, je vais voir et peut-être en à-côté réaliser ces amusements de manière aussi élégante que possible. Elles ramènent un peu d'argent, et il pense qu'il y aurait une demande colossale. [...] Puisque Goltz me le propose, je peux essayer — je ne me serais jamais proposée pour cela¹³⁶⁰. » Uhden ne considère pas ces activités comme un champ sérieux ni créatif, au regard du travail proprement artistique auquel elle se consacre dès que possible et qu'elle envoie à Herwarth Walden¹³⁶¹.

Dans le cas d'Hannah Höch, comme dans celui d'Uhden, la condition *sine qua none* permettant à l'artisan d'atteindre le statut d'artiste, énoncé par John Ruskin et demeurant, de l'*Arts & Craft* au *Jugendstil*, une constante indispensable, n'est pas remplie : il s'agit de la fierté que l'artisan ou, pour l'énoncer en des termes appropriés au vocabulaire fin-de-siècle, l'artiste décorateur, industriel ou illustrateur, doit ressentir dans l'élaboration et la complétion de son oeuvre. Cela est dû au double discours de la société weimarienne en la matière, dont aucune n'est dupe : d'un côté, l'artiste homme revendique de pouvoir pratiquer les beaux-arts comme les arts appliqués sans céder son statut d'artiste ; de l'autre, cette revendication est utilisée pour maintenir les artistes femmes dans un champ d'expertise extérieur aux beaux-arts¹³⁶².

¹³⁵⁸ Uhden, mariée au peintre Georg Schrimpf, qui faisait à cette époque partie du cercle de *Die Freie Straße* rassemblé autour de la revue éponyme de Franz Jung et Otto Gross, meurt en couche. LCI/1 p. 66.

¹³⁵⁹ « doch auch kleine Säckelchen zu arbeiten, Buchzeichen, Lautenbänder » : cité dans M. van Rijn, « « Bedenk auch, dass du eine Frau bist, was ausser Vor- und Nachteile hat » : Zur politischen und gesellschaftlichen Situation der Künstlerin zu Beginn des 20. Jahrhunderts » in B. Ahrens et M. van Rijn (éds.), *Wege zu Gabriele Münter und Käthe Kollwitz: Holzschnitte von Künstlerinnen des Jugendstils und des Expressionismus*, Reutlingen : Bedburg-Hau : Petersberg, Stadt Reutlingen ; Museum Schloss Moyland ; Michael Imhof Verlag, 2013, p. 7-17, p. 12. Les Lautenbänder sont des bandes de tissus sur le modèle des Vivatbänder, mais qui ornaient les instruments à corde.

¹³⁶⁰ « Na, ich will mal zusehn und vielleicht nebenbei solche möglichst geschmackvollen Spielereien machen. Die bringen was ein, und er meint, dass eine kolossale Nachfrage sei. [...] Da Goltz von selbst damit zu mitkommt, kann man's schon mal probieren, ich hätte mich nie damit angeboten. » : *ibid.*

¹³⁶¹ Sur Maria Uhden, voir notamment : *ibid.* ; K.-L. Hofmann et C. Präger, *Maria Uhden 1892-1918: Briefe, Zeugnisse und Verzeichnis der nachgelassenen Werke*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1994 ; I. Pfeiffer et al. (éds.), *Sturm-Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932 = Storm women: women artists of the Avant-Garde in Berlin 1910-1932*, Frankfurt : Köln, Schirn Kunsthalle ; Wienand, 2015.

¹³⁶² En 1898 est créé à Vienne un Museum für weibliche Handarbeit, apportant une reconnaissance de statut et une légitimité à l'artisanat féminin — tout en circonscrivant son champ d'expertise.

B. La Zeitschriftenverlag, un travail « alimentaire »

L'étude du sous-ensemble le plus exhaustif de ce corpus, les 13 jaquettes réalisées par Hannah Höch pour la Zeitschriftenverlag entre 1932 et 1938 conservées dans ses archives, confirme une émancipation du photomontage par son retranchement des travaux graphiques réalisés par l'artiste (Pl. XV).

Höch réalise en réalité, selon l'estimation de l'antiquaire Thomas Hatry, *a minima* 22 couvertures pour la Zeitschriftenverlag. En considérant l'estimation haute (comprenant les *layouts* attribués à l'artiste sans autre preuve que leur cohérence stylistique), Höch réalise en 1932 jusqu'à 10 couvertures pour la Zeitschriftenverlag, en 1935, jusqu'à 12 couvertures (auxquelles s'ajoute celle de *Scheingehacktes*), puis, après une césure de deux ans, quatre couvertures en 1938. Elle n'en conserve que 13 : quatre livres seulement ont été conservés intacts, six ont vu leur contenu arraché, entraînant des dommages sur la couverture¹³⁶³, et trois ne sont représentés que par plusieurs exemplaires du bon à tirer de la jaquette.

a. Zeitschriftenverlag

La Zeitschriftenverlag est une maison d'édition fondée à Berlin en 1931 par l'homme de lettres, écrivain et traducteur hollandais Anthony Bakels. Höch aurait vraisemblablement fait sa connaissance en Hollande¹³⁶⁴. Après avoir brièvement quitté son pays natal pour Bruxelles, Bakels s'installe à Berlin en 1930 avec sa femme et sa fille¹³⁶⁵. Il enregistre l'année suivante sa maison d'édition, dont la rédaction siège au Schützenstraße 29 à Berlin, à l'Association allemande des libraires, des éditeurs et du marché du livre de Leipzig. L'entreprise se développe rapidement autour d'un titre, l'hebdomadaire *Neue Jugend* (*Nouvelle jeunesse*), qui paraît dès le 1er mai 1931 sous la férule d'Emil Kupfer, son premier directeur en chef. Bien qu'ainsi nommée en hommage à la célèbre revue dadaïste éditée par George Grosz et John Heartfield aux éditions Malik, sa ligne éditoriale s'en démarque ouvertement, privilégiant une approche familiale de l'actualité, comme le confirme son surtitre : « Le journal familial illustré » (« *Das illustrierte Familienblatt* »). En plus des autres titres de presse qui se développent, la Zeitschriftenverlag fait paraître dès 1931 des

¹³⁶³ Comme *Wind um die Nase* [35.27], dont une partie, déchirée, n'a pas été recollée.

¹³⁶⁴ Bien que nous n'en ayons trouvé aucune preuve directe, il pourrait être « [...] der holländische Verleger » (<l'éditeur hollandais>) dont parle Thomas Ring dans sa lettre à Höch du 4 octobre 1927 [27.8] : LCII/2, p. 293-297, p. 294 pour la citation et 296 pour la note de bas de page n°4.

¹³⁶⁵ Les informations sur la maison d'édition et son éditeur sont extraites du livre de Thomas Hatry, *Z.A.G. Hannah verdient sich ihre Brötchen. Bibliografie der im Zeitschriftenverlag A.G. Erschienenen Romane Berlin 1931-1942*. L'ouvrage (abrégé *ZAG* dans ce qui suit) est auto-édité en seulement 200 exemplaires. Je remercie chaleureusement Dr. Ralf Burmeister de m'avoir permis d'emprunter le sien pour compléter cette recherche.

« romans de gare », comme Höch les qualifie : entre cette date et 1942, Bakels en publie 195, dont 175 reçoivent une couverture illustrée. Thomas Hatry s'est penché sur les particularités de cette collection dans le monde de l'édition des années 1930 et remarque d'ailleurs que, bien que les 14 premiers ouvrages aient fait l'objet d'une publicité dans *Neue Jugend*, sur laquelle ils sont pourvus de numéros, l'irrégularité de la numérotation et l'opacité de l'administration de la maison d'édition rendent aujourd'hui difficile toute restitution de la collection dans son entièreté. Dans son étude, dont le titre *Z.A.G. Hannah Höch gagne son pain. Bibliographie des romans parus à la Zeitschriftenverlag A.G. De Berlin, 1931-1942* est un hommage à la contribution de Höch au travail d'illustration, l'auteur n'a pu rassembler que 189 romans et, malgré son minutieux relevé des indices et preuves à disposition, il souligne les nombreuses interrogations qui demeurent quant au modèle économique mais aussi aux choix éditoriaux de la maison d'édition d'Anthony Bakels¹³⁶⁶. Il souligne les actes de résistance menés par Bakels, qui organise l'exil de César Domela, Naum Gabo (fuyant la Russie en 1935) et Rudolf Rucker¹³⁶⁷, et émet l'hypothèse que la maison d'édition ait servi à donner du travail aux créateurs victimes du III^{ème} Reich. De plus, Bakels n'hésita pas à négocier tout à fait ouvertement avec les attentes du régime national-socialiste : par exemple, à l'automne 1933, un numéro de *Neue Jugend* se distancie des reproches de manquement à l'idéologie aryenne qui lui furent faits et dément les soupçons de recours à tout collaborateur juif... tout en imprimant, deux pages plus loin, le texte d'un auteur juif écrit sous pseudonyme.

b. Hannah Höch et la Zeitschriftenverlag : un travail alimentaire en des temps difficiles

Les modalités de la collaboration de Höch au projet éditorial de son ami Antony Bakels semblent multiples. Son intention, en revanche, est très claire : il s'agit de « gagner son pain ». C'est au dos de l'un de ces romans paru en 1934, dont la couverture est due à César Domela, qu'apparaît la première preuve de son intention [33.40]. Dans une note autographe¹³⁶⁸, Höch stipule au crayon à papier « Je devais aussi gagner mon pain chez Anthony B¹³⁶⁹ ! ». Elle répètera la formule *Brötchen*

¹³⁶⁶ T. Hatry, *Z.A.G. Hannah verdient sich ihre Brötchen. Bibliografie der im Zeitschriftenverlag A.G. Erschienen Romane Berlin 1931-1942*, Heidelberg, Antiquariat Thomas Hatry, 2015, p.9.

¹³⁶⁷ Bakels héberge Naum Gabo fuyant la Russie en 1935 et lui obtient un passeport hollandais ; il accompagne également Rudolf Rucker dans sa fuite précipitée hors du pays, et sauve notamment le manuscrit de son ouvrage phare, peu après publié sous le titre *Nationalisme et culture : ibid.*

¹³⁶⁸ La régularité de l'écriture et son homogénéité par rapport aux autres inscriptions au crayon à papier réalisées sur les autres couvertures ou bons à tirer nous inciteraient à les considérer toutes comme postérieures. Il n'est pas rare, en effet, que Höch reprenne ses pièces d'archive et les annote plusieurs années après, dans une tentative jamais rigoureusement aboutie d'organiser ses souvenirs et de mettre en place un discours mémoriel cohérent.

¹³⁶⁹ « musste auch Brötchen verdienen bei Antony B ! » [33.40].

verdienen (« gagner son pain ») sur la quatrième de couverture de deux des 13 livres conservés. Il est vrai que les années 1932 à 1938, marquées par la crise bancaire allemande consécutive du krach boursier et le fort taux de chômage qu'elle engendre¹³⁷⁰, la montée du national-socialisme qui réduit ses perspectives d'exposition et de reconnaissance en Allemagne, ainsi que par les problèmes de santé et de couple de l'artiste, furent particulièrement difficiles sur les plans économique et personnel. Autant de circonstances qui peuvent expliquer qu'elle envisage un travail alimentaire, comme le suggère la première couverture réalisée pour Bakels en 1932 (soit avant la parution de l'ouvrage illustré par Domela précédemment cité) pour le roman *Jonathan a une idée...* (*Jonathan hat eine Idee...* [32.51]) qui ne paraîtra pourtant que deux ans plus tard. Höch note plus tard sur le bon à tirer de la couverture de *Der Berg des Lichts* (*La Montage de lumière*) de Victor Witte [38.9] paru en 1938 : « Cela fut réalisé pour la maison d'édition d'Anthony Bakels. Intérêts du prêt contracté pour mon opération. 1934¹³⁷¹. » L'entrée de son agenda du 19 février 1938 peut être lue en ce sens et expliquer l'interruption de deux ans survenue en 1936 et 1937 : « Zeitschriften Verlag a téléphoné. Veulent à nouveau me confier des couvertures de livre¹³⁷². »

Mais le facteur qui influence peut-être le plus son recours aux travaux graphiques est l'emprisonnement de son futur mari, Kurt Heinz Matthies, qu'elle accompagne depuis 1935 dans ses voyages commerciaux à travers l'Allemagne. Au mois de novembre 1937, à l'occasion d'une halte à Nuremberg, Matthies est appréhendé par la police locale pour exhibitionnisme et agression sexuelle sur mineur. Confessant des tendances homosexuelles au cours de l'interrogatoire, il n'a comme solution que de consentir à l'orchidectomie s'il désire écourter sa peine d'emprisonnement, dans ce cas ramenée à huit mois¹³⁷³. Jusqu'au 7 août 1938, Höch vit seule dans l'appartement de la Rubensstraße, et sa solitude, ainsi que les épreuves, l'angoisse et le traumatisme engendrés par

¹³⁷⁰ Höch revient vivre à Berlin après presque quatre ans passés en Hollande quelques jours seulement après le krach boursier de New York qui plonge l'Europe dans la Grande dépression jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. L'Allemagne, fortement dépendante des crédits américains, subit rapidement les conséquences : en 1931, la crise bancaire allemande aggrave encore la situation. L'année suivante, le pays est au plus bas avec plus de 6 millions de chômeurs (sur une population estimée à 64 millions d'habitants en 1929), soit un pourcentage, rapporté au nombre total de salariés dans l'industrie, de 44,4%. Voir notamment : K.E. Born, *Die deutsche Bankenkrise 1931. Finanzen und Politik*, Munich, R. Piper & Co Verlag, 1967, p. 38. F.-G. Dreyfus, *L'Allemagne contemporaine : 1815-1990*, 1^{re} édition, Paris, Presses universitaires de France, 1991 (Nouvelle Clio l'histoire et ses problèmes), p. 122.

¹³⁷¹ « Diese sind gemacht für Antony-Bakels-Verlag. Schuldenabtragung für geborgtes Geld für meine Operation. 1934 » : [38.9].

¹³⁷² « Zeitschriften Verlag hat angerufen. Wollen mir wieder mal Buchumschläge geben » : 19 février 1938 [38.1].

¹³⁷³ M. Wenke, *op. cit.*, p. 54-56 et 60.

l'emprisonnement et l'opération de Matthies émaillent avec pudeur les entrées de son agenda¹³⁷⁴. Quelques jours avant son retour, elle confie : « Je ne supporte désormais presque plus la solitude¹³⁷⁵ » [38.1]. Dès sa libération, et malgré la castration de Matthies, le couple se renseigne sur les modalités officielles en vue d'un mariage. Il sera prononcé le 16 septembre.

Quatre oeuvres sont mentionnées dans son agenda cette année-là, qui traitent de façon plus ou moins directe de cette épreuve. En début d'année, elle travaille sur une partie d'échecs, souvenir de vacances représentant Matthies et son ami Hirschberg en pleine partie. Puis, sur une gouache alors intitulée *Liberté*, elle représente la cours et les bâtiments d'une prison, isolée en rase campagne, vus en légère plongée ; tandis qu'un homme sort, seul, de la maison d'arrêt au mur d'enceinte aveugle, un autre a gagné le premier plan et retrouvé une femme coiffée à la garçonne, portant dans ses bras un enfant (**ill. 109**). Tous deux sont nimbés d'une aura dorée évoquant l'iconographie de la Vierge à l'Enfant, et trahissant l'espoir d'une salvation par la vie de famille. C'est également l'année où Höch travaille sur la grande huile sur toile *L'exclusion du paradis* (**ill. 110**) ; puis elle réalise en fin d'année un autoportrait à la palette. *Liberté* et *L'exclusion du Paradis* semblent directement aborder l'expérience traumatique de l'incarcération de Matthies : l'une de manière concrète (les petites fenêtres n'étant pas sans rappeler celles de la prison de Moabit) et l'autre, métaphorique¹³⁷⁶.

Dans son agenda, Höch note scrupuleusement les coordonnées des interlocuteurs auprès desquels des recours sont possibles, ainsi que les jours où elle reçoit des nouvelles de Matthies. En parallèle, son travail pour la Zeitschriftenverlag reprend t en début d'année, :

- « 19.2. Zeitschriften Verlag a appelé. Veulent à nouveau me confier des couvertures de livre. J'y suis allée : ai pris le manuscrit. Lecture du m[anuscrit] toute la journée. [...]
- 20.2. Travaillé aux esquisses pour la couverture pour Zeitschriften-Verlag.[...]
- 28.2. Être à 11h à la maison d'édition « Rundblick¹³⁷⁷ ». Été chez Ton Bakels. Faire couverture. Y ait rencontré le Dr. Hans Kohn. Avons parlé de M. Steiner, iconographe du *Rundschau*. Avant, collègue au Gr[oupe] de N[ovembre]. Suis rentrée à la maison et ai travaillé sur la couverture.
- 2.3. Fait couverture de livre pour Bakels toute la journée. [...]
- 4.3. Envoyé aujourd'hui la couverture de livre. [...]

¹³⁷⁴ « Sontag Nürnberg. Heinz... » (<Dimanche Nüremberg / Heinz...>) : agenda de 1937 [37.14], entrée du 7 novembre, LCII/2, p.575-593, p. 591. Une partie de l'entrée effectuée ce jour là est illisible, soigneusement raturée. Cependant, et contrairement à ce que laisse entendre Monika Wenke (in *op. cit.*, p.25), Höch ne fait effectivement jamais référence aux chefs d'accusation qui pèsent sur lui, mais mentionne clairement l'emprisonnement et l'opération. « 22.11. ich nach Moabit. Heinz war doch nicht da — kann noch 4-5 Tage dauern bis er hier ankommt » (<Me suis rendue à Moabit. Heinz n'était pas encore là — il se peut que 4-5 jours ne s'écoulent encore avant qu'il n'arrive>) : *ibid.*, p. 592. À Moabit se trouve alors la prison. « 1.4. Bei Heinz gewesen im Krankenhaus Sieht sehr elend aus Würde ins Sprechzimmer gefahren. Habe die Wunde gesehen. Der Arme » (<1.4. Suis allée voir Heinz à l'hôpital. Il a l'air de souffrir. On l'a amené au parloir. J'ai vu la plaie. Le pauvre.>) : agenda de 1938, *op. cit.*, p.598.

¹³⁷⁵ « Halte jetzt die Einsamkeit kaum mehr aus » : agenda de 1938 [38.1] entrée du 2 août, LCII/2, p.601.

¹³⁷⁶ Karoline Hille note la ressemblance de l'ange chassant Adam et Eve du jardin d'Eden avec le monument aux morts de la Première Guerre mondiale d'Ernst Barlach suspendu dans la cathédrale de Güstrower, *L'ange flottant*. Il en reprend la rectitude, la position relevée de la tête, ainsi que les plis triangulaires de l'aube. Considéré comme une « oeuvre d'art dégénérée », le bronze, réalisé en 1927, avait été décroché et caché aux regards le 23 août 1937. Il sera fondu en 1941 dans le cadre de l'effort du peuple allemand dans l'approvisionnement en métal : K. Hille, « »Der Faden, der durch alle Wirrnisse das Leben hielt » Hannah Höch und Max Ernst », in *Hannah Höch, op. cit.*, p. 84-107, p. 89.

¹³⁷⁷ *Der Rundblick* est le nom que prend *Neue Jugend* en 1937. Le surtitre reste inchangé.

- 30.3. [...] Fait esquisses pour couverture. De 8 heures du matin à 11 heures du soir. [...]
 11.6. Travaillé de manière on ne peut plus intensive à la couverture tout samedi. Devait être modifiée. En ai commencé une nouvelle.
 12.6. Du 7 heures du matin à 9 heures du soir travail sur dessin de la couverture. [...]
 13.6. Encore travaillé la couverture de livre¹³⁷⁸. »

Les passages relatifs à la conception des couvertures que nous avons relevés suggèrent au minimum deux commandes, voire, si nous présumons un délai de réalisation à peu près constant, trois, passées en même temps, mais aux dates butoir différentes. La première s'échelonne du 19 février au 4 mars 1938, la seconde, en supposant un rythme de travail et un délai de travail équivalents, de fin mars à début avril, et enfin la troisième, au mois de juin. Le 14 juillet, Höch récupère un manuscrit dont elle doit réaliser la couverture. Le lendemain, elle note avoir « passé la journée à lire le manuscrit¹³⁷⁹ », ce qui suggérerait une quatrième commande, en adéquation avec le nombre de couvertures parues cette année-là.

Une approche strictement biographique soutient donc l'hypothèse selon laquelle les réalisations graphiques pour la Zeitschriftenverlag aient une motivation essentiellement économique. On peut aussi émettre une hypothèse complémentaire pour justifier que Höch n'ait pas considéré ces travaux graphiques comme dignes d'accéder au titre d'oeuvre d'art : ces « romans de gare » s'éloignent à la fois de toute qualité littéraire, mais aussi de la tradition de l'art du livre très ancrée en Allemagne, grâce notamment à la très renommée école de Leipzig. Par définition, ces tirages de luxe produits à partir de presses artisanales, prolongeant la tradition et le savoir-faire *Arts & Craft*, étaient dépourvus de couverture cartonnée ; il revenait à l'acheteur de faire relier son exemplaire. La couverture d'un livre est donc une surface socialement et économiquement signifiante, tout comme le rapport à l'illustration (et, par extension, au travail de l'illustrateur) qui s'instaure dans ces deux types opposés de littérature et d'édition. À l'ouvrage à grand tirage et bon marché, dépourvu d'illustrations dans le corps du texte (si ce n'est, parfois, quelques cul-de-lampe en fin de chapitre) mais attirant le regard du futur lecteur par une couverture dont l'esthétique populaire évoque les affiches de films, s'oppose l'ouvrage de luxe à la reliure de cuir sobrement décorée, à l'intérieur duquel les illustrations élaborées par l'artiste accompagnent la lecture. Il n'est pas à exclure que Höch, dont la bibliothèque abondait de collections reliées, ait été particulièrement sensible à ces considérations bibliophiles, et qu'elles aient contribué à sous-tendre sa hiérarchie des arts.

¹³⁷⁸ « 19.2. Zeitschriften Verlag hat angerufen. Wollen mir wieder mal Buchumschläge geben Dort gewesen : Manuskript mit. ganzen Tag das M. gelesen. [...] 20.2. Gearbeitet an den Skizzen für Buchumschlag für Zeitschriften-Verlag. [...] 28.2. 11 Uhr bei « Rundblick » Verlag sein. Bei Ton Bakels gewesen. Buchumschlag zu machen. Da Dr. Hans Kohn getroffen. Herrn Steiner gesprochen. Bildredakteur der Runschau. Früher Kollege Nov. Gr. Nach Haus gekommen gearbeitet am Buchumschlag. 2.3. Ganzen Tag Buchumschlag gemacht für Bakels. [...] 4.3. Heute den Buchumschlag abgeliefert. [...] 30.3. [...] Skizzen gemacht für Buchumschlag. Von 8 Uhr morgens bis 11 Uhr Abends. [...] 11.6. Ganzen Samstag intensivst an Umschlag gearbeitet. Musste geändert werden. Habe einen neuen angefangen. 12.6. Von 7 Uhr morgens bis 9 Uhr Abends an Umschlagzeichnung gearbeitet. [...] 13.6. Buchumschlag weiter gearbeitet » : *ibid.*, p. 597-600.

¹³⁷⁹ « Manuskript ganzen Tag gelesen » : *ibid.*, p.601.

C. Les couvertures d'Hannah Höch et de César Doméla pour la Zeitschriftenverlag

a. Hannah Höch : le principe du collage

La plupart des couvertures d'Hannah Höch présentent une illustration uniforme, perspectiviste et vraisemblable : c'est le cas de 14 d'entre elles, sur les 21 qui lui sont attribuées avec certitude. Le style de dessin varie, de la précision d'un paysage urbain ou rural (sur les jaquettes, respectivement, de *Vater Neist* [*Père Neist*] et *Ein Wanderer geht vorbei* [Un voyageur passe]) au style plus épuré et stylisé de *Pan X*, en passant par le style d'*Inshallah*, pastiche du rapide coup de crayon caractéristique d'un croquis de voyage.

Certains motifs sont directement inspirés des dessins de l'artiste : on retrouve l'allée bordée d'arbres de *Hello Taxe* [*Salut Taxi*], au milieu de laquelle se détachent au second plan les feux d'une auto, dans une huile sur toile de 1934, *Peur* (ill. 111). Au premier plan se trouvait le portrait d'une femme dont la posture rappelle *Le Cri* d'Edward Munch. Sur un autre dessin postérieur, une petite fille s'enfonce sur un chemin similaire, seule dans la nuit noire [47.71]. Dans les trois cas règne la pénombre, voire la nuit, augmentant l'impression dramatique d'une route rendue exigüe par la perspective qu'elle souligne. Une même allée, mais vue en contre-plongée, sert également de scène à la jaquette de *3 im Sturmwind der Zeit* (*3 dans la tempête d'une époque*). La montage qui occupe la couverture de *Der Berg des Lichts* (*La Montagne de lumière*) rappelle quant à elle, par sa forme singulière, un pic croqué dans les Dolomites à l'occasion du séjour de convalescence qu'elle y effectue en 1935, et durant lequel elle rencontra Matthies (ill. 112). Ces réemplois sont néanmoins marginaux, et l'on ne peut que supposer que les paysages forestiers et ruraux présents sur trois à cinq autres couvertes¹³⁸⁰ aient pu être inspirés par les paysages montagneux des alentours de Gotha, où l'artiste retourne peu depuis son retour de Hollande.

Sur les 14 couvertures dessinées par Höch (ou les 16, si l'on accepte les deux suggérées par Hatry), huit présentent des résidus manifestes du principe du collage : le texte (titre et/ou nom de l'auteur) est isolé de l'illustration par un aplat oblong, blanc ou de couleur, rappelant les petits bouts de papier destinés à recevoir la signature des peintres et à briser l'illusionnisme d'un tableau présents dans la peinture de la Renaissance et du XVII^e siècle hollandais. Sur les jaquettes réalisées par Höch, l'encart et le texte qu'il contient est incliné, majoritairement sur la gauche (une

¹³⁸⁰ Selon que l'on souscrive ou non à deux hypothèses d'Hatry, qui propose d'attribuer à Höch *Das Donatus Projekt* et *Die graden fahrt Regie*, respectivement numéros 51 et 61 au catalogue : T. Hatry; *op. cit.*, p. 39 et 44.

seule fois plutôt sur la droite), sept fois sur huit, conférant à la couverture une dynamique absente de l'illustration, et lui apportant une pointe de modernité. Trois rappellent les tentatives de transposition de la technique du photomontage dans la peinture à l'huile des années 1920, notamment menées dans *Journalistes* et *Rome* (ill. 89 et 90), prolongeant les interrogations esthétiques surréalistes de cette période. La couverture de *2x Alexandra*, par exemple, rappelle la technique de la silhouette très en vogue au XVIIIème siècle et pratiquée par Höch entre 1920 et 1925. Dans *2x Alexandra*, Höch souligne le visage d'un rehaut blanc, qui suggère le décalage d'un procédé de découpage et de collage similaire à *Rome*, tout en rappelant l'effet de positif-négatif présent dans ses découpages de silhouettes amicales en noir et blanc (Pl. XVI). La couverture de *Junger Deutscher für Mexico gesucht !*, par ses formes évoquant clairement un cavalier à cheval, une touffe d'herbe, une plante et un rocher, chacune contrastant avec l'autre et avec le fond par le choix d'une couleur et d'une texture différentes, rappelle davantage les premiers collages de l'artiste. Deux autres couvertures, enfin, évoquent également la technique du collage par les journaux en trompe-l'oeil qui y sont dessinés ; un matériau qui, bien qu'ici pastiche, évoque la rapidité d'information de la société moderne, permise par les progrès des techniques d'impression au début du XXème siècle, tout en rappelant les premières heures artistiques du collage, où il fut très largement employé¹³⁸¹.

Les jaquettes de Höch renouent donc largement avec des influences antérieures. L'artiste y déploie certaines constantes. Elle privilégie des typographies sans empattement qu'elle fait ressortir de l'illustration qui les accompagne en les plaçant sur un aplat de couleur oblong ou sur un fond texturé. Le dessin prime, dans l'esprit de l'enseignement qu'elle reçut. Elle réemploie évidemment certains motifs et structures, ainsi que certaines typographies¹³⁸². Dans aucun cas la mise en page finale ne résulte d'un photomontage.

b. Deux quasi-exceptions : *Der Berg des Lichts* et *Scheingehacktes*

Un seul projet de couverture introduit cette technique dans les travaux préparatoires : *Der Berg des Lichts* (*La Montagne de lumière*). Sur la première version de la couverture, conservée à la Berlinische Galerie, on voit clairement s'ériger, au premier plan d'un dessin au crayon à papier, la reproduction photographique des doigts d'une main, tenant entre le pouce et l'index ce qui semble

¹³⁸¹ A ce sujet, voir : A. Baldassari, *Picasso, papiers, journaux*, Paris, Tallandier, 2003.

¹³⁸² Parmi les nombreuses récurrences que l'on peut observer au sein même de cette série de couverture, celle de *Der Berg des Lichts* ou de *Vater Neist* rappelle un essai typographique réalisé entre 1926 et 1935, ou encore la police prévue pour un recueil de Til Brugman, *Sonderbare Himmelschlüssel* (1935).

bien être une pierre plate, rutilante (**ill. 106**). La proximité de ce premier plan introduit une rupture d'échelle qui n'est pas sans rappeler le photomontage spatial largement postérieur, *Schwebendes* (1951, **ill. 113**). En arrière-plan, une montagne devant laquelle est érigée, sur ce qui semble être une colline moins haute, une grande statue, accueille une procession à son pied. Elle deviendra, dans la version finale, le motif principal, et recèlera la statue en son centre¹³⁸³. Qu'est-ce qui justifie ce changement esthétique radical ? Des exigences esthétiques, budgétaires ou techniques¹³⁸⁴ de la commande ? La volonté de l'artiste ? Rien ne nous permet de trancher entre ces hypothèses. Une analyse comparative des deux couvertures permet toutefois de remarquer que la seconde contient moins d'éléments relatifs au déroulement de l'intrigue que la première. Peut-être pour garder le mystère intact ?

Hors production pour la Zeitschriftenverlag, mais en demeurant dans ces années d'activité pour cette maison d'édition, la couverture de *Scheingehacktes* (**ill. 105**) nous éclaire peut-être mieux sur d'éventuelles influences entre les travaux de graphisme de Höch et sa pratique du photomontage. On y voit une tête de vache dessinée à l'encre, en contre-plongée. Au premier plan, trois fleurs dont chaque centre, personnifié, reprend les traits d'un visage triste, accentuant ainsi l'évocation d'un sentiment déjà suggéré par les grosses larmes aux reflets verts qui s'écoulent des yeux de la vache. Sa tête est segmentée en quatre parties principales : ces décrochements rappellent les visages composites de l'artiste, réalisés à partir de différentes reproductions photographiques dans ses photomontages des années 1920. L'on sait de surcroît qu'elle utilisa comme modèle une reproduction photographique collée dans son *Album*, sur laquelle on distingue encore des marques de crayons à papier suggérant un décalque. Ce cas soulève de nombreuses questions, tant sur la nature des relations entre photomontage et graphisme dans la pratique d'Hannah Höch, que sur celle de l'*Album* et sa destination. Dans le cas de *Scheingehacktes*, l'on peut se demander si Höch ne s'est pas servie de la photographie comme modèle car elle ne possédait simplement pas de double — l'ensemble de l'*Album* étant, en 1935, vraisemblablement achevé depuis deux ans.

¹³⁸³ L'importance du remaniement peut mener à penser que Höch travaille sur cette couverture en juin 1938, lorsqu'elle écrit « ganzen Samstag intensivst an Umschlag gearbeitet. Musste geändert werden. Habe einen neuen angefangen. » (<j'ai travaillé de manière intensive tout samedi sur la couverture. Elle doit être changée. J'en ai commencé une nouvelle.>) : agenda de 1938 [38.1], entrée du 11 juin, *op. cit.*, p. 599.

¹³⁸⁴ Une restriction stylistique paraît difficilement envisageable, étant donné les précédents, tout comme une limitation technique. Les ouvrages sont d'abord imprimés chez R. Böll, puis par la Berlinier Zentraldruckerei. Enfin, la moitié de ceux dont Domela réalise la couverture sortent des presses de Rotophot, une imprimerie voisine du siège social du Zeitschriftenverlag, et qui sera ensuite utilisée jusqu'en 1942.

c. Le contre-exemple de César Doméla

PARCOURS

Homme et autodidacte, César Domela est le parfait contre-exemple de la stratégie hœchienne en matière de reconnaissance artistique. Ce n'est qu'à la fin de ses études et après la mort de son père en 1919 qu'il se met à peindre et dessiner. Pour échapper aux pressions politiques familiales, il se réfugie à Ascona au cours de l'hiver 1922-1923, où il fait connaissance de la communauté artistique qui y est rassemblée, sous l'influence de laquelle il réalise ses premières peintures. Ensuite, Domela se rend à Berlin : c'est alors que, fréquentant l'atelier d'Arthur Segel avec lequel il se lie d'amitié, il rencontre Höch, mais aussi Hausmann, Richter, Laszlo Péri, Erich Buchholz, Adolf Behne et Alexander Archipenko, entre autres. « J'étais très ami avec Hausmann et d'autres, Arp par exemple, et surtout Hannah Höch », se souvient-il dans un entretien accordé en juin 1981 à Martini et Ronchetti¹³⁸⁵. Sous l'influence du constructivisme, sa peinture se géométrise jusqu'à devenir abstraite. L'année suivante, il entame une première période parisienne au début de laquelle il partage l'atelier d'Henri Laurens ; l'année d'après, Höch s'installe en Hollande avec sa compagne. Malgré ce, tous deux continuent à graviter dans des cercles communs : Hatry remarque que Bakels et Domela auraient pu faire connaissance par l'intermédiaire du père de ce dernier, le célèbre anarchiste hollandais Ferdinand Domela¹³⁸⁶. Il n'est donc pas à exclure que ce soit par son entremise que Höch ait effectivement rencontré Bakels durant sa période hollandaise. Parallèlement, Domela lui-même avait rencontré Brugman par l'intermédiaire de Mondrian un an avant sa rencontre avec Höch. C'est effectivement durant sa première période parisienne que Domela fait la rencontre, décisive, de Theo van Doesburg et de Piet Mondrian, devenant ainsi le plus jeune membre De Stijl.

En 1927, Domela revient à Berlin dans le but d'y gagner sa vie en travaillant dans le graphisme et la publicité, et pouvoir ainsi subvenir aux besoins de sa famille. Il réactive rapidement son réseau, marqué par l'influence du Bauhaus et la valorisation des activités graphiques. Dès le départ, son ambition consiste à faire accepter l'esthétique du photomontage à ses commanditaires. Il rejoint immédiatement, sur l'invitation de Kurt Schwitters, le radical « cercle des nouveaux graphistes publicitaires » (*Ring der neue Werbegestalter*) officiellement fondé l'année suivante, rassemblant Burchatz, Dexel, Vordemberge-Gildewart, Willi Baumeister, ainsi que Jan Tschichold, entre autres.

¹³⁸⁵ « Quelques questions sur la photographie. Entretien avec Martini et Ronchetti » in *Cesar Domela: typographie, photomontages & reliefs*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2007, p. 91-99, p. 92.

¹³⁸⁶ T. Hatry, *op. cit.*, p. 7.

En 1928, ce dernier le « compte au nombre des expérimentateurs du renouveau¹³⁸⁷ » typographique dans son ouvrage, *Die neue Typographie (La Nouvelle typographie)*. En 1929, il s'associe à Helene von Jecklin, une amie de sa femme, et au photographe Hans Robertson pour créer un atelier de publicité, dont la durée d'activité demeure inconnue. Domela réalise entre 1927 et 1933 de nombreux travaux et compte parmi ses clients Ruthsspeicher, Orenstein & Koppel, AEG, The Avon Make, Bume & Reif, Mix & Genest ou encore Osram¹³⁸⁸. Parallèlement, il réalise ses premiers relief.

Höch laisse deux photomontages témoignant de leur proximité durant cette période : un émouvant hommage à la relation de l'artiste avec sa fille, *Monument à César Domela et sa fille*, et un souvenir de vacances le portraiturant par synecdoque (des jambes masculines) avec sa femme (un buste) dans une barque, intitulé *Ruth et Ces au bain* (conservé au Musée national d'Art Moderne), tous deux datés de 1931. C'est l'année où Domela organise l'exposition « Le Photomontage » à la Bibliothèque nationale des arts de Berlin¹³⁸⁹, et commence à élaborer une réflexion théorique à ce sujet, autant présente dans ses choix scénographiques que dans le contenu de la conférence qu'il donna par la suite aux syndicats de typographes de la capitale, mais aussi de Munich, Stuttgart et Francfort. S'il y distingue très clairement les « photomontages purs¹³⁹⁰ », dépourvus de texte, des photomontages « combinés avec un texte (typographie¹³⁹¹) » à des fins publicitaires, Domela n'envisage pas pour autant ses travaux graphiques comme radicalement dénués de visées artistiques. S'il est vrai que « la tâche de l'artiste publicitaire n'est pas tant de créer des oeuvres d'art que de faire de la bonne réclame¹³⁹² », Domela remarque que « la rencontre des deux facteurs est [...] exceptionnelle¹³⁹³ » — mais pas inenvisageable. Cette visée artistique de la publicité est indubitablement présente dans ses projets graphiques. Andrés Mario Zervigon remarque, dans son article « César Domela-Nieuwenhuis and the Art of Photomontage¹³⁹⁴ », les

¹³⁸⁷ R. Jubert, « Dimensions graphiques de l'oeuvre de Domela. Le relief d'autres écritures » in *Cesar Domela, op. cit.*, p. 41-79, p. 41.

¹³⁸⁸ A. M. Zervigon, « César Domela-Nieuwenhuis and the Art of Photomontage » in M. Abbaspour et al. (éd.), *Object : Photo*, New York, Museum of Modern Art, 2015 [en ligne] <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Zervigon.pdf> (Consulté le 24 janvier 2018), p. 2.

¹³⁸⁹ « Die Fotomontage » à la Staatliche Kunstbibliothek de Berlin. Le catalogue est reproduit en fac-similé dans *Photomontage between the wars (1918 - 1939) ; catalogue published on the occasion of the exhibition: Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Spain, March 2 - May 27, 2012, Museu Fundación Juan March, Palma de Mallorca, Spain, June 13 - September 8, 2012, Carleton University Art Gallery, Ottawa, Ontario, Canada, October 15 - December 16, 2012*, Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 133-156.

¹³⁹⁰ C. Domela, « Les photomontages » (conférence donnée auprès des syndicats de typographes de plusieurs grandes villes d'Allemagne à la suite de l'exposition « Photomontages » de 1931), in *Cesar Domela: typographie, photomontages & reliefs, op. cit.*, p. 80-89, p. 84.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁹² *Ibid.*.

¹³⁹³ *Ibid.*.

¹³⁹⁴ A. M. Zervigon, « César Domela-Nieuwenhuis and the Art of Photomontage » in *op. cit.*.

ambitions artistiques du tirage argentique *Hamburg, La porte de l'Allemagne sur le monde* (*Hamburg, Deutschlands Tor zur Welt*, 1930, **ill. 114**), présent dans la collection Thomas Walter au MoMA. La photographie, réalisée d'après un photomontage composé de photographies du port de Hambourg principalement issues de l'ouvrage éponyme d'Albert Renger-Patzsch paru la même année (et dont Domela conçoit d'ailleurs la couverture), était initialement destinée à une brochure promotionnelle de la ville. Cependant, et malgré la présence de la typographie, Andrés Mario Zervigon décèle, dans l'inhabituelle taille et qualité du photomontage (qui mesure 40,3 x 41,9cm), l'intention de l'artiste de « [placer] cette version agrandie [...] dans un hall d'exposition, où les yeux perçants des critiques, tout comme ceux des visiteurs habituels, pourraient inspecter l'oeuvre avec attention¹³⁹⁵ ». En plus de sa taille, l'auteur avance également parmi ses arguments le soin apporté à la photocomposition. En l'observant au microscope, il devine les retouches et émet plusieurs hypothèses quant à leur réalisation directement sur négatif, ou sur un positif éventuellement fourni par Renger-Patzsch ; il conclut de la qualité de l'image qu'elle a vraisemblablement été réalisée à partir d'un original de grande taille, bien qu'il soit impossible d'exclure un agrandissement postérieur. Si l'on souscrit à cette analyse, il est évident que Domela n'exclut pas les arts graphiques du domaine de l'art, mais considère bien plutôt que l'artiste, s'y adonnant, en diffuse les principes et les avancées à grande échelle ; c'est pourquoi il n'y a pour lui aucune contre-indication à employer le photomontage dans ses travaux graphiques.

ANALYSE FORMELLE DES COUVERTURES POUR LA ZEITSCHRIFTENVERLAG

Les 14 couvertures de roman qu'il réalisa pour la Zeitschriftenverlag (tout comme dans la publicité qu'il conçoit pour la revue de la même maison d'édition *Neue Jugend*, **ill. 115**), qui paraissent en 1933 et 1934, forment à ce titre un ensemble particulièrement enrichissant, puisque l'artiste brûla une partie de ses œuvres datant précisément de cette seconde période berlinoise juste avant son exil, sous la menace national-socialiste. Chacune de ses couvertures est emblématique de son style et de ses principes. Toutes les jaquettes sont d'ailleurs, comme il le conseille, « conçues comme un ensemble¹³⁹⁶ » : la première et la quatrième de couverture forment un tout cohérent que la tranche prolonge. Les montants de la baie vitrée qui scande la première de couverture de *Heimat, wir halten zu dir* (*Cher pays, nous tenons à toi*, **ill. 116**), se prolongent par exemple au dos du livre où elles se transforment en simple motif géométrique scandant la quatrième de couverture. Les jaquettes de Domela sont représentatives des tendances formelles des années 1930, influencées par

¹³⁹⁵ « [...] Domela intended this enlarged version to be placed in an exhibition venue, where the piercing eyes of critics, as well as everyday gallery-goers, could inspect the work carefully » : *ibid.*, p. 1.

¹³⁹⁶ Au sujet des jaquettes d'Heartfield pour les éditions Malik : C. Domela, « Les photomontages », *op. cit.*, p. 88.

les principes du Bauhaus, du constructivisme et du néo-plasticisme : on y retrouve des formes géométriques simples aux lignes épaisses, une typographie sans enjambement, toujours dans une variante du Futura pour le nom de l'auteur¹³⁹⁷, ainsi qu'une palette chromatique restreinte composée d'une couleur primaire vive accompagnée de noir et/ou de blanc, le tout associé à une ou plusieurs photographies. Les mêmes caractéristiques ressortent des compositions de Walter Funkat, ancien élève du Bauhaus qui réalise quelques couvertures pour Bakels en 1932¹³⁹⁸. En sus de se rapprocher esthétiquement des *Bauhausbücher*, les jaquettes de ces romans de gare appliquent la formule énoncée par Paul Renner en 1928, dans une publicité pour sa célèbre police de caractères : « Futura pour photomontage » (« *Futura für Fotomontage* », **ill. 117**). Dans un pamphlet publicitaire qu'il conçoit pour la fonderie Bauersche qui commercialise ces caractères, on peut lire l'argumentaire suivant, visant à convaincre que, si le photomontage est la technique appropriée pour exprimer l'époque, le Futura est son équivalent et corolaire typographique :

« Le photomontage est un nouveau moyen d'expression qui allie la précision des épreuves photographiques aux charmes optiques de l'agencement libre de l'espace. Le photomontage rassemble en UNE zone visuelle des impressions que l'oeil humain ne pourrait percevoir en présence de l'objet que dans une discontinuité spatiale. [...] Le photomontage saisit le spectateur en un regard. [...] C'est ainsi que le photomontage est le moyen d'expression de notre époque. Le photomontage s'adjoint d'un texte bref, un mot-clef suffit souvent, qui éclaire en un éclair le sens de l'ensemble [...] ce texte doit appartenir à la composition. Texte et image doivent s'intégrer à la forme générale, car elles sont créées en tant que nouvelle unité. C'est pourquoi vous avez besoin, pour accompagner votre photomontage d'un lettrage, d'une typographie qui est devenue l'essence de ce nouveau moyen d'expression. Une écriture exacte et impersonnelle comme le cliché photographique. [...] Cette écriture, c'est la Futura, l'écriture de notre temps¹³⁹⁹. »

D'autres premières de couverture font davantage montre d'inventivité dans l'insertion et le montage de plusieurs photographies. C'est le cas, par exemple, de *Standarten im Nebel (Standards dans le brouillard, ill. 118)*. La composition, marquée par l'horizontale des zones de couleur délimitées et du texte, ainsi que la verticalité du rappel de la tranche rouge courant le long de la première de couverture et du mât du drapeau, joue sur une mise en abîme de ces derniers. Un porte drapeau clôturant une brève fanfare porte un mât disproportionné, rehaussé de noir. À l'intérieur du

¹³⁹⁷ Domela s'est toutefois exprimé en 1931 contre la police Futura, mais pour les polices sans serif « de la série des Grotesk » : C. Domela, « Les photomontages », *op. cit.*, p. 86.

¹³⁹⁸ Etabli en tant que *Gebrauchsgraphiker* (graphiste) et photographe indépendant à Berlin, Funkat a étudié de 1927 à 1930 au Bauhaus de Dessau, et continua de collaborer avec Walter Gropius et Mies van der Rohe, entre autres. A son sujet, voir notamment : U. Brüning *et al.*, *Walter Funkat : vom Bauhaus zur Burg Giebichenstein*, Dessau, Anhaltische Verlag, 1996 (Bauhausminiaturen 3).

¹³⁹⁹ « Fotomontage ist ein neues Ausdrucksmittel, das die Präzision der fotografischen Aufnahme mit den optischen Reizen freier Raumbildung vereinigt. In EINEM Bildzentrum faßt die Fotomontage Eindrücke zusammen, die das menschliche Auge vor den Gegenstände nur in räumlichen Trennung aufnehmen kann. [...] Fotomontage packt den Beschauer mit einem Blick. [...] So ist Fotomontage das Ausdrucksmittel unserer Zeit. Zur Fotomontage gehört ein knapper Text, oft genügt ein Schlagwort, das die Bedeutung des Ganzen blitzartig erhellt [...] dieser Text muss zur Komposition gehören. Wort und Bild müssen sich in der Gestaltung durchdringen, wie sie im Sinn eine neue Einheit schaffen. Deshalb brauchen Sie zur Beschriftung der Fotomontage eine Type, die dem Wesen dieses neuen Ausdrucksmittel gewachsen ist. Eine Schrift, exakt und unpersönlich wie die fotografische Aufnahme. [...] Diese Schrift ist die Futura, die Schrift unserer Zeit » : J. Aynsley, *Graphic design in Germany, op. cit.*, reproduit p. 104.

drapeau dont l'ondulation indique qu'il flotte dans les airs, Domela monte une photographie représentant plusieurs drapeaux, tenus par une assemblée indistincte. Sur une autre couverture, Domela reconstitue l'image réaliste de deux hommes d'affaires prêts à se serrer la main dans un bureau dont la large baie vitrée donne sur un paysage industriel.

Sur la majorité de ses couvertures, Domela réemploie un même procédé superposant ou isolant certaines photographies dans un cercle au cerne épais. Le médaillon se détache ainsi le plus souvent d'un fond composé, soit uniquement d'une photographie, soit d'un détail photographique détourné ou d'un dessin. Cette disposition confère à la couverture une dimension narrative supplémentaire : l'illustration de l'arrière plan évoque la situation initiale de l'intrigue (pour *Arne Björn fährt ins Glück* [*Arne Björn roule dans le bonheur*], la carte du monde se réfère le voyage tandis que sur la couverture de *Kaatje und die drei Studenten* [*Kaatje et les trois étudiants*], on aperçoit une jeune femme à bord d'un bateau, en lien avec la croisière sur la Méditerranée de l'héroïne¹⁴⁰⁰, **ill. 119 et 120**), tandis que celle en médaillon fait office de contrepoint narratif, dévoilant dans une certaine mesure ses péripéties (la plage idyllique, destination de l'héroïne ? Ou encore, dans le second cas, le portrait des trois jeunes hommes du titre). Le fort lien narratif unissant l'illustration en couverture, le titre et l'intrigue rappelle les procédés narratifs également utilisés pour les affiches de films — et qui se systématiseront dans la littérature romanesque populaire après guerre. Ce procédé est également employé par Domela dans le dépliant illustré qu'il conçoit pour *Die neue Jugend* (*La nouvelle jeunesse*, 1931-1933, **ill. 115**). En couverture, une photographie de foule est surmontée de l'inscription « des centaines attendent¹⁴⁰¹ », dans la typographie habituellement utilisée pour les titres. En émerge un médaillon représentant un homme seul, confortablement assis en train de lire un exemplaire de la revue. Cet homme, c'est Domela lui-même : sur la photographie reprise à l'intérieur de la brochure, on reconnaît aisément le profil de l'artiste ainsi que le fauteuil en damier qui apparaît également dans ses albums de famille. À l'effet de nombre produit par la photographie de foule, qui fait visuellement écho au nombre d'abonnés stipulé à l'intérieur¹⁴⁰², Domela oppose la figure du lecteur isolé dans l'activité de lecture, fumant tranquillement sa pipe. La disposition du texte en dessous du médaillon n'est d'ailleurs pas sans rappeler la couverture de *Der Boy vom Hotel Continental* (*Le Boy de l'hôtel Continental*), qui fait exception au sein des jaquettes conçues par l'artiste. Si l'attente d'un grand nombre met l'accent sur la popularité de la revue, la dialectique instaurée par la figure en médaillon en première page et à l'intérieur de la brochure met en évidence

¹⁴⁰⁰ T. Hatry, *op. cit.*, p.27.

¹⁴⁰¹ « Tausende erwarten »

¹⁴⁰² « 135 000 Abonnenten erwarten wöchentlich mit grösstem Interesse die NEUE JUGEND » (<135 000 abonnés attendent chaque semaine avec le plus grand intérêt *La nouvelle jeunesse*>).

l'apport individuel et personnel de la lecture du magazine. Domela reprend à son compte et exploite pleinement à des fins publicitaires la dialectique très largement instaurée dans la presse de l'entre-deux-guerres entre la foule et l'individu. On retrouve ce même langage formel du photomontage couplé à des figures géométriques dans la sphère privée : les pages de son *Album de famille* sont ponctuées de détails photographiques insérés dans des cercles parfaits largement cernés de bleu, de rouge, de vert et/ou de jaune. En revanche, il peut être intéressant de noter que les affiches publicitaires de la même période, notamment élaborées pour Orenstein & Koppe AG, privilégient au cercle une composition plus anguleuse, évoquant la puissance de la firme et de son produit.

Afin d'émanciper le photomontage de la sphère des arts appliqués, Höch ne se sert donc tout simplement pas de ce procédé dans ses travaux graphiques, tandis qu'elle développe, dans sa production artistique, le « photomontage de forme libre¹⁴⁰³ » (d'après la terminologie qu'elle même emploie), qui correspond au photomontage « pur » et dépourvu de texte décrit par Domela. Elle reprend en revanche largement le principe du collage dans leur esthétique et fait potentiellement usage de cette technique durant leur conception. En ce sens, Höch reste apparemment fidèle à l'enseignement qu'elle reçut en la matière, basé sur le dessin, sur une mise en page et des méthodes de composition classiques.

2. Les choix photographiques de l'artiste

Höch a un rapport pluriel à la presse écrite : en tant que lectrice-consommatrice, mais aussi que professionnelle dans le domaine du graphisme et de l'édition magazine. Ces deux aspects façonnent son rapport à la matière première de ses photomontages : la photographie.

¹⁴⁰³ H. Höch, « Les premiers photomontages » (1933-1934), voir annexes.

A. Les épreuves photographiques directement intégrées aux photomontages d'Hannah Höch : l'auctorialité complexe de *Lebensbild*

a. Critères de choix

Hormis dans sa grande oeuvre autobiographique *Lebensbild* (1971-1972, **ill. 121**) et, de manière marginale, dans *Coupe au couteau de cuisine*¹⁴⁰⁴ (1920), Höch a exclusivement exploité les reproductions photographiques issues de la presse écrite comme matière première de ses photomontages. Elle décrit son processus créatif en ces termes, et ne livre pas plus de précisions quant aux critères de sélection des fragments photographiques retenus :

« Je prends tout ce que je trouve, peu importe l'époque, et aussi accessoire (*nebensächlich*) que possible. J'aspire toujours à une nouvelle création qui ne réussit pleinement que si l'on pousse l'*estrangisation* (*Verfremdung*) à un degré si fondamental que l'on ne peut ensuite plus reconnaître d'où cela vient. Je finis toujours pas trouver l'étincelle qui m'inspire ! Quelque chose me stimule, me ramène immédiatement à une chose, naturellement liée l'ambiance, à mes dernières expériences, mais aussi quelque chose qui dormait dans mon subconscient ou autre chose. Ce sentiment me contrôle alors et je me représente alors aisément la manière dont je dois le développer, ce qu'il doit en sortir. C'est alors que commence un travail sérieux et difficile. Trouver ce qui y appartient indubitablement. Le hasard n'a plus rien à voir avec cela. Il s'agit alors de chercher avec discipline, d'arranger ensemble et de vérifier¹⁴⁰⁵. » [76.199]

Quelques années plus tard, elle développe son approche, et notamment le contenu de sa « morgue », à l'occasion d'un entretien avec Suzanne Pagé. Parmi les questions et réponses finalement non retenues dans la version finale, mais conservées par Höch dans ses archives¹⁴⁰⁶, on apprend notamment que Höch conserve ses extraits photographiques durant plusieurs décennies, et

¹⁴⁰⁴ Lors de sa préparation de l'exposition « Collage 67 » (qui se tenait du 4 novembre au 31 décembre 1967 à Lenbachhaus puis Recklinghausen) : « Originalfotos kommen kaum vor. Ich habe allerdings einige verwandt. In den grossen DADA-Messe 1920 hatte ich zum ersten Mal « Schnitt mit dem Küchenmesser » ausgestellt. Da sind links unter die DADA Köpfe aufgeklebte Originalfotos » (<Les photo originales n'adviennent presque pas. J'en ai quand même utilisé quelques unes. Durant la grande Foire-DADA de 1920 j'ai exposé pour la première fois *Coupe au couteau de cuisine*. Là à droite parmi les têtes DADA il y a des photos originales>),[67.205].

¹⁴⁰⁵ « Ich nahm alles was sich anfindet, das kann aus allen Zeiten sein und so nebensächlich, wie möglich. Dann ich strebe ja immer eine Neuschöpfung an, und die gelingt, wenn man die Verfremdung so grundlegend macht, dass man gar nicht wiedererkennen kann, wo das etwa herkommt. Ich finde irgendwo eine Anregung und das zündet ! Irgend etwas regt mich sofort zu einer bestimmten Sache an und das ist natürlich mit der Stimmung oder den letzten Erlebnissen, auch rückwärtsliegenden im Unterbewußtsein oder mit sonstwas verbunden. Das beherrscht mich dann und bildet von allein die Vorstellung, dies muss so und so entwickelt werden und dann muss das und das herauskommen. Dann fänge eine seriöse und schwierige Arbeit an. Zu finden, was unbedingt dazu gehört. Das ist nichts mehr Zufall. Dann heißt es, diszipliniert suchen und zusammensetzen und wieder prüfen. » : entretien de Suzanne Pagé avec Hannah Höch, 18 novembre 1975 [76.199].

¹⁴⁰⁶ En 1975, Suzanne Pagé, alors responsable de l'ARC (acronyme d'Animation-Recherche-Confrontation, département d'art contemporain du Musée d'art moderne de la Ville de Paris dont Pagé est responsable entre 1973 et 1988) contacte Hannah Höch afin de faire paraître un entretien dans le catalogue de la rétrospective de 1976, qui a lieu au Musée d'Art moderne de la ville de Paris et à la Nationalgalerie de Berlin. L'entretien se réalise en plusieurs étapes, sous la forme d'un échange épistolaire de questions dont les HHA conservent les traces. Pagé lui fait d'abord vraisemblablement parvenir les questions en français, puis traduites [76.197] ; Höch rassemble, selon son habitude, une série de notes disparates comportant des éléments de réponse [76.198] ; une première version est mise en place et corrigée par l'artiste [76.199] ; une seconde version en découle [76.206] ; et c'est finalement une troisième version, bien moins riche que les deux premières, qui sera finalement publiée.

qu'elle les emprunte à des sources variées :

« (Le matériel [que j'ai] rassemblé est vieux comme Matusalem). Des photos kitsch aux photographies scientifiques d'électrons les plus récentes. [...] Les fragments photographiques dont je me sers pour mes collages proviennent de toutes les époques, de tous les pays, de revues de luxe, de divertissement, scientifiques. La distanciation que je recherche doit déjà se trouver dans le fragment¹⁴⁰⁷. »

b. Le cas particulier de *Lebensbild*

Comparée à la démarche de Raoul Hausmann, qui utilise souvent ses propres photographiques dans ses photomontages¹⁴⁰⁸, l'hégémonie de la reproduction photographique issue de magazines chez Höch interroge. On peut *a priori* l'imputer à sa familiarité première et continue avec ce secteur, mais aux questions qui lui furent posées à ce sujet, elle répondit qu'elle n'a réalisé elle-même les photographies de ses photomontages que « dans de rares cas¹⁴⁰⁹ », et impute cela à leur faible qualité. Les photographies employées *Lebensbild* sont d'ailleurs le fruit de sa collaboration avec le couple de photographes Armin et Liselotte Orgel-Köhne, qui lui apportent l'expertise technique dont elle avait besoin de pour créer des photographies destinées à un photomontage¹⁴¹⁰. Les termes de leur arrangement sont les suivants : ils lui fournissent le matériel photographique nécessaire et, en échange, sont assurés d'être les seuls acquéreurs de cet *Autoportrait*, comme le désigne Hannah Höch dans son agenda¹⁴¹¹, qui représente « La personne Höch avec ses collages¹⁴¹² », soit l'artiste au milieu de son oeuvre¹⁴¹³. Cette collaboration est donc l'occasion pour

¹⁴⁰⁷ « (das gesammelte Material geht zurück bis zu Methusalem) ~~und hat mit Qualität~~ / Von Kitschfotos bis zu den wissenschaftlichen neuesten Elektronenfotos. [...] Die Teilstücke von Fotos, die ich für meine Collagen verwende kommen aus allen Zeiten, aus allen Ländern, aus edler, dummen, wissenschaftlichen Zeitschriften die Verfremdung die ich anstrebe muss schon in dem Ausschnitt liegen. » : [76.198].

¹⁴⁰⁸ Sur cette pratique d'Hausmann, voir notamment : C. Bargues, *Raoul Hausmann, photographies 1927-1936*, Cherbourg-en-Cotentin : Paris : Rochechouart, Le Point du Jour ; Jeu de paume ; Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, 2017 ; A. Castellanet, *Les collages tardifs de Raoul Hausmann (1930-1970). De Dada à un art PRÉsent*, mémoire de Master 1, Paris, Sorbonne-Université, septembre 2018 (sous la direction d'Isabelle Ewig).

¹⁴⁰⁹ « Haben Sie selber die Fotos gemacht ? — In Ausnahmefällen » : [76.198].

¹⁴¹⁰ Alma-Elisa Kittner aborde en détail cette collaboration et la complexité auctoriale qui en découle dans son article « Hannah Höch vor der Kamera. Foto-Inszenierungen der 1960er- und 1970er-Jahre » in C. Gerner *et al.*, *Hannah Höch : von Heiligensee in die Welt*, Cologne, Wienand, 2018, p. 101-120.

¹⁴¹¹ Parmi plusieurs occurrences, notons celles de l'agenda de 1973 [73.197], entrées du 7 et du 27 octobre notamment.

¹⁴¹² « Hier wird nur Person Höch mit Collage » : placards rapportant les propos d'Hannah Höch lors de ses séances de pause avec les Orgel-Köhne, Inv. SammOrgelKöhneHöch7, placard n°1, Musée de Reinickendorf.

¹⁴¹³ Au cours de ses échanges enregistrés avec les Orgel-Köhne, Höch explique son processus : « Jetzt ist die Bildformate und das künstlerische das Wesentliche. (7) Es kommt ja nur darauf an, dass es technisch « Foto » ist. Mein System : Da sind nur Collagen drin ! Nur Collagen . - Fotografierte.- Nichts anderes. Keine Bilder. Habe ich alle wieder ausgeschieden. Im ersten Projekt, da wären die wichtigsten Dinge aus meiner gesamten Arbeit. Aber das habe ich dann wieder ausgeschieden und habe gesagt : / Hier wird nur Person Höch mit Collage. Das wird ein Collagebild - und alle Arbeiten die hineinkommen, müssen Collagen sein - Mit Ausnahme von einem, das nach Collage gemalt ist, das große Ölbild, - (die Braut) » («Maintenant, l'essentiel est le format de l'image et l'[aspect] artistique. Ca dépend juste du fait que ce soit techniquement des « photos ». Mon système : il n'y a que des collages dedans ! - photographiés - rien d'autre. Pas de tableaux. J'ai tout repoussé et j'ai dit : Ici, il n'y aura que la personne Höch avec des collages. Ce sera une oeuvre collée - et tous les travaux qui s'y intègrent doivent être des collages - à l'exception d'un, qui est peinte d'après un collage, la grande huile sur toile (*La Mariée*)> : *ibid.* »

l'artiste d'explorer une relation tout à fait différente à la photographie. Cette nouvelle attitude pourrait être symbolisée par la photographie, prise par Liselotte Orgel-Köhne et intégrée à *Lebensbild*, de Höch elle-même derrière la chambre photographique d'Armin Orgel-Köhne : véritable mise en abîme de l'activité photographique, puisque tous deux travaillent à ce moment là aux portraits kaléidoscopiques que Höch intitulera plus tard *Voilà comment je me dissous dans mon jardin* (*Wie ich in meinem Garten auflöse*, ill. 122). Cette image résume efficacement la complexité auctoriale de la collaboration : Höch est à la fois devant et derrière la caméra, mais pas simultanément¹⁴¹⁴. Elle se met en scène, suggère des effets, des poses, des situations, etc., tout en comptant sur l'expertise photographique, tant technique qu'artistique, des photographes professionnels pour garantir la pertinence visuelle des clichés. À plusieurs reprises, elle dira d'ailleurs à Liselotte et Armin Orgel-Köhne que, sans eux, un tel photomontage aurait été impossible, et que la qualité non seulement technique mais avant tout visuelle de leurs clichés a influencé la composition d'ensemble de l'oeuvre :

« Vous avez rendu possible mon vœux de réaliser un collage à partir de photographies originales ! [...] J'aimerais également souligner que j'ai travaillé avec vos jolies photographies artistiques de manière à accentuer encore un peu plus cela - j'ai été très heureuse de ne pas découper la plupart des choses de manière à les rendre totalement méconnaissables. J'ai fait cela de manière tout à fait consciente, car j'avais devant moi des moments déjà artistiques. C'est également la raison pour laquelle je tiens tant à ce qu'il passe entre vos mains¹⁴¹⁵. »

Au cours de ses séances de pose avec les Orgel-Köhne, Höch leur confie, au sujet des objets de son armoire à curiosités dont elle leur demande plusieurs clichés : « J'ai souvent réalisé des prises de vues, à plusieurs reprises — mais elles étaient toutes mauvaises. Il n'y a pas une seule photo dont je pourrais découper quelque chose. Elles ne sont pas bonnes, elles sont floues et ne disent rien¹⁴¹⁶. »

B. Höch photographe

Pourtant, Höch a toujours pratiqué la photographie. À l'occasion du même entretien, elle revient sur les principales étapes de son parcours photographique :

« La photographie — je la massacre depuis 40 ou 50 ans [...] !

¹⁴¹⁴ A.-E. Kittner, « Hannah Höch vor der Kamera. Foto-Inszenierungen der 1960er- und 1970er-Jahre » in C. Gerner *et al.*, *Hannah Höch : von Heiligensee in die Welt*, *op. cit.*, p. 109-110.

¹⁴¹⁵ « Den Wunsch, von Originalfotos eine Collage zu machen haben Sie mir ermöglicht ! [...] Ich möchte da noch herausstellen, dass ich auch Ihre schönen Kunstfotos mit verarbeitet habe, dass ich dies noch ein bißchen stärker betone - denn ich habe Freude an manchen Dingen gehabt, die ich ja nun gar nicht mal so zerschnippelt habe, wie ich sonst das völlig unkenntlich mache. Das habe ich hier bewusst nicht gemacht, weil hier schon Künstlerische Momente vorlagen. Das ist auch der Grund, warum ich so darauf aus bin, dass es in Ihre Hände übergeht. », Inv. SammOrgelKöhneHöch7, placards n°37 et 38, Musée de Reinickendorf.

¹⁴¹⁶ « Ich habe Aufnahmen öfter mal gemacht, immer wieder, - aber sie sind alle nicht gut. Ich habe nicht ein einziges Foto, wo ich auch nur eine Sache rausschneiden konnte. Sie sind nicht gut genug, sie sind verschwommen und sie sagen nichts » : *ibid.*, placard n°9.

Les premières photos, petites et nettes, que j'ai faites, je les ai moi-même développées et fixées, en Hollande, à l'époque. J'avais emprunté l'appareil. Je n'en possédais en effet pas de bon. J'avais le sac à charbon¹⁴¹⁷ de mon père, comme je les appelais tous à l'époque. Puis je n'ai plus eu de chambre noire — ce n'était plus non plus l'époque... Vous ai-je déjà montré ma collection de vieux appareils ? J'ai encore celui de mon père, et aussi un vieil appareil d'architecte. J'en ai plusieurs¹⁴¹⁸ [...]. »

Höch commence vraisemblablement à s'intéresser à cette technique au début des années 20, et l'a approfondi en Hollande. Elle s'est déjà mise en scène, plus particulièrement à l'aube des années 1930, en utilisant la technique de la double exposition dans plusieurs autoportraits : dans son répertoire [71.213], elle atteste être l'auteure de la photographie très reproduite la présentant travaillant à l'huile sur toile *Paysage symbolique III*, inspirée d'un paysage du lac de Garde qu'elle avait découvert à l'occasion d'un voyage avec Til Brugman en 1927 (ill. 123). Par la suite, elle possèdera toujours un appareil photo. Elle utilisera notamment un Rolleiflex, offert par son mari Heinz Matthies en 1939 après que son précédent appareil a rendu l'âme dans l'accident de voiture du 3 mai¹⁴¹⁹. En 1947, elle mentionne pour la première fois un « Kontax » dans son agenda [47.68], qui lui donnera bien des soucis par la suite¹⁴²⁰. De plus, l'artiste sort régulièrement photographe, lorsqu'elle part en vacances ou que le temps s'y prête : elle note certaines de ces excursions dans ses agendas à partir de 1937, soit à l'époque de ses voyages avec Matthies, où ses excursions photographiques durent parfois la journée entière¹⁴²¹. Elle rapporte de ces excursions essentiellement des vues des villes qu'elle visite, ainsi que des paysages¹⁴²² : une partie au moins de ses photographies a été conservée dans ses archives. Elles témoignent d'un certain sens du pittoresque dans le choix des sujets et des scènes : Höch immortalise de vieux bâtiments, un moulin ainsi que le débarquement de la mimollette en Hollande, des paysages en surplomb... Elle apportait également un soin certain au cadrage : certaines vues sont immédiatement reprises pour corriger la perspective. De fortes vues en plongée notamment rappellent également l'esthétique de la Nouvelle

¹⁴¹⁷ « Kohlenkästchen » : littéralement, le *petit* sac à charbon. Nom donné à l'appareil photo en raison de son étui noir.

¹⁴¹⁸ « Die Fotografie - seit 40 oder 50 Jahren schlachte ich die aus aber das ist ja das Schöne ! / Die frühen, kleinen, scharfen Fotos, die ich gemacht habe, die habe ich alle selber fixiert und selber gemacht, in Holland, damals. Da habe ich die Kamera geliehen bekommen. Ich besaß gar keine gute. / Ich hatte meines Vaters Kohlenkästchen, - wie ich die alle nenne. / Ich habe dann keine Dunkelkammer mehr gehabt - war auch nicht die Zeit... /- Habe ich Ihnen mal meine Sammlung von alten Kameras gezeigt ? - Meines Vaters habe ich noch, ja, und dann so 'ne alte Architektenkamera. / Ich hab' verschiedene, die hebe ich alle auf. » : Inv. SammOrgelKöhneHöch7, placard n°13, Musée de Reinickendorf.

¹⁴¹⁹ Début mai 1939, Höch et Matthies ont un accident de voiture [39.12]. Le 3 mai, Höch note que son appareil photo n'a pas survécu (LCII/2, p. 629). Le 13 mai : « Heinz hat mir einen wundervollen Fotoapparat von Mainz mitgebracht. Rolleyflex. Ich selig damit » (<Heinz m'a rapporté un fabuleux appareil photo de Mayence. Un Rolleyflex. Je suis aux anges>, LCII/2, p. 630).

¹⁴²⁰ Contax est une marque d'appareils de petit format fabriqués par Zeiss Ikon entre 1932 et 1972. Trois modèles pourraient correspondre à celui possédé par l'artiste : le Contax I (connu pour ses soucis de rideau), le II ou le III. L'appareil ayant des problèmes de posemètre (rapportés par l'artiste en 1954, 1955 et 1956 [56.102]), il s'agissait vraisemblablement d'un Contax III, seul modèle avec posemètre intégré.

¹⁴²¹ « [...] ganzen Tag fotografiert » (<Photographié toute la journée>) : Agenda de 1939 [39.12], entrée du 8 juin. Cette année-là, Höch mentionne plusieurs excursions photographiques : les 14, 15 et 16 janvier, le 23 février, les 8, 22 et 30 avril.

¹⁴²² Voir annexes : « Les photographies d'Hannah Höch ».

Objectivité et de la Nouvelle Vision. Jusqu'à ce jour inédites, ces photographies posent un problème évident d'auctorialité : parfois conservées dans de petites pochettes et tirées en petit format (celui du négatif !), il est difficile de déterminer si elles furent effectivement prises par l'artiste ou par une personne voyageant avec elle.

Plus tard, elle photographie aussi très vraisemblablement les paysages d'Heiligensee et les fleurs de son jardin : ses archives recèlent un album arrangé par la soeur de l'artiste après sa mort, montrant des vues pittoresques à la composition et aux effets visuels recherchés.

Höch réalise également certaines photographies de ses oeuvres, pour répondre aux demandes de revues, magazines, commissaires d'expositions ou critiques d'art : la première trace de cette pratique date de 1949, dans une lettre de Ludolf Friedrich von Maltzan qui se souvient, suite à une visite à Heiligensee, « du cours de photo et de votre appareil photo unique, avec lequel vous réalisez de si étonnantes reproductions¹⁴²³. » [49.23]. En fin d'année 1952 et au début de 1953, Höch cherche à réaliser elle-même de telles photographies sur la demande de l'historienne de l'art allemande mais émigrée en France Herta Wescher. Pour ce faire, l'artiste attend un temps clément, et ne tarde pas à raconter des soucis de matériel... Dans son agenda, elle note ses déboires à la prise de vue : « 11.1. Ai cherché toute la journée à photographier des montages. L'appareil ne fonctionne plus. 12.1. Le posemètre ne fonctionne plus. 15.1. Allée chez Dr. Janasch, lui demander de photographier mes oeuvres Dada. M'a accordé 12 clichés¹⁴²⁴ » [53.99].

Observées à la loupe, certaines photographies des années 1930 pourraient en effet souffrir d'une zone de netteté mal calibrée. L'utilisation d'un appareil plus petit et plus automatique remédie toutefois à ce problème après-guerre. Si Höch considérait effectivement ses clichés comme de trop mauvaise qualité, l'examen de ce corpus permet d'ajouter qu'elle ne se considérait surtout pas comme une artiste-photographe : sa pratique de la photographie demeure vernaculaire, au sens plein du terme définit par Clément Chéroux dans son essai *Vernaculaires. Essais d'histoire de la photographie*. C'est une photographie « utilitaire, domestique et hétérotopique¹⁴²⁵ » : utilitaire parce qu'elle sert une fonction pour son opérateur, qu'elle perd immédiatement au contact d'autrui ; domestique parce que personnelle, intime et échappant à la logique de consommation capitaliste (comme, au demeurant, de nombreuses habitudes faisant le quotidien de l'artiste) ; et en cela

¹⁴²³ « ...besonders gerne erinnere ich mich des Fotounterrichtes und Ihrer einzigartigen Kamera, mit der sie die erstaunlichen Reproduktionen herstellen. » : lettre de Ludolf Friedrich von Maltzan à Hannah Höch, Wesseling, le 18 décembre 1949 [49.23].

¹⁴²⁴ « 11.1. Tagelang Bilder montagen / zu fotografieren versucht. / Apparat macht es nicht mehr. // 12.1. [ausdatiert:] Belichtungsmesser funktioniert / nicht. // 15.1. bei Dr. Janasch gewesen / gebeten meine Dadasachen fotogra- / phieren zu lassen. Hat es bewilligt / 12 Stück. » : agenda de 1953 [53.99].

¹⁴²⁵ C. Chéroux, *Vernaculaires : essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, Le Point du jour, 2013, p. 10.

exactement, hétérotopique d'après la définition même de Michel Foucault¹⁴²⁶. Höch elle-même considère ses photographies comme étant imparfaites et « sans qualités¹⁴²⁷ » : c'est-à-dire, comme le souligne Chéroux, qu'elles furent en réalité prises « sans Kunstwollen¹⁴²⁸ », ce vouloir artistique théorisé au début du siècle par Aloïs Riegl¹⁴²⁹. Cela ne signifie toutefois pas que ces photographies aient été exemptes d'influences artistiques ni inesthétiques, comme nous l'avons montré : mais déclassée, pensée sur « un mode d'emploi¹⁴³⁰ » caractéristique du vernaculaire, elles se positionne en parfaite altérité de l'art auquel elle tend un miroir. Höch se considère comme une amatrice photographe : cela ne signifie pas tant qu'elle manque des connaissances techniques relatives à la prise de vue, mais plutôt que sa pratique se noie dans un champ d'images indéfinies. Chez Höch, l'acte photographique semble effectivement lié à des moments de vacance, où elle désire profiter de ce qui l'entoure (qu'il s'agisse de la Norvège ou de son quartier d'Heiligensee). Il n'est pas à exclure que ses photographies aient aussi parfois joué un rôle dans ses inspirations — et ce, bien que nous n'ayons pas trouvé d'exemple où Höch se serait servi de la photographie comme d'une esquisse préparatoire ou en guise de documentation d'une oeuvre.

II. Après Dada : l'émancipation plastique du photomontage, entre liberté et tradition

Dans les questions préparatoires que lui envoie Suzanne Pagé par écrit, en vue de la publication d'un entretien dans le catalogue de la rétrospective française et berlinoise de Höch en 1976, la conservatrice interroge l'artiste sur ses méthodes de travail et son emploi des différents procédés. Parmi elles, Pagé lui demande : « Que signifie pour vous le photomontage ? Un anti-art dans le sens de Dada, ou la popularisation de l'art ? » — Höch répond : « Aucun des deux¹⁴³¹ ». Car l'ambition d'Hannah Höch s'inscrit en faux par rapport à celle de ses confrères dadaïstes et d'un John

¹⁴²⁶ Cf. M. Foucault, « Des espaces autres », ERES, vol. 54, n° 2, 2004.

¹⁴²⁷ C. Chéroux, *Vernaculaires*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴²⁸ *Ibid.*.

¹⁴²⁹ Aloïs Riegl met ce concept en place dans *L'Artisanat du Bas-Empire romain (Die Spätromische Kunstindustrie)*, 1901.

¹⁴³⁰ C. Chéroux, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴³¹ « Was bedeutet für Sie die Photomontage ? Eine Antikunst im Sinne Dadas, oder eine popularisierung der Kunst ? — Beides nicht. » : [76.198].

Heartfield tout particulièrement, qui enjoignait à « utiliser la photographie comme une arme¹⁴³² » dans la lutte des classes et exploita la rhétorique du photomontage et son potentiel satirique à des fins de propagande dans les nombreuses oeuvres qu'il réalisa pour l'*AIZ*¹⁴³³. Höch désire dès le départ hisser cette technique issue des arts appliqués au rang des beaux-arts, réaliser ce qu'elle appelle des « photomontages de forme libre¹⁴³⁴ ». À cette fin, elle cherche à exploiter les effets proprement esthétiques du médium, une démarche poïétique parfois proche, dans ses propos sur le sujet, de « l'art pour l'art » :

« Dès le départ, j'ai pensé que l'on ne devait pas s'en servir uniquement à des fins de propagande ou dans les arts appliqués comme le fit le groupe [rassemblé] autour de la maison d'éditions Malik, mais que l'on pouvait aussi le considérer comme un moyen d'expression en soi et en arriver à réaliser des travaux purement esthétiques. [...] Jusqu'à aujourd'hui, je cherche à exploiter la photographie en conséquence. Je m'en sers comme de la couleur, ou comme le poète se sert du mot¹⁴³⁵. »

Höch tend à considérer les caractéristiques plastiques des fragments photographiques qu'elle sélectionne comme autant de paramètres esthétiques. Dans cet extrait datant de 1959, elle suggère que la photographie est pour elle un moyen avec lequel composer, comme la couleur et le tracé pour le peintre. Cette approche semble déjà loin des photomontages des années 1920, où le représenté importait souvent autant que les caractéristiques esthétiques de la photographie. Or, afin d'élever le photomontage au rang d'art, Höch cherche justement à émanciper le matériau de son origine. Pour ce faire, elle utilise la distanciation, ou *estrangisation* (*Verfremdung*). Dans le brouillon de

¹⁴³² « Utilise la photographie comme une arme ! » est le *motto* de la troisième salle de l'exposition « Film et Photo » (abrégée *FiFo*), entièrement consacrée à une rétrospective du travail de John Heartfield. La *FiFo* se tint à Stuttgart du 18 mai au 7 juillet 1929. Organisée par la section wurtembergeoise du Deutscher Werkbund, l'exposition, qui voyagea dans une version réduite dans plusieurs villes d'Allemagne, resta dans les annales pour avoir rendu compte des pratiques visuelles contemporaines en photographie : M. Bollé, E. Züchner et E. Roters (éds.), *Stationen der Moderne : die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, 2^e édition, Berlin, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1988, p. 236-275 ; *Photomontage between the wars (1918-1939)*, Madrid, Fundación Juan March, 2012 (catalogue publié à l'occasion de l'exposition du Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Espagne, 2 mars-17 mai 2012), p. 14-16

¹⁴³³ Comme le remarque Vera Chiquet, les photomontages réalisés entre 1930 et 1938 (237 selon le compte réalisé par Carlos Pérez) par Heartfield pour l'*AIZ* ne sont pas pour autant exempts de référence au média qu'ils occupent, le journal illustré. L'auteure le montre en analysant le premier photomontage signé Heartfield paru dans les pages de l'*AIZ*, « Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen ! », qui présente une tête envahie de « feuilles de chou », autour de laquelle sont enroulés des exemplaires de *Vorwärts*, l'organe central du SPD, et de *Tempo*, un journal d'Ullstein Verlag. Par la suite toujours, Heartfield joue sur le pouvoir de persuasion de l'image manipulée dans la presse. Comme le remarque Tschichold, il considère clairement la photographie « comme un autre source typographique », c'est-à-dire comme un moyen de faire passer un message. Contrairement à Höch toutefois, Heartfield doit pour ce faire réaliser lui-même des photographies correspondant au montage qu'il souhaite réaliser : V. Chiquet, *Fake Fotos: John Heartfields Fotomontagen in populären Illustrierten*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018 (Edition Medienwissenschaft 47), p. 47-73 et 172-177 ; C. Pérez, « John Heartfield. Dada, caricature politique et lutte des classes » in *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006 (exposition présentée au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg du 7 avril au 23 juillet 2006), p. 13-22.

¹⁴³⁴ H. Höch, « Les premiers photomontages » (1933-1934), voir annexes.

¹⁴³⁵ « Die, mit DADA geborene Collage hat dann später nie aufgehört mich zu fesseln. Von Anfang an shwebte mir vor, daß man nicht nur tendenzträchtige Dinge damit machen sollte, oder angewandte Kunst, wie die Gruppe um den Malik-Verlag es tat, sondern sie als Ausdrucksmöglichkeit schlechthin betrachten könne und zu rein ästhetischen Arbeiten damit kommen müßte. [...] Bis heute versuche ich konsequent das Foto auszubeuten. Ich benutze es wie die Farbe, oder wie der Dichter das Wort. » : d'après une lettre de HH à Mehring d'avril 1959, citée in Mehring, *Berlin Dada*, Zurich, Verlag der Arche, 1959, p.91-92.

l'entretien avec Pagé, elle explique :

« J'aspire toujours à une nouvelle création qui ne réussit pleinement que si l'on pousse *la distanciation (Verfremdung)* à un degré si fondamental que l'on ne peut ensuite plus reconnaître d'où cela vient. [...] Quelque chose me stimule, me ramène immédiatement à une chose, naturellement liée à l'ambiance, à mes dernières expériences, mais aussi quelque chose qui dormait dans mon subconscient ou autre chose¹⁴³⁶. » [76.199]

Entre ses premiers et ses derniers photomontages, Höch cherche donc au contraire à brouiller le lien du fragment photographique avec son référent : lien non seulement naturel dans la prise de vue (qui résulte de l'impression des rayons lumineux émanant d'un objet réel sur une surface photosensible, développée de manière appropriée), mais aussi tout particulièrement exploité comme gage de véracité dans la photographie de presse. Cette émancipation s'effectue par étapes et tâtonnements, à mesure de plusieurs séries, majoritairement informelles¹⁴³⁷, élaborées par l'artiste à partir des années 1920 et dans lesquelles elle expérimente plusieurs solutions plastiques inspirées de la peinture et des styles photographiques de son époque.

1. Le photomontage sur le chemin de l'art

A. Vis-à-vis de la peinture : les portraits composites des années 1920

Dès la fin du mouvement dadaïste, Höch entame ses premières réflexions et expérimente ses premières solutions vers l'émancipation du photomontage de son média d'origine. Dans un premier temps, elle travaille certaines compositions à la fois en peinture et dans ses photomontages, suggérant un rapprochement poétique entre les deux procédés artistiques, pourtant radicalement différents. Ce rapprochement est confirmé par l'évolution que connaissent, à cette période, les portraits composites : toujours réalisés par assemblage de fragments de visages provenant de sources disparates pour n'en constituer qu'un, ils sont désormais décontextualisés, présentés sur un fond uniforme noir ou bleu nuit, et leurs titres ne se réfèrent plus à des stéréotypes mais à des figures allégoriques.

¹⁴³⁶ « [...] Dann ich strebe ja immer eine Neuschöpfung an, und die gelingt, wenn man die Verfremdung so grundlegend macht, dass man gar nicht wiedererkennen kann, wo das etwa herkommt. [...] Irgend etwas regt mich sofort zu einer bestimmten Sache an und das ist natürlich mit der Stimmung oder den letzten Erlebnissen, auch rückwärtsliegenden im Unterbewußtsein oder mit sonstwas verbunden. » : Interview de Suzanne Pagé avec Hannah Höch, 18 novembre 1975 [76.199].

¹⁴³⁷ C'est-à-dire non réalisées en tant que telles par l'artiste, mais que nous pouvons rassembler par affinités thématiques et stylistiques *a posteriori*.

a. Les compositions à socles

En 1927 et 1928, Höch travaille parallèlement à deux oeuvres aux compositions similaires : *L'Ange protecteur* et *La Barrière* (ill. 124 et 125).

L'Ange protecteur est un photomontage composé d'une alternance de bandes brunes et blanches en arrière-plan, sur lesquelles se détachent dans la partie inférieure dix socles au sommet desquels trônent, comme les statues d'une exposition d'art, divers éléments : de gauche à droite, un papillon, une fleur, un voilier, une église byzantine, une église des débuts de la Renaissance, portant encore la trace du gothique, un moine, un sculpture abstraite, une tête d'enfant, un insecte et le campanile de Saint-Marc à Venise. Il est difficile de deviner les critères de sélection de ces différents symboles : se référant principalement aux insectes (2), à la religion (4), à l'enfance, à la navigation et à l'art (il n'est finalement que la sculpture qui pourrait être vraiment présentée sur un tel socle), ces objets ne couvrent pas tous les domaines de la Création : manquent des représentations de ville ou d'industrie, ou encore d'animaux... Le moine au premier plan, en train de lire, suggère toutefois une forme de méditation sur ces sujets. La partie supérieure est occupée par un oiseau étrange à la queue et aux ailes dotées de plumes mais au tronc et au visage anthropomorphes. Sa poitrine est empruntée à une femme d'une photographie ethnographique et sa tête à une poupée, ponctuée d'yeux d'animaux ronds.

La Barrière reprend une composition à socles : sur un fond uniformément bleu sont agencés en diagonale, entre deux barrières de bois qu'ils excèdent légèrement par endroits, huit socles aux formes diverses — rectangulaires, triangulaires, en demie-lune ou circulaires. Cette fois, chacun des socles reçoit un arrangement d'objets : en bas à gauche, sur le socle rectangulaire, des animaux (un grand papillon, un grand félin et une girafe), juste à côté une bétonnière, un pont et ce qui semble être la silhouette d'une usine, sur le socle circulaire dans l'angle inférieur droit, une fleur en pot, au dessus un bébé, puis un ensemble d'arbres, des monuments rappelant par leur forme les église et le campanile de *L'Ange protecteur*, trois bateaux (dont un voilier aux ailes jaunes pouvant y faire également références) sur la surface bleue en demie-lune, et enfin, au centre, une femme rousse coiffée à la garçonne et un homme bleu. Assis sur leur îlot central et penché l'un vers l'autre, le couple semble coupé du monde bien organisé par thématiques dont il s'est entouré — à l'exception de la femme qui a littéralement les pieds posés sur le socle des animaux. Le corps de l'homme bleu est quant à lui opportunément tourné vers les outils de l'industrie, suggérant une répartition assez traditionnelle des attributions genrées qui place la femme du côté de la nature et l'homme, de la

culture et des moyens de production¹⁴³⁸. Ces deux personnages, on les retrouve debout dans *Le Chemin*, une toile de 1927 (ill. 126) représentant une procession composée d'êtres humains, de plusieurs enfants, d'animaux (dont une girafe de la même couleur), de végétaux et d'énormes rochers, qui s'achemine au sommet d'un rempart exigu qui zigzague de haut en bas de l'image. Le cycle de la vie semble y être évoqué dans le désordre : on retrouve près du bord, dans la partie supérieure droite, un cimetière devant l'éléphant bleu, puis une église après le tournant, une procession funéraire et son cercueil porté par deux hommes, suivant ce qui semble être deux membres du clergé aux proportions et couleurs fantaisistes. *La Barrière* s'intègre clairement dans les tableaux d'Höch de cette période que l'on pourrait qualifier de « philosophiques », car ils formulent des interrogations générales sur la vie, son ordre et sa course, à partir des événements personnels affrontés par l'artiste, qui aborde alors beaucoup la question de l'enfant dans son oeuvre peint¹⁴³⁹. Le bébé de *La Barrière* est d'ailleurs tiré d'un portrait pris sur le vif de sa nièce, Karine, en train de patauger dans un peu d'eau, réalisé par l'artiste en 1923 (ill. 127). On la retrouve également sur une haute marche de *L'escalier* (1926), qui par son premier plan mettant en avant deux piédestals peut aussi entrer dans le corpus des compositions à socles. De l'autre côté de la barrière, des homoncules semblent en pleine danse mystique autour d'un disque jaune : ils rappellent les forces déchaînées du *Combat éternel I* de 1924 (ill. 128), où un amas de créatures monstrueuses s'entremêlent, hurlent, s'agrippent et se griffent dans un paysage nocturne. Dans ce contexte, *La Barrière* semble suggérer l'union civilisée d'un homme et d'une femme, comme la clef de voûte d'un univers ordonné, qui maintient à distance les forces farceuses, belliqueuses et refoulées de l'être humain, ici en plein complot pour tenter leur grand retour. En proposant l'image d'un environnement organisé sur des socles, Höch souligne la maîtrise, tant matérielle que symbolique, de la civilisation (ou plutôt, de la culture) sur son environnement. Les escaliers qui descendent du socle des animaux vers une plateforme sur laquelle un livre et un rouleau de papier ont été abandonnés suggèrent toutefois qu'un travail de réflexion et d'apprentissage est nécessaire pour maintenir cet ordre sous contrôle. En cela, *La Barrière* voit aboutir la réflexion entamée dans *Lui et son milieu*, aquarelle de 1919 (ill. 129) représentant une poupée du XIX^e siècle accrochée par les pieds à un « bras conducteur de gaz d'une vieille lampe à gaz, comme celles qu'on avait avant

¹⁴³⁸ Un rapprochement souvent opéré dans les textes de l'époque, comme nous l'avons déjà souligné. Depuis, le développement de la technique en tant que secteur masculin a notamment fait l'objet d'une étude approfondie de la part de J. Wajcman, *Feminism confronts technology*, University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, 1991. L'auteure y montre comment la technique s'est développée par l'intermédiaire d'hommes (les ingénieurs) mais également comment elle fut déterminée par les conceptions masculines de la société et de l'individu.

¹⁴³⁹ Dans sa série des enfantements (qui comprend plusieurs peintures et dessins réalisés entre 1921 et 1931), mais aussi dans *La Femme et Saturne* ou encore *Le Pont* : P. Boswell, « Hannah Höch : through the looking glass » in P.W. Boswell et al., *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 7-23, p. 11-12 ; E. Maurer, *Hannah Höch, jenseits fester Grenzen : das malerische Werk bis 1945*, Berlin, Gebr. Mann, 1995, p. 165-168.

l'apparition de la lumière électrique¹⁴⁴⁰. » Sur trois socles placés en arrière-plan sont conservés sous verre les reliquats de la « Culture » (« des monuments importants¹⁴⁴¹ » parmi lesquels on reconnaît aisément une pyramide, la tour Eiffel et la tour de Pise), de la « Nature » sous une serre et, dans un globe laissé vide, du « Prochain » : les trois sont indiqués au moyen de petits drapeaux blancs. Tandis qu'en 1919, l'individu déshumanisé sous forme d'une poupée bringuebalante semble perdu dans cet espace aseptisé dans lequel il est condamné à évoluer, les êtres humains de *La Barrière* ont su conférer une forme d'harmonie à cet ordre.

En travaillant ainsi à des compositions similaires en peinture et en photomontage, Höch s'éloigne de la presse écrite qui vit naître cette nouvelle technique. Comme Peter Boswell le remarque, la peinture possède quelque chose dont la photomontage est alors dépourvu : une tradition à partir de laquelle travailler¹⁴⁴², qu'il est possible d'interpréter et de modifier. Ce parallèle peut suggérer que Höch cherche alors à rattacher le photomontage à une tradition qui lui est extrinsèque, afin de le sortir de la sphère des arts appliqués où il puise jusqu'à présent son seul réservoir de formes et ses codes.

b. Les portraits composites

Plusieurs « portraits » réalisés par Höch dans les années 1920 vont également dans ce sens : toujours composites car assemblés à partir de sources hétérogènes, ils perdent cependant toute référence à un type social. Les commentateurs de cette période identifient tous un corpus aux contours fluctuants composé de photomontages réalisés sur le modèle partout mentionné du *Mélancolique* et de *Enfants*, tout deux datés de 1925 (Pl. XVII). *Le Mélancolique* et *Enfants* sont deux portraits de couleurs, formats et compositions similaires, réalisés à partir d'au minimum deux sources différentes. Sur un visage préalablement découpés sont ajoutés des organes perceptifs extrinsèques, les yeux, le nez et la bouche pour *Enfants*, l'oeil et la bouche (ainsi que le menton) pour *Le Mélancolique*. Höch joue de la teinte des reproductions photographiques sélectionnées (plutôt sépias ou grises) et d'une légère disproportion toujours présente afin de s'assurer que la greffe demeure visible. Les plus anciens photomontages généralement identifiés appartenant à ce corpus datent de 1924. En ce qui nous concerne, nous le faisons commencer l'année d'avant avec *La*

¹⁴⁴⁰ S. Pagé, « Interview avec Hannah Höch », in B. Dieterich et P. Krieger (éds.), *Hannah Höch: collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins: A.R.C. 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 janvier-7 mars 1976, Nationalgalerie Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, 24. März-9. Mai 1976*, Berlin, Gebr. Mann, 1976, p. 23-32, p. 28.

¹⁴⁴¹ *ibid.*

¹⁴⁴² P. Boswell, « Hannah Höch : through the looking glass » in P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, *op. cit.*, p. 11.

Femme joyeuse : sur une moitié de visage collée sur fond bleu, Höch a ajouté une moitié supérieure composée de deux yeux et d'un nez. Le sourire et le menton de la femme sont donc disproportionnés, mettant en avant sa jovialité. Elle est vue de profil et semble apprêtée (elle porte une grosse boucle d'oreille).

La plupart des commentateurs note la dimension psychologique de ces portraits : cette « anthologie de personnages », comme la nomme Ellen Maurer, met en effet l'accent, par l'économie de ses moyens plastiques, sur l'émotion construite de toutes pièces par l'agencement minutieux de deux, voire trois sources complémentaires. C'est pleinement le cas pour *Le Mélancolique*, dont l'oeil collé à l'envers accentue la tristesse apparente ; pour *Enfants* dont la peau luit autour de la bouche béante, suggérant les pleurs d'un bébé¹⁴⁴³ ; et pour *La Femme joyeuse* dont le grand sourire et les yeux baissés semblent esquisser un ricanement. *La Tragédienne*, avec sa main laissée en réserve dans du papier rose posée sur sa poitrine, dans le geste caricatural de l'apex tragique¹⁴⁴⁴ ; *Le Vainqueur*, avec son visage violemment tourné vers la droite malgré un buste de face, ses yeux dirigés vers le ciel et sa bouche entr'ouverte ; ou encore la *Jeune fille allemande* avec son port de tête altier et sa bouche résolument close, lorgnant vers l'hors-champ du côté gauche correspondent à cette définition. En abandonnant les stéréotypes et en portant son attention sur les émotions des personnages-types représentés, Höch distancie, par leur sélection et leur assemblage, chaque fragment de sa source. D'ailleurs, cette dernière est moins souvent identifiée que pour les photomontages dadaïstes¹⁴⁴⁵. Ce faisant, elle se rapproche également du portrait pictural : l'attention portée à chaque indice signifiant de la mimique évoque l'importance de la physiognomonie dans l'art du portrait, et en est une application possible au photomontage. Ainsi, *Avec bonnet*, souvent associé à ce corpus en plus de faire intégralement partie de la série *Issu(e) d'un musée ethnographique*, exploite le long nez et les joues barlongues d'un masque nigérien pour accentuer la lassitude de l'officier. Maud Lavin semble aller dans ce sens en suggérant que l'inspiration pour ces portraits résiderait une fois de plus dans les manipulations photographiques proposées sous forme

¹⁴⁴³ Et que l'on peut d'ailleurs rapprocher du *Cri* qui intègre également notre corpus : *Der Schrei (Le Cri)*, 1930, photomontage, 26 x 26,5 cm, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Rome.

¹⁴⁴⁴ Toutefois, parce que son titre est collé en marge de l'oeuvre, *La Tragédienne* peut être rapprochée de *La Professeure de Gymnastique (Die Gymnastiklehrerin)*, 1925, photomontage, 27,9 x 19,8 cm, coll. part.), également un portrait de femme en situation professionnelle qui s'éloigne cette fois, dans sa composition, des critères d'élection de notre corpus. La composition est en effet bien plus complexe : sur un fond de trame grillagée, une jeune femme de profil est détournée sur la gauche, aux pieds de laquelle sont posées des altères : c'est vraisemblablement la professeure de gymnastique. Dans la moitié droite, une autre femme y fait échos, qui n'a pas son allure athlétique : elle est composée de trois sources distinctes, et son corps est vraisemblablement emprunté à une enfant potelée vêtue d'une petite robe et d'un tablier. En arrière-plan, des touches de peinture rouge viennent ajouter couleur et dynamisme à l'ensemble.

¹⁴⁴⁵ Il n'est guère, parmi notre corpus, que *Métisse (Mischling)*, 1924, photomontage, 11 x 8,2 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart) et *Enfants* dont le modèle principal a pu être localisé dans l'*Album* de l'artiste : M. Makela, « By Design : The early Work of Hannah Höch in Context » in P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, *op. cit.*, p. 49-79, p. 84 ; M. Lavin, *Cut with the kitchen knife : the Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven ; London, Yale University Press, 1993, p. 105.

de jeux aux lecteurs d'illustrés. Elle relève par exemple deux numéros d'*Uhu* proposant au lecteur de 1929 de composer leur partenaire, femme puis homme, parfait en combinant trois lamelles de papier correspondant aux parties supérieure (les cheveux et le front), médiane (les yeux, les oreilles et le nez) et inférieures (la bouche et le menton) du visage¹⁴⁴⁶.

Cette volonté de s'approcher du portrait pictural a aussi été interprétée de manière opposée. Pour Rita Bischoff, il s'agit d'une prise de conscience plastique de l'artiste de la différence fondamentale et, pour ainsi dire, ontologique, entre un portrait peint et photographié. Parce que le portrait peint s'élabore sur un temps long, en plusieurs séances de pause et avec l'intention de porter le modèle particulier à une sorte de généralisation, il permettrait de prendre en compte la condition humaine du portraituré et de révéler subtilement son histoire et ses ambitions. *A contrario*, l'instantanéité de la photographie bloquerait au contraire l'accès au modèle, le condamnant à une forme d'anonymité de surface — ce que finalement les têtes composées par les lecteurs d'*Uhu* construisent bande après bande. Malgré leurs légers sourires et leurs regards différemment dirigés, les signes d'individualité des visages ainsi composés sont brouillés par leur mélange et les légères incohérences qui en résultent. Ainsi, cette série de portraits photomontés serait un moyen pour Höch de rendre à cet anonymat une « dimension pathétique », et de conférer à la pseudo-réalité des images photographiques une intensité émotionnelle savamment travaillée. Peter Boswell y voit en revanche un rapport plus moderne à la constitution de l'identité. Propos souvent appliqué aux représentations androgynes et à l'image de la femme dans l'oeuvre de l'artiste, la question de la constitution de l'identité qui point dans les photomontages höchiens peut en effet largement être étendue à cette série : en utilisant un matériau populaire par excellence, puisqu'issu des médias de masse, Höch « imite la manière dont l'identité privée est composée à partir d'une variété de forces socialisantes¹⁴⁴⁷ ». En somme : la dimension identitaire demeure fortement similaire aux photomontages de la période dadaïste¹⁴⁴⁸, mais s'exprime désormais en des termes plus picturaux que sociaux.

¹⁴⁴⁶ « 500 Frauen nach Ihrer Wahl » (<500 femmes de votre choix>), *Uhu*, mai 1929, p. 76-84 et « 500 Männer nach Ihrer Wahl » (<500 hommes de votre choix>), *Uhu*, août 1929, p. 52-60 in *Ibid.*, p. 131.

¹⁴⁴⁷ « [...] mimicking the manner in which private identity is composed from a variety of socializing forces » : P. Boswell, « Hannah Höch : through the looking glass » in *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁴⁸ Voir supra.

B. Issu(e) d'un musée ethnographique : la confrontation des canons

La confrontation du photomontage avec les canons picturaux culmine à cette période avec la série *Issu(e) d'un musée ethnographique*, sans doute la plus étudiée de l'artiste¹⁴⁴⁹. En sus d'un ensemble de photomontages explicitement titrés par Höch comme appartenant à la série, les commentateurs y associent généralement d'autres oeuvres¹⁴⁵⁰ relevant d'une thématique et d'une esthétique similaire. C'est le cas de Denise Toussaint, qui en livre sans doute l'analyse la plus exhaustive. En 2013, elle soutenait une thèse portant sur le sujet, depuis publiée sous le titre *Dem kolonialen Blick Begegnen. Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch (A la rencontre du regard colonial. Identité, altérité et postcolonialité dans les photomontages d'Hannah Höch)*. Elle y analysait les dix-sept photomontages explicitement titrés par Höch comme appartenant à la série, mis en regard avec onze photomontages supplémentaires et deux huiles sur toile se référant à la même thématique par leurs choix iconographiques. A partir des études de Christian Kravagna, Brett van Hoesen et Viktoria Schmidt-Linsenhoff¹⁴⁵¹, Toussaint enrichit l'analyse traditionnelle en montrant en quoi la démarche höchienne relève de l'élaboration d'un discours postcolonial articulé, attentif aux modalités d'un regard social qui construit l'altérité. « Elle effectue une réception de la réception de l'art « primitif » et rend compte avec acuité de la manière dont l'art étrangers est représenté par dans les systèmes artistiques et médiatiques

¹⁴⁴⁹ B. M. van Hoesen, « Performing the Culture of Weimar Postcolonialism : Hannah Höch's From an ethnographic Museum and its Legacy », in D. Ades, E. Butler et D.F. Herrmann (éds.), *Hannah Höch*, Munich /New York, Prestel, 2014, p. 78-87 ; M. Lavin, « Aus einem ethnographischen Museum : Allegorien moderner Weiblichkeit » in J. Dech et E. Maurer (éds.), *Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch*, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991 (Der Andere Blick), p. 115-126 ; M. Lavin, « From an ethnographic Museum » dans *Cut with the kitchen knife : the Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven ; London, Yale University Press, 1993, p. 159-182 ; V. Plisnier, *Le primitivisme dans la photographie : l'impact des arts extra-européens sur la modernité photographique de 1918 à nos jours*, Paris, Trocadero, 2012 ; V.A. Plisnier, « Le primitivisme dans la photographie : Hannah Höch — Orlan », dans *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, musée du quai Branly, 2009, [En ligne]. <<http://journals.openedition.org/actesbranly/307>>. (Consulté le 6 janvier 2022) ; D. Toussaint, *Dem kolonialen Blick begegnen : Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch*, Bielefeld, Transcript, 2014 (Image).

¹⁴⁵⁰ Pour Brett M. van Hoessen, la série comporte « environ 20 oeuvres » (<roughly twenty works>) réalisées entre 1925 et les années 1930. Maud Lavin comptabilise quant à elle 18 à 20 oeuvres confectionnées de manière intermittente entre 1924 et 1934. Pour Denise Toussaint enfin, qui présente à ce jour l'étude la plus précise et exhaustive du sujet, elle comporte exactement 17 oeuvres qui lui sont directement attribuées, composées entre 1922 et 1931. A cela, elle ajoute 11 photomontages n'appartenant pas explicitement à *Issu(e) d'un musée ethnographique* mais thématissant la représentation de l'Autre comme étranger : B. M. van Hoesen, « Performing the Culture of Weimar Postcolonialism : Hannah Höch's From an ethnographic Museum and its Legacy », in D. Ades, E. Butler et D.F. Herrmann (éds.), *Hannah Höch*, op. cit., p. 79 ; M. Lavin, « From an ethnographic Museum » dans *Cut with the kitchen knife*, op. cit., p. 160 ; D. Toussaint, *Dem kolonialen Blick begegnen*, op. cit., p. 10-11.

¹⁴⁵¹ B. M. van Hoesen, « Weimar Revisions of Germany's Colonial Past. The Photomontages of Hannah Höch and László Moholy-Nagy » in M. Langbehn (éd.), *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*, New York, 2010 ; C. Kravagna, « Konserven des Kolonialismus. Die Welt im Museum » in B. Kazeem, C. Martinez-Turek, N. Sternfeld (éd.), *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologie*, Vienne, 2009 ; V. Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien*, Marburg, 2010 ; D. Toussaint, op. cit., p. 263-291.

européens eux-mêmes¹⁴⁵². » La série reflète donc deux modalités de ce discours, qui correspondent à deux sous-ensembles d'œuvres isolés par Toussaint. La première concerne la construction de l'Autre et les discours sur l'Autre élaborés dans la presse et les autres moyens de propagande au lendemain de la Première Guerre mondiale. Elle est directement en lien avec une actualité polémique : l'occupation de la Ruhr par les troupes françaises coloniales. La seconde interroge la perception de l'esthétique « primitiviste » dans les arts, et s'intéresse à la fois à la portée des régimes de monstration adoptés par les instances culturelles en charge de la diffusion des artefacts extra-européens et à celle du dialogue entre ces objets et les canons de l'art occidental.

a. Un contexte particulier

LA COLONISATION ALLEMANDE

La série *Issu(e) d'un musée ethnographique* porte donc avant tout sur la construction de l'altérité par le regard occidental, et plus particulièrement en contexte colonial et post-colonial. L'histoire de l'Allemagne avec ses colonies est brève, mais influence durablement les discours et relations politiques internationales, ainsi que les représentations. Elle commence en 1884 sous l'impulsion du Chancelier Otto von Bismarck. Après la victoire sur la France qui marque l'unification de l'Allemagne, certains journaux suggèrent l'annexion de colonies françaises ; mais le pays naissant ne possède alors ni la puissance navale ni les fonds financiers d'une telle entreprise. Bismarck encourage donc dans un premier temps les initiatives commerciales privées et accorde à partir de 1884 le protectorat d'Empire aux possessions de sociétés coloniales allemandes situées dans l'actuelle Namibie, en Nouvelle-Guinée, au Cameroun et au Togo. Sur la demande du Portugal se tient cette année-là une conférence internationale visant la réglementation de la colonisation et la promulgation d'accords entre les puissances coloniales. Désireux de s'assurer une place politique dans les négociations, Bismarck organise le sommet sur le territoire allemand : c'est la conférence de Berlin qui aboutit à la répartition de zones d'influences en Afrique. La politique poursuivie par son successeur Leo von Caprivi entre 1890 et 1893 demeure prudente. L'Allemagne ne prend conscience de l'importance politique et économique de la possession de colonies qu'au milieu des années 1890. L'Empire augure alors une politique plus agressive : il développe sa flotte et crée un Ministère indépendant des Colonies en 1906. L'Empire colonial allemand conquiert alors de

¹⁴⁵² « Sie leistet zine Rezeption der Rezeption der « primitiven » Kunst und reflektiert scharfsinnig, wie die fremde Kunst durch das eigene, europäische Kunst- und Mediensystem repräsentiert wird. » : *ibid.*, p. 14.

nouveaux territoires en Afrique, mais également en Chine et au Moyen-Orient. La Première Guerre mondiale met toutefois un terme à cette expansion : l'Allemagne perd progressivement ses colonies au cours du conflit, et s'en voit officiellement privé dès la ratification du Traité de Versailles¹⁴⁵³.

LA « HONTE NOIRE DU RHIN »

La question coloniale, qui refleurit sous le III^{ème} Reich, ne disparaît pas des débats publics de la République de Weimar : au contraire, l'occupation de la Ruhr par les troupes coloniales françaises est l'occasion d'une résurgence des problématiques associées à la place et au statut des populations colonisées.

En Rhénanie, près de la moitié des soldats français stationnés dans plusieurs zones d'influence proviennent des colonies d'Afrique du Nord et d'Afrique noire¹⁴⁵⁴. Alors que dès la fin du conflit, la simple utilisation de troupes coloniales par les puissances alliées fut vertement reprochée par le gouvernement allemand et perçue à sa suite dans la presse comme un « spectacle déplorable » visant à « exciter des mongols et des nègres contre la race blanche¹⁴⁵⁵ », l'occupation rhénane devint rapidement le point de focalisation de cet outrage. Christian Koller a montré, dans son étude sur la question, comment la mobilisation de l'opinion publique autour de l'Autre noir, qu'incarne par prétexte l'indigne occupant, fait constamment l'objet d'articles dans la presse allemande et internationale dès septembre 1914, et tout particulièrement jusqu'en 1923¹⁴⁵⁶. *Vorwärts*, l'organe du SPD, le *Frankfurter Zeitung (FZ)*, quotidien démocrate, *Germania*, quotidien chrétien-démocrate, *Der Tag*, premier journal quotidien illustré d'Allemagne, le *Kölner Zeitung (KZ)* et le *BIZ* relaient régulièrement la problématique dans leurs colonnes, qui aboutit ensuite à une véritable propagande dans la presse catholique et conservatrice¹⁴⁵⁷, mais aussi satirique (Toussaint analyse en ce sens les caricatures de *Simplicissimus* et *Kladderadatsch*¹⁴⁵⁸), connue sous le nom de « Honte noire du

¹⁴⁵³ Paragraphe 119. Accessible en ligne : <https://mjp.univ-perp.fr/traites/1919versailles5.htm>. Sur l'histoire coloniale allemande, voir notamment : C. de Gémeaux (éd.), *Empires et colonies: l'Allemagne, du Saint-Empire au deuil postcolonial*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010 (Collection Politiques et identités).

¹⁴⁵⁴ Christian Koller estime que sur les 85 000 soldats français stationnés dans la Ruhr à partir de janvier 1920, 30 à 40 000 provenaient d'Afrique. Il établit un relevé précis de l'origine des soldats français dans les villes occupées : C. Koller, *Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt : Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik (1914-1930)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2001, p. 260 et 208.

¹⁴⁵⁵ Nous citons ici les propos de l'*Appel des intellectuels allemands aux nations civilisées (Aufruf an die Kulturwelt)*, manifeste propagandiste conservateur signé par 93 intellectuels allemands et largement relayé par la presse allemande et internationale dès le mois d'octobre 1914 : « Das schmachvolle Schauspiel... Mongolen und Neger auf die weisse Rasse zu hetzen » : cité dans *ibid.*, p. 105.

¹⁴⁵⁶ Voir les relevés très précis d'articles de Christian Koller pour la fin d'année 1914 puis la période de 1920-1923 : *ibid.*, p. 106-109 et 212-220.

¹⁴⁵⁷ Toussaint note également que d'autres moyens de propagande sont mobilisés : « Romane, Schauspiele, Filme, aber auch Postkarten, Briefmarken, Flugblätter und Münzen » (<les romans, les pièces de théâtre, les films, mais aussi les cartes postales, les timbres, les tracts et les pièces de monnaie>) : D. Toussaint, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 71.

Rhin¹⁴⁵⁹ ». L'élément déclencheur survient lors des émeutes qui émaillent le pays suite au putsch de Kapp. A Francfort, des soldats marocains ayant perdu de vue leur commandant lors d'une émeute le crurent en danger et tirèrent sur la foule, engendrant plusieurs morts et blessés¹⁴⁶⁰. S'en suit, comme l'analyse Koller, « une présence persistante de la problématique des troupes coloniales dans la discussion publique de presque trois ans¹⁴⁶¹. » Les soldats africains sont essentiellement stigmatisés pour leur animalité supposée, réputée engendrer des excès allant de l'ivresse au viol. Au Reichstag, on relaie les inquiétudes féminines portant sur la différence de moeurs et du préjudice moral et physique que l'occupation par des soldats maghrébins et venus d'Afrique noire fait peser sur la civilisation allemande¹⁴⁶². Leur crédibilité en tant que membres des forces d'occupation française est ainsi sabotée par l'élaboration d'un stéréotype représentant l'homme noir à l'air tantôt naïf, tantôt bestial, reconnaissable en sus de sa couleur de peau par ses lèvres charnues, ses yeux globuleux et son front fuyant. Denise Toussaint extrait plusieurs caricatures de *Simplicissimus* et *Kladderadatsch* témoignant de l'instrumentalisation de cette image à des fins politiques : de l'homme noir accroupi et oisif christianisé jusqu'au ridicule par la colonisation au singe pourvu d'un képi distinctif enlevant une femme nue à la peau blanche, en passant par une virulente critique de la militarisation des populations colonisées, l'homme noir est dans la presse à la fois coupable et victime. « Dans les représentations visuelles émerge le soldat colonial [...] tantôt comme un monstre lubrique — comme sur l'affiche « Jumbo » très connue où un noir uniquement vêtu d'un casque de métal presse des femmes blanches au niveau de son bas-ventre —, tantôt en tant que simple instrument du militarisme français¹⁴⁶³. » Les députés et journaux d'extrême gauche s'opposent rapidement à cette propagande : dès février 1921, on peut lire dans l'organe de l'USPD, *Freiheit*, que les exactions rapportées à l'encontre des troupes coloniales françaises ne sont que « des contes pour enfants¹⁴⁶⁴ ». En mai, un député USPD provoque l'indignation en affirmant que les soldats allemands se sont

¹⁴⁵⁹ Également nommée *Die schwarze Schande* ou *Die schwarze Schmach am Rhein*.

¹⁴⁶⁰ ... ainsi qu'une avalanche d'articles de presse : C. Koller, *Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt*, op. cit., p. 211.

¹⁴⁶¹ « einer nahezu drei Jahre anhaltenden Präsenz der Kolonialtruppenproblematik in der öffentlichen Diskussion. » : *ibid.*, p. 212.

¹⁴⁶² « Aber wir sind klug genug, um zu wissen, dass Sitten und Gebräuche bei uns ins Abendlande, dass Kultur und Moral des Abendlandes sich sehr unterscheidet von den Sitten und Gebräuchen der Araber, der Marokkaner, der Senegalesen und der vielen anderen Völker, die hier Verwendung finden... Wir wenden uns deshalb gegen Frankreich und Belgien : diese beiden Mächten sind schuldig und werden schuldig an den Vergehen, an den Verbrechen, die sich die Farbigen an uns zu schulden kommen lassen » (<Mais nous sommes suffisamment intelligentes pour savoir que les us et coutumes de chez nous en Occident, que la culture et la morale de l'occident sont très différents des us et coutume des arabes, des marocains, des sénégalais et des nombreux autres peuples qui sont en poste ici... C'est pourquoi nous nous tournons vers la France et la Belgique : ces deux puissances sont et seront coupables des délits et des crimes que les populations de couleur ne manqueront pas de commettre à notre rencontre>) : discours d'un député SPD cité dans *ibid.*, p. 219.

¹⁴⁶³ « In bildlichen Darstellungen erschien der Kolonialsoldat [...] als lusternes Ungeheuer — so in dem berühmten Plakat « Jumbo », auf welchem ein überlebensgrosser, nur mit einem Stahlhelm bekleideter Schwarzer weisse Frauen an seinen Unterleib presst —, bald als willenloses Instrument des französische Militarismus » : *ibid.*, p. 245.

¹⁴⁶⁴ « Kindermärchen » : *Freiheit*, n°60, 5 février 1921, cité dans *ibid.*, p. 236.

aussi rendus coupables de crimes envers les femmes allemandes, mais aussi françaises, belges et russes¹⁴⁶⁵. Dans *Die Frau im Staat*, le journal féministe lancé en 1919 par Anita Augspurg et Linda Gustava Heymann¹⁴⁶⁶, on nuance les griefs de la presse conservatrice :

« J'ai moi-même vécu un an en zone occupée [...] qui pendant des mois fut occupée par plusieurs centaines de soldats noirs. Le Conseil compétent m'a assuré qu'il n'y avait eu pendant tout ce temps aucune agression sur les femmes ou les enfants ; les noirs étaient même devenus populaires. J'entendis le même jugement de la part de la population... qu'il ne s'agissait pas, en matière d'agression des noirs, d'un évènement de masse, mais de cas isolés¹⁴⁶⁷. »

La précision et l'exhaustivité du relevé de Koller en matière d'articles parus dans la presse à ce sujet, ainsi que son analyse de leurs contenus, permet de pallier l'absence de sources directement conservées dans les archives Hannah Höch. Si en effet il nous a été impossible d'effectuer autour de cette thématique le même travail qu'au sujet de la conquête spatiale, le travail de Koller restitue l'importance du débat dans une presse dont, nous le savons, Höch était une lectrice assidue.

VISUALISER L'AUTRE, S'EN INSPIRER

La culture visuelle qui y est associée contribue à légitimer la biologisation de la différence entre peuples « blancs », et *a fortiori* germaniques, et les populations « noires » d'origines diverses. En la matière, les standards de la photographie ethnographique perdurent : les images d'individus en partie nus, présentés dans un cadre naturel pittoresque et objectivés par une prise de vue frontale envahissent la presse et les cartes postales qui raffolent de l'imaginaire colonial... mais sont aussi alimentées par les zoos humains¹⁴⁶⁸. Elles encrent l'opposition entre nature et culture, primitivisme et civilisation et complètent la construction de l'Autre comme étranger. Cette représentation est accompagnée d'une fascination décontextualisante, alimentée par les premières expositions à visée artistique des artefacts extra-européens, et plus particulièrement africains, mais aussi par la diffusion d'un exotisme standardisé d'où toute réflexion sur le processus colonial est absente : ces deux processus confinent à la fétichisation. À Berlin tout particulièrement, Joséphine Backer,

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 236.

¹⁴⁶⁶ Deux figures capitales du premier féminisme allemand. A leur sujet, voir notamment : L. Briatte-Peters, « La fabrique des intellectuelles. Minna Cauer, Anita Augspurg et Lida Gustava Heymann », in P. Farges et A.-M. Saint-Gille (éds.), *Le premier féminisme allemand, 1848-1933: un mouvement social de dimension internationale*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (Mondes germaniques), p. 33-49 et A.-L. Briatte-Peters, *Citoyennes sous tutelle : le mouvement féministe « radical » dans l'Allemagne wilhelmiennne*, Berne, Peter Lang, 2013.

¹⁴⁶⁷ Ich selbst habe ein Jahr im besetzten Gebiet verlebt in einem kleinen Taunusplatz, der von mehreren hundert schwarzen Soldaten monatelang belegt war. Der zuständige Landrat versicherte mir, dass in der ganzen Zeit keinerlei Überfall auf Frauen oder Kinder stattgefunden ; sie Schwarzen seien sogar recht populär gewesen. Aus der Bevölkerung hörte ich die gleichen Urteile... Dass es sich bei den Überfällen der Schwarzen nicht um *Massenerscheinungen*, sondern um *Einzelfälle* handelt [...]. » : L. Jannasch, « Weisse Schmach », article d'abord paru dans *Die Frau im Staat : Eine Monatschrift*, novembre 1920, puis repris par la presse internationale (cité dans C. Koller, *op. cit.*, p. 236-237).

¹⁴⁶⁸ Toussaint fait une analyse d'une extrême précision sur le sujet, qui sort ici du cadre de notre étude : D. Toussaint, *op. cit.*, p. 83-122.

« simultanément fétiche primitiviste et icône moderniste¹⁴⁶⁹ », fait fureur... Ainsi, en parallèle d'un contexte politique et social singulier, l'Allemagne connaît dans son rapport à l'Autre et sa culture un processus de fétichisation et d'acculturation semblable au reste de l'Europe.

Avant la guerre déjà, les expressionnistes¹⁴⁷⁰ s'intéressaient aux artefacts primitifs, les collectionnaient et s'en inspiraient, alimentant leur nostalgie d'une vie plus simple en harmonie avec la nature des fantasmes et réflexions véhiculés par les cultures ainsi découvertes. Il en fut de même pour les avant-gardes. Mais généralement, l'inspiration demeure formelle : il s'agit bien souvent de découvrir, par l'artefact, de nouveaux principes esthétiques prompts, si bien employés, à faire émerger une nouvelle beauté, ou *a minima* de nouvelles formes. Il en va autrement de Dada comme l'a montré la récente exposition « Dada Africa » tenue au Musée de l'Orangerie. L'exposition renouait pourtant avec un régime de monstration de l'art contemporain vis à vis des artefacts primitifs qui l'inspirèrent courant depuis le début du XX^e siècle. Ainsi furent par exemple présentées en 1913 les oeuvres de Picasso face à leurs sources d'inspiration à la Neue Galerie (Nouvelle Galerie) d'Otto Feldmann, sise à Berlin, sous le titre « Picasso. Negerplastik » (« Picasso. Sculpture nègre ») — exposition qui fut ensuite accueillie à New York en 1914 par Alfred Stieglitz dans sa galerie 291. La Grande Guerre n'était pas encore achevée qu'à Paris, la galerie Lyre et Palette renouait avec cette formule en montrant les tableaux de Moïse Kisling, d'Henri Matisse, d'Amadeo Modigliani, de Manuel Ortiz de Zarate et de Pablo Picasso avec 25 créations africaines¹⁴⁷¹. La première exposition dadaïste, qui eut lieu à Zürich en début d'année 1917 dans la galerie d'Hans Coray, mettait également les arts africain et dada sur un pied d'égalité¹⁴⁷². Ce format, somme toute classique, inscrit toutefois d'emblée le rapport aux arts premiers dans l'ADN de Dada¹⁴⁷³. Si des correspondances formelles peuvent en effet être repérées entre des objets extra-européens et les poèmes ou certains dessins dadaïstes, ce que Dada emprunte aux arts premiers, c'est avant tout une démarche et une mise à plat des canons et des inspirations.

¹⁴⁶⁹ « [Josephine Backer] ist primitivischer Fetisch und modernistische Ikone zugleich » : *ibid.*, p.119.

¹⁴⁷⁰ Avant eux hors Allemagne, les fauves et les cubistes avaient déjà commencé à collectionner les arts premiers. A ce sujet, voir notamment : J. Laude et J.-L. Paudrat, *La peinture française et l'art nègre: 1905-1914 : contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 2006.

¹⁴⁷¹ Cette exposition eut lieu en 1916 : R. Burmeister, E. T. Francini et M. Oberhofer, « Dada à la rencontre des arts et cultures du monde » in R. Burmeister *et al.*, *Dada Africa*, Vanves, Hazan, 2017, p. 20-31, p. 22.

¹⁴⁷² La première exposition dada de Zürich eut lieu en janvier-février 1917 et présentait conjointement l'art d'Afrique et l'art dada. Elle fut tenue à la galerie d'Hans Coray sur la Bahnhofstrasse, devenue un refuge pour les dadaïstes après la fermeture du Cabaret Voltaire. Egalement chef d'un établissement scolaire Pestalozzi, Coray avait des idées appréciées par certains membres du groupe, portant notamment sur l'enseignement, et il estimait beaucoup l'art des enfants. Il expose ses idées pédagogiques réformistes dans un ouvrage auto-édité, *Neulandfahrten (Voyages sur des terres nouvelles)*. Suite à l'exposition, les dadaïstes se mettent à collectionner, notamment Tristan Tzara par l'intermédiaire du galeriste parisien Paul Guillaume, principal marchand qui lui constituera sa collection, ainsi que celle de Coray, qui devint « le plus éminent collectionneur suisse d'art de l'Afrique ». Une collection aujourd'hui en grande partie partagée entre le musée Rietberg (250 objets) et le Völkerkundemuseum de l'université de Zurich (500 objets) : *ibid.*, p. 26.

¹⁴⁷³ D. Toussaint, *op. cit.*, p. 225-247.

Les célèbres masques de Marcel Janco prennent par exemple pour modèles à la fois des artefacts camerounais, mais également issus du folklore suisse et de Roumanie. C'est donc avant tout une attitude, plus qu'une esthétique, que Dada adopte au contact des arts premiers : celle qui consiste à abolir les catégories traditionnelles, à oser élever la danse, le costume, l'assemblage, le collage et les poèmes phonétiques incompréhensibles dont les sons rappellent toutes les langues du monde au rang d'art, tout en refusant ce statut aux anciennes formes et genres « académiques ». En cela, la série *Issu(e) d'un musée ethnographique* a effectivement plus de points communs avec le dadaïsme que sa longue datation ne le suggère.

Les principales sources de la série relèvent également des modalités de diffusion des arts premiers en Allemagne. Si la réalisation d'*Issu(e) d'un musée ethnographique* fut vraisemblablement inspirée à l'artiste par une visite de musée, le choix matériel de ces sources reflète les interrogations afférentes au régime de monstration des artefacts extra-européens dans les institutions allemandes. Sur les 36 reproductions d'objets primitifs relevés dans la série, 20 proviennent de la revue *Der Querschnitt*, fondée en 1921 et animée par le galeriste Alfred Flechtheim. Flechtheim est très lié à Carl Einstein, l'auteur du premier ouvrage allemand portant sur la sculpture « nègre », très lu dans les cercles artistiques, y compris par les dadaïstes : *Negerkunst (L'art nègre)*. Également sympathisant dadaïste, Einstein rédige la préface au catalogue de l'exposition de Flechtheim de 1926, présentant à Berlin des statues tribales. Il conseille également le musée ethnographique de la capitale dans ses choix scénographiques et scientifiques¹⁴⁷⁴. Les photographies dont les masques et statues sélectionnées par Höch sont issues témoignent d'une approche fort similaire des arts premiers : photographiés sur fond blanc, ces objets sont complètement décontextualisés, jusque dans leur légende qui livre un minimum d'informations sur leur origine et leur usage ou fonction. D'une certaine manière, les objets arrivent dans les pages du *Querschnitt* au terme d'un processus fort similaire à celui du photomontage lui-même : ils sont prélevés de leur environnement et drastiquement recontextualisés.

b. Issu(e) d'un musée ethnographique : des médias au médium

DÉ-MÉDIATISER L'IMAGE MÉDIATIQUE

Les oeuvres d'*Issu(e) d'un musée ethnographique* se positionnent au carrefour de ces deux données historiques. En se servant de la technique la plus appropriée à la manipulation des *habitus*

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

visuels, le photomontage, Höch ménage de subtiles mises en scènes de la construction identitaire de Soi par rapport à l'Autre (et inversement) dans le contexte épineux de la « Honte noire du Rhin ». Ce faisant, elle relaie non seulement le contenu des débats de son temps, mais met aussi en images leurs structures et leurs implications, parfois contradictoires (Pl. XVIII). D'après l'analyse de Toussaint, plusieurs thématiques sont abordées. *Avec képi (Mit Mütze)*, *Cornu (Hörner)* et *L'enlèvement (Die Entführung, 1924-1925)* font directement référence aux stéréotypes développés dans la justification de l'infériorité des peuples africains : les satires bestiales de soldats coloniaux, dont la menace de l'homme noir hyper-sexualisé, accusé de violer les femmes blanches, et de l'ambivalence de ces accusations qui retombent *in fine* sur la gente féminine, dont le potentiel séducteur est incriminé. *Métis (Mischling, 1924)*, qui ne fait pas directement partie de la série, et *Jeune fille allemande (Deutsches Mädchen, 1930)* se rapportent quant eux aux débats réguliers sur le métissage et le rôle des femmes allemandes, « porteuses de la civilisation¹⁴⁷⁵ » dans les colonies. Enfin, *La Mariée (Die Braut, 1933)*, *Couple de mariés paysans (Bauerliches Brautpaar, 1931)* et *L'Amour dans le buisson (Liebe im Busch, 1925)*, qui associent également visages noirs et blancs dans un même portrait ou mettent en scène des couples mixtes thématisent les relations inter-raciales telles que débattues dans la presse.

S'il demeure fondamentalement juste qu'une variété de méthodologies est possible pour appréhender ce corpus, on y chercherait en vain un parti pris clairement exprimé par l'artiste¹⁴⁷⁶ : par leurs effets de disproportion et le soin apporté à laisser la coupure visible, ses photomontages donnent surtout à voir la construction des stéréotypes. Ici, aucun doute : l'image de l'autre ne s'appuie nullement sur une justification biologique ou ontologique, mais est construite par les images et les discours.

MÉDIALITÉ DU MÉDIUM

Höch montre aussi les ressorts et traditions visuelles en jeu dans l'ouverture du monde de l'art aux arts premiers en calquant sur le jeune médium du photomontage des interrogations plastiques d'abord appliquées en peinture, sculpture et littérature. Les corps composites ainsi constitués mettent à plat les influences, et les proposent dans un rapport d'équivalence sur une table (expérimentale) des styles.

Plusieurs oeuvres mettent en évidence le dialogue esthétique ouvert entre les canons occidentaux et extra-européens. La plus souvent citée et clairement lisible est sans doute *Beauté étrangère*

¹⁴⁷⁵ D. Toussaint, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁷⁶ B. M. van Hoesen, « Performing the Culture of Weimar Postcolonialism : Hannah Höch's From an ethnographic Museum and its Legacy », in *op. cit.*, p. 79.

(*Fremde Schönheit*, 1929). Avec une remarquable économie de moyens, *Beauté étrangère* présente un assemblage de quelques fragments photographiques (trois sources différentes seulement) sur un fond aquarellé de teintes orangées et bleutées complémentaires. Un corps féminin entièrement nu est offert au regard dans la position typique de l'odalisque. Femme de harem représentée nue ou légèrement vêtue en peinture¹⁴⁷⁷, souvent allongée de face ou de dos, l'odalisque porte déjà en elle les modalités du regard occidental sur l'étranger, en l'occurrence, l'Orient. Elle est prétexte à la représentation du corps nu de la femme et à sa sensualité, parfois augmentée de quelques détails évoquant l'exotisme (le motif d'un tissu, le type du lit, etc.), et témoigne à ce titre de l'hypersexualisation de ce qui est étranger, qui contribue à sa réification et à la mise en place d'un rapport de domination entre le colon et les peuples colonisés. Ici, aucun détail orientalisant : l'odalisque est affublée d'une tête Bushongo prélevée sur une statuette de bois provenant du Royaume Kuba, royaume traditionnel d'Afrique au cœur de l'actuel Congo, empruntée à un numéro de *Der Querschnitt*¹⁴⁷⁸. Höch en a masqué les petits yeux ourlés en amande par une paire de lunettes entourant un regard plissé qui, associé à la bouche arrondie du masque, confère au visage ainsi constitué un air perplexe, voire dubitatif. Tandis que les ethnicités du corps et du masque sont aisément identifiables, celle des yeux l'est moins : en insistant sur le regard du modèle entouré d'un instrument d'optique sensé permettre de « mieux voir », Höch renvoie le spectateur aux modalités du sien propre. L'oeuvre présente finalement plusieurs interrogations. La première : le primitivisme est-il un nouvel orientalisme, répétant les modalités du regard occidental sur l'Orient sans véritable évolution par rapport au siècle précédent ? La nudité du corps blanc renvoie à ceux des indigènes des photographiques ethnographiques. Denise Toussaint remarque également que, mis en relation avec la culture visuelle de Weimar, cette oeuvre fait ressortir une autre composante de la construction de l'Autre. L'importance prise par la *Körperkultur* (culture du corps) dans les médias a donné naissance à une abondante iconographie de corps blancs, athlétiques, souvent nus ou partiellement vêtus, mais surtout en mouvement. *L'Album* d'Hannah Höch, cet objet mystérieux composé de photographies intactes prélevées dans les pages des magazines habituels et vraisemblablement assemblé au début des années 1930, dans lequel on trouve justement le modèle de *Métisse*, témoigne de l'importance de cette iconographie et de la fascination formelle de l'artiste à son égard. Le mouvement est alors synonyme de corps sain, d'action et de libération physiques. A

¹⁴⁷⁷ En réalité, il s'agissait d'une esclave au service des femmes d'un harem, qui pouvaient parfois avoir le statut de concubine, c'est-à-dire de femme non épousée.

¹⁴⁷⁸ « Idole des Bushongo-Stammes (Kongo) » (<Idole de la tribu Bushongo, Congo-RDC>), illustrant un article d'Albert C. Barnes intitulé « Die Negerkunst und Amerika » (« L'art nègre et l'Amérique »), vol. 5, n°1, Berlin, 1925, n.p : V.A. Plisnier, « Le primitivisme dans la photographie : Hannah Höch — Orlan », dans *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, musée du quai Branly, 2009, [En ligne]. <<http://journals.openedition.org/actesbrantly/307>>. (Consulté le 6 janvier 2022).

l'inverse, les corps colonisés sont souvent représentés immobiles, passifs — comme la *Beauté étrangère*. La culture visuelle de l'époque, en tant que hors-champ de l'image, en détermine aussi la perception et le sens¹⁴⁷⁹.

D'autres oeuvres, comme *La Douce* et *Monument I (Denkmal I, 1924)* incorporent ces réflexions esthétiques aux canons de la modernité. La première reprend le corps de la statuette de *Beauté étrangère* et lui adjoint en guise de tête un masque également congolais¹⁴⁸⁰ et, ses cuisses faisant office de jupe, les jambes dénudées chaussées de sandales à talon d'une femme blanche moderne. Un grand oeil et une bouche maquillés ainsi qu'une main gauche disproportionnés également issus de reproductions photographiques représentant des femmes occidentales complète l'étrange figure, cette fois en mouvement vers la droite. Tout comme *Monument I*, composé d'un masque du Maître de Bouaflé, du torse d'une statue de la déesse thébaine Thouéris et de la jambe chaussée d'une sandale de l'actrice de cinéma très populaire Lilian Harvey¹⁴⁸¹, *La Douce* prône, en parvenant à ménager une véritable « harmonie de l'hétéroclite », « l'équivalence des formes d'expression culturelles les plus diverses¹⁴⁸² ». Elle opère ici à une mise à plat des influences plastiques très similaire à celle de Dada en son temps, mais y insère un discours sur les relations de domination.

Deux autres photomontages issus de cette série utilisent clairement un tel mélange entre les esthétiques moderne et primitive afin de souligner, voire dénoncer, les oppressions sociales dont la femme blanche occidentale est finalement aussi victime — le discours plastique sur les sources d'inspiration et les canons du photomontage demeure, doublé comme souvent d'une analyse sociale portant, à partir des sources médiatiques, sur les structures de domination et les forces à l'oeuvre. Nous voulons parler de la *Danseuse indienne (Indische Tänzerin, 1928-1930)* et de *Mère. Danseuse indienne* reprend une photographie de l'actrice Maria Falconetti incarnant Jeanne d'Arc dans le film muet de Carl Theodor Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*, sorti en 1928. Dans le film, le visage de Maria Falconetti occupe souvent seul l'écran, faisant défiler les émotions de l'héroïne durant son procès et de manière à souligner sa solitude face à l'assemblée d'hommes qui la juge. Parmi les nombreuses questions qui lui sont posées revient toujours la même : consent-elle à quitter les habits d'homme qu'elle porte et à reprendre des habits de femme ? Le jugement semble avant tout celui d'un genre sur un autre. La couronne que Höch a orné de motifs de cuillers et autres ouverts rappelle celle que les gardes font porter à Jeanne d'Arc avant la torture, lorsqu'ils lui calent également une flèche dans la blouse afin de la grimer en Christ pour se moquer d'elle. La moitié de

¹⁴⁷⁹ D. Toussaint, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁸⁰ Du Congo français, prélevé dans *Der Querschnitt*, vol. 4, n°2-3, Berlin, 1924, n.p. : *ibid.*, p. 149.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 192-193 et R. Burmeister, E. T. Francini et M. Oberhofer, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁸² *Ibid.*.

son visage (l'œil droit et la bouche, en passant sous le nez) est recouvert par un masque primitif extrait du n°2 de *Der Querschnitt* de 1925. Apparemment gravé dans la pierre, sa teinte grise rappelle celle de la couronne fabriquée par Höch. L'association du visage d'une icône moderne et d'un artefact primitif renvoie ici aussi à la condition et la conception de la femme dans la société de l'entre-deux-guerres. Réputée plus proche de ses sentiments et ses instincts que l'homme, la femme endosse ici le rôle de martyr de l'ordre social : les couverts de sa couronne soulignent le sort dans lequel on la maintient, et la position de la tête du modèle, légèrement en arrière avec les yeux fermés, suggèrent l'abandon, la résignation. *Mère* témoigne d'une association similaire, que le contexte vient renforcer. Le portrait d'une femme prolétaire épuisée (comme le dénote sa posture affaissée et son t-shirt sale) pris par John Heartfield dans son atelier puis utilisé dans un photomontage de l'*AIZ* en 1930¹⁴⁸³, est recouvert d'un masque amérindien¹⁴⁸⁴ dont seule la bouche évidée laisse entrevoir celle, résolument close, du modèle. En cela, *Mère* est l'opposée de la *Danseuse indienne*, son modèle, loin des projecteurs, étant condamné à l'anonymat bien que son image fut maintes fois réemployée. L'un des deux yeux émane d'une troisième source, et a été surajouté, ainsi qu'un demi cercle de papier gris collé telle une cerne sous l'œil opposé. Mais la clef de lecture du photomontage, c'est le ventre évidé de cette « mère » : l'oeuvre fut pour la première fois exposée sous le titre *Vieille femme prolétaire (Alte Proletarierfrau)* dans le cadre de « Femmes dans le besoin » (« Frauen in Not »), exposition qui se tint à la *Haus der Juryfreien* de Berlin en 1931. Organisée par la revue féministe et communiste *Der Weg der Frau*, elle rassemblait 115 artistes hommes et femmes autour de l'épineuse question de l'avortement, remise au goût du jour dans le contexte de crise sociale et économique de l'entre-deux-guerres. Dans le cadre d'une revalorisation patriotique et idéologique de la maternité après la Première Guerre mondiale, toute publicité et vente de contraceptif avait été proscrite par la loi, qui interdisait aussi aux femmes d'avorter et aux médecins de pratiquer la procédure¹⁴⁸⁵. Il devint toutefois possible, à partir de 1927, d'obtenir un certificat médical autorisant l'avortement dans des conditions exceptionnelles laissées à l'appréciation du praticien, ce qui relança les débats¹⁴⁸⁶. Le KPD se fit un devoir de défendre la

¹⁴⁸³ La photographie paraît dans l'*AIZ* du 12 mars 1930, puis dans l'ouvrage d'Otto Rühle publié cette année-là, *Illustrierte Sittengeschichte des Proletariats (Histoire illustrée des moeurs du prolétariat)*, et enfin dans le *Magazin für alle* de février 1931 : A. Lütgens, « Modern Women Artists between the Metropolises : Hannah Höch, Erika Giovanna Kliem, Friedl Dicker » in A. Husslein-Arco *et al.* (éds.), *Vienna - Berlin: the art of two cities*, Munich ; New York, Prestel, 2013, p. 247-254, p. 252 et 254.

¹⁴⁸⁴ Publié dans *Der Querschnitt*, février 1925 avec légende : « Extrait de E.V. Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, masque de danse Kwakiutl, Indiens Wakash, Amérique du Nord » mais photographié hors contexte.

¹⁴⁸⁵ Les trois paragraphes correspondants sont les 184, 218 et 219.

¹⁴⁸⁶ La contextualisation qui suit opère la synthèse des recherches à ce sujet à partir de : H. Boak, *Women in the Weimar Republic*, Manchester, Manchester Univ. Press, 2013 ; A. Grossmann, *Reforming sex : the German movement for birth control and abortion reform, 1920-1950*, New York, Oxford University Press, 1995 ; C. Osborne (éd.), *The Politics of the Body in Weimar Germany, Women's Reproductive Rights and Duties*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992.

cause et popularisa alors la formule *Dein Bauch gehört Dir*, « ton ventre t'appartient » — à laquelle l'escamotage du ventre de la *Mère* prolétaire semble directement faire écho (ôté, il ne lui appartient plus). De nombreux artistes et intellectuels condamnèrent également le paragraphe 218, particulièrement visé par les campagnes de mobilisation. La question est reprise et débattue par les artistes, mais aussi les médecins et les autorités religieuses¹⁴⁸⁷. En réaction, les six premiers mois de 1931 furent marqués par l'organisation de protestations populaires contre le paragraphe 218 : durant la journée internationale de la femme cette année-là, plus de 1500 regroupements et manifestations eurent lieu à travers le pays¹⁴⁸⁸. Au cadrage « en négatif » du ventre escamoté répond celui de la bouche du masque. Refusant toute individualité au modèle, le masque oblitère tout rapport empathique avec la personne représentée — à moins que, comme dans le cas du célèbre portrait de Gertrude Stein peint par Picasso, il ne lui permette d'atteindre une certaine atemporalité. La bouche close retranchée dans le masque Kiakiutl insiste sur le silence de cette victime de la société. Bien qu'il s'agisse ici d'un masque de danse, on peut se demander si Höch connaissait la particularité des masques de transformation de cette civilisation des alentours de Vancouver, où seule la bouche est, justement, amovible¹⁴⁸⁹... Dans les rites Kwakiutl, changer de bouche au cours d'une danse rituelle permet de changer de personnage invoqué. S'il nous est impossible de savoir si Höch était en possession d'une telle connaissance, cette coïncidence permet néanmoins d'insister sur la puissance expressive et la fonction identitaire de la bouche, particulièrement significative dans le contexte berlinois du début des années trente.

Le parallèle avec la scénographie des musées ethnographiques est quant à lui perceptible au travers d'une série de compositions à socles que Höch réemploie, en les isolant. *Deuil* (*Trauer*, 1925), *Sans titre I et II* (1929), *Monument I* (*Denkmal I*, 1924) et *Monument II : Vanité* (*Denkmal II : Eitelkeit*, 1926) présentent tous des figures posées sur un piédestal, qui parfois se résume à un morceau de papier trapézoïdal suggérant la profondeur d'un socle. D'autres fois, comme dans *Sans Titre I*, le piédestal est à ce point intégré à l'identité de la créature représentée qu'il semble former une jupe bouffante.

¹⁴⁸⁷ Pour le détail de ces manifestations, voir : A. ARENA, « Quelques réflexions autour de la notion d'engagement chez Käthe Kollwitz, Hannah Höch et Alice Lex-Nerlinger », à paraître dans les actes du colloque *Regard(s) sur Käthe Kollwitz*, tenu les 12 et 13 décembre 2019 à la Galerie Colbert et au Centre allemand d'Histoire de l'art, Paris.

¹⁴⁸⁸ H. Boak, *Women in the Weimar Republic*, *op. cit.*, p. 214.

¹⁴⁸⁹ La première étude au sujet de l'art indien dans ces régions est menée depuis Berlin et publiée dans les années 1920 par Leonard Adam sous le titre *Nordwestamerikanische Indianerkunst (L'art indien de l'Amérique du nord-ouest)*. Durant la période de l'entre-deux-guerres, les collectionneurs allemands ont, grâce aux dernières grandes expéditions du XIX^e siècle, un accès privilégié à cet art et celui des eskimos, absent des galeries parisiennes. Les kwakiutl font partie des sociétés dansantes pour lesquelles masques et totem prennent une signification particulière, notamment en hiver et avant l'été, où les esprits supranaturels sont célébrés afin de maintenir l'ordre des choses. La bouche amovible des masques de transformation kwakiutl est une particularité qui permet au danseur performant un rite de changer l'identité de la force invoquée : A. Hawthorn, *Kwakiutl art*, 2^e édition, Seattle/Londres, University of Washington Press, 1994, p. 216 et 238.

Les musées ethnographiques sont alors une invention alors récente : les premiers à voir le jour en Allemagne se trouvent à Berlin et Munich dès 1868. Dans la capitale, le musée ethnographique se distingue, dans sa vocation, du musée colonial fondé en 1899. Alors que ce dernier est immédiatement pensé comme un outil de propagande, le premier reflète la naissance de l'ethnographie en tant que discipline. Présentant d'abord pêle-mêle tous les objets récoltés, sans soucis de scénographie¹⁴⁹⁰ ou de contextualisation scientifique (et ce, bien que l'influence des premiers ethnologues soit dès le départ prégnante dans les collections et la conservation muséales¹⁴⁹¹), le musée ethnographique de Berlin opte au début du siècle pour une classification sommaire par zones culturelles, sous le nombre croissant d'objets intégrant les collections. Denise Toussaint remarque néanmoins que, malgré cette organisation scénographique et scientifique naissante, les musées ethnographiques demeurent avant tout le lieu de construction d'une esthétique « autre », extra-européenne, visant à opposer les « peuples naturels » aux « peuples civilisés¹⁴⁹² ». Montrer ou donner à voir n'est donc jamais une fin en soi — ces démarches construisent des regards et des idées. C'est sans doute ce que Höch ressentit lors de sa visite du musée ethnographique berlinois ou de celui de Leyde¹⁴⁹³ : ses figures composites sur socle, bien qu'« issues d'un musée ethnographique », possèdent d'ailleurs toujours une partie « occidentale » empruntée à un corps blanc prélevé dans un magazine. Certaines résultent de surcroît de l'assemblage d'artéfacts aux provenances disparates, dont la rencontre conjointe ne peut finalement être permise que par la démarche d'abstraction de tout contexte et de fétichisation d'un musée. C'est par exemple le cas du monstrueux *Deuil* à quatre bras, dont la partie supérieure est constituée d'une sculpture en ivoire (pour la tête) et du pied d'une chaise (pour les bras) congolais¹⁴⁹⁴, alors que ses jambes, également prélevées dans *Der Querschnitt*, sont empruntées à une « beauté de Borneo tatouée¹⁴⁹⁵ ».

En installant ces figures composites sur un piédestal, Höch interroge également le statut des objets rapportés des colonies : celui qu'ils endossaient dans leur contexte culturel originel et celui auquel le régime de monstration occidental les rattache. *Monument II : Vanité* renvoie doublement à la translation dans le champ de l'art de ces objets aux fonctions initialement culturelles ou sociales : par son titre d'abord, *Monument II* évoque la logique du monument commémoratif, sculpture érigée

¹⁴⁹⁰ D. Toussaint, *op. cit.*, p. 91-92.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 88-95.

¹⁴⁹² *Ibid.*, p. 93.

¹⁴⁹³ Elle aurait rétrospectivement attribué l'origine de la série à sa visite du Rijks Ethnographisch Museum de Leyde en 1926 : B. M. van Hoesen, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴⁹⁴ Respectivement empruntées à *Der Querschnitt*, vol. 5, n°1, Berlin, 1925, n.p. et E.V. Sydow, *Kunst und Religion der Naturvölker*, 1926, p. 233 : D. Toussaint, *op. cit.*, p. 178.

¹⁴⁹⁵ *Der Querschnitt*, vol. 5, n°1, Berlin, 1925, n.p. : *ibid.*, p. 179.

en l'honneur d'un personnage célèbre, souvent politique, ou d'une figure mythologique importante ; par les deux jambes blanches et le ventre qui supportent l'assemblage d'autre part, références évidentes à la blancheur de la sculpture antique survalorisée dans l'art occidental depuis les débuts de l'histoire de l'art. En effet, on sait aujourd'hui que la sculpture grecque louée comme un sommet perdu de l'art par les premiers historiens de la discipline, dont Johann Joachim Winckelmann, étaient en réalité peintes de couleurs parfois criardes¹⁴⁹⁶, et non d'une blancheur immaculée. Ignorant les traces de polychromie qui parfois demeurent, Winckelmann loue cette blancheur, et intègre de fait l'histoire de l'art à peine naissante dans un discours culturel et social plus large et antérieur qui valorise le blanc comme signe de pureté et apex de la beauté¹⁴⁹⁷ — et dont la discipline mettra plusieurs siècles à s'extraire. La partie supérieure renoue avec les tonalités brunes des deux grandes bandes de l'arrière-plan : en guise de bustier est collé un corps noir, surmonté d'un masque à large coiffe porté, dans le numéro de *Uhu* dont il est extrait, par un guérisseur¹⁴⁹⁸. La vocation « artistique » des objets est difficile à déterminer pour des civilisations extra-européennes, la notion même d'art et d'artisanat étant de part en part socialement construite.

Finalement, les arts premiers interrogent les catégories occidentales de l'art et de l'artisanat, de l'esthétique et du social à la manière du photomontage lui-même ; il est donc raisonnable d'émettre l'hypothèse que Höch se serve de la manipulation des reproductions photographiques d'artefacts primitifs comme d'un miroir pour interroger la translation des arts appliqués aux beaux-arts dont le photomontage est lui-même l'objet en tant que technique. Au début des années 1960, B. F. Dolbin considère d'ailleurs que l'émancipation recherchée par l'artiste du photomontage du champ des arts appliqués est dès lors réussie : « Les exemples des cycles *Issu(s) d'un musée ethnographique* et *Amour*¹⁴⁹⁹ d'Hannah Höch atteignent par leurs qualités de leurs contenus, de leurs couleurs et de leurs compositions un tel niveau que la frontière à laquelle l'art pur commence semble atteinte¹⁵⁰⁰. »

¹⁴⁹⁶ Les recherches d'Ulrike et Vinzenz Brinkmann, qui aboutirent en 2003 à l'exposition itinérante « Bunte Götter — Die Farbigeit antiker Skulptur » (« Dieux en couleur ou les Dieux peints, la polychromie de la sculpture antique »), tenue pour la première fois à la Glyptothek de Munich, prouvèrent que les statues grecques étaient peintes et en reconstituèrent certaines à partir des traces de pigment découvertes.

¹⁴⁹⁷ « Comme le blanc est la couleur qui réfléchit le plus grand nombre de rayons lumineux, c'est aussi la plus sensible, et un beau corps sera d'autant plus beau qu'il sera plus blanc [...] » : J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Paris, D. Gallo, 2005, p. 244, cité dans J. Blanc, « Winckelmann et l'invention de la Grèce », *Cahiers « Mondes anciens » : Histoire et anthropologie des mondes anciens*, n° 11, 2018, [En ligne]. <<https://journals.openedition.org/mondesanciens/pdf/2089>>. (Consulté le 7 janvier 2022). A ce sujet, voir aussi : P. Jockey, *Le mythe de la Grèce blanche : histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2015 (Alpha).

¹⁴⁹⁸ D. Toussaint, *op. cit.*, p. 190-191.

¹⁴⁹⁹ La série *Liebe* portait sur les relations amoureuses, hétéro- comme homosexuelles. Elle était vraisemblablement composée de 5 à 7 oeuvres : P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 81.

¹⁵⁰⁰ « Die Beispiele aus den Zyklen *Aus einem ethnographischen Museum* et *Liebe* von Hannah Höch erreichen in deren farbigen, kompositorischen, inhaltlichen Qualitäten eine solche Höhe, dass die Grenze erreicht scheint, wo die reine Kunst beginnt. » : H. Eckstein et T.M. Barthel (éds.), *Photo-graphik. Die neue Sammlung München*, Munich, Neue Sammlung, 1962, p. 7.

C. Dialogue avec les genres et les styles : les hommages et l'influence de la Nouvelle Vision

a. La série informelle des *Hommages*

Höch poursuit le dialogue du photomontage avec la tradition artistique et ses canons tout au long de sa carrière. Cela est perceptible à travers une série informelle de photomontages rendant hommage à un artiste, une forme ou une oeuvre d'art, dont nous avons trouvé sept exemples s'échelonnant de 1930 à 1970 (Pl. XIX).

DIALOGUE AVEC LES FORMES ARCHITECTURALES

La première oeuvre de ce corpus, demeurée inachevée, pourrait presque, en raison de sa datation et de son iconographie être rattachée à la série *Issu(e) d'un musée ethnographique*. Il s'agit d'une *Frise de coureurs antique* disposant sur fond noir cinq « athlètes ». Chaque coureur reçoit des jambes disparates et une tête évoquant une culture différente. De gauche à droite, on retrouve une statue égyptienne, un *putto* de la Renaissance, une tête de bébé au centre, étrangement détournée, un masque tribal à l'origine indéterminée et le visage d'un enfant noir flottant dans l'angle supérieur droit. En somme, il n'est guère que le format qui, dans cette oeuvre, évoque celui d'une frise antique, la thématique et l'iconographie multi-culturelle demeurant inhabituelle. Un cruel manque de contexte autour de cette oeuvre nous empêche toutefois d'avancer une interprétation. Resituée dans le contexte décolonial qui est celui d'*Issu(e) d'un musée ethnographique*, interrogerait-elle l'assimilation conjointe de plusieurs cultures différentes et leur impact sur la considération des populations qui y sont associées, dans une course ironique à l'inspiration ? Ou bien serait-elle un hommage plus concret à l'esprit des Jeux Olympiques ?

Dans l'ordre chronologique, les deux oeuvres suivantes font également références à d'autres disciplines artistiques associées à l'architecture. En 1950, Höch incline à 90° une photographie d'Erwin Blumenfeld représentant *Madame Sean Bérard, Paris, habitant rue du cloître Notre-Dame* (ill. 130), dont l'ombre du profil se détache devant la fenêtre de son logement donnant directement sur une façade gothique. Elle y colle sur le même modèle que la *Frise de coureurs antiques* cinq personnages en procession, cette fois vêtus de toges roses. Là encore, l'identité des processionnaires reste un mystère. L'angelot sur la droite, la mise en avant du sein de la figure qui le précède (mettant en avant l'idée de maternité, de fécondité ou pouvant rappeler la Charité romaine)

pourraient suggérer des références religieuses. Quoi qu'il en soit, des artefacts primitifs sont à nouveau confrontés à l'art occidental, en l'occurrence à l'architecture religieuse gothique, née en France mais rapidement assimilée en Allemagne comme un style proprement germanique¹⁵⁰¹.

La dernière oeuvre entrant dans cette catégorie date de 1956. Elle s'intitule *Arc de Triomphe (Triumphbogen)* et semble cette fois confronter ce type architectural hérité de l'Antiquité romaine à l'abstraction. Un arc de Triomphe est généralement érigé pour commémorer une victoire : il s'agit donc à la fois d'une architecture festive, associée aux processions victorieuses des généraux et leurs armées, et mémoriellen sur laquelle les moments clefs et les symboles du conflit sont sculptés. De l'art de triomphe, Höch ne semble conserver que quelques lignes noires évocatrices de sa forme d'ensemble. Les éléments photographiques sélectionnés sont si sévèrement décontextualisés qu'il est impossible de les reconnaître, *a fortiori* de rechercher leur provenance. Toutefois, l'arrangement formel et coloré mélangeant le flou et le net ainsi qu'une gamme chromatique chaleureuse allant du bleu au jaune, en passant par le vert, le rose, le rouge et le beige confèrent à la composition abstraite un air festif en adéquation avec la fonction de célébration du monument.

TROIS ARTISTES

Trois autres photomontages de ce corpus rendent hommage à des peintres : Henri de Toulouse-Lautrec en 1957, Jérôme Bosch en 1962 et le miniaturiste persan des XVIème et XVIIème siècles Reza Abbassi l'année suivante. Parmi eux, le plus fréquemment mentionné par Höch dans ses conférences est Jérôme Bosch, qui sert souvent après-guerre d'exemple canonique des bienfaits de l'invention en art et appuie la légitimité de l'artiste à créer des formes originales, absentes en tant

¹⁵⁰¹ Sur les débats liés à cette question : M. Passini, « Nation, identité, histoire de l'art : nouvelles recherches sur l'Allemagne et l'Europe de l'Est », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, 2008, p. 356360.

que telles de la Nature¹⁵⁰². C'est également celui envers lequel se développe une forme d'identification biographique : Heinz Ohff, rapporte que dans les années 1930, Brugman aurait dit à sa compagne : « Tu peins comme Jérôme Bosch¹⁵⁰³ ». Chacun de ces hommages porte néanmoins la trace du style de l'artiste auquel il est rendu. Trois bustes corsetés de costumes à paillettes rappellent, dans *Dédié à Toulouse-Lautrec (Toulouse-Lautrec zugeeignet)*, les scènes de cabaret peuplées de danseuses, circadiennes et prostituées emblématiques de l'œuvre du peintre. Cinq moitiés de visages flottent dans le ciel nocturne de l'arrière plan. L'ensemble est agencé au moyen de fragments photographiques stylistiquement uniformes, exploitant le flou et l'ambiance lumineuse des villes nocturnes, sur la photographie d'un lampadaire éclairé. Les trois ampoules de l'éclairage artificiel sont recouvertes de trois détails colorés, dont le principal, découpé en forme d'étoile, ressemble à une broche et contribue à l'aspect festif de l'ensemble. Höch exploite ici, comme dans *Arc de Triomphe*, le style particulier caractéristique des années d'après-guerre : les fragments photographiques sont sélectionnés, découpés et assemblés pour leurs caractéristiques plastiques (c'est-à-dire chromatique et/ou formelles) et non pour ce qu'ils représentent. En résultent des photomontages évocateurs dont l'analyse et l'interprétation ne peuvent que porter sur les nombreuses connotations qui émergent d'un assemblage abstrait, conçu pour être plurivoque. Cela est encore plus perceptible dans *Dédié à Jérôme Bosch (Hieronymus Bosch gewidmet, 1962)* : la richesse des compositions boschiennes parsemées de détails et de petites scènes à savourer comme à la lecture d'un manuscrit enluminé, peuplées de personnages hybrides improbables, est ici transfigurée dans une multitude d'éclats de couleur exploitant avant tout les effets de texture d'une onde laissée sur l'eau, de la trame d'un tissu ou d'un autre phénomène non identifiable. En résulte une composition sur fond noir aux allures galactiques : on se croirait devant un ciel étoilé vu au

¹⁵⁰² « Ni Jérôme Bosch, ni Brueghel, ni Grünewald, ni aucun de leurs contemporains n'avaient jamais vus les créatures de ces visions. » : « Discours d'ouverture de l'exposition : « L'art de Reinickendorf : exposition des peintres, dessinateurs et sculpteurs de Reinickendorf », organisée par le quartier de Reinickendorf et les services de l'enseignement populaire et de la vie artistique dans la salle du tribunal du quartier, du 29 août au 19 septembre 1948 » [48.52], voir annexes ; « Jérôme Bosch, ou bien Grünewald, ou Schongauer, Michel-Ange ou Dürer — ils nous ont tous laissé beaucoup d'œuvres « non naturelles », entre guillemets, mais pour cette raison également riches en fantaisie. Permettez-moi d'effectuer une comparaison audacieuse : quand Michel-Ange peint le bon Dieu flottant sur un plafond en le représentant sous les traits d'un vieil homme à la barge longue, un autre artiste peut tout à fait, en toute légitimité, peindre un nuage étrange dont pend une longue barbe, par exemple, ou une fleur, et dire : voici le bon Dieu. Aucun d'entre eux ne l'a jamais vu. Et si, ce faisant, il parvient à éveiller un sentiment d'admiration, cela ne sera même pas considéré comme une plaisanterie. Si nous nous représentons la formidable vie imaginaire qui se déploie dans une représentation de l'enfer de Jérôme Bosch, ou dans « La Tour de Babel » ou « Le triomphe de la mort » de Peter Brueghel, les formes fantaisistes actuelles ne nous paraîtront plus aussi exubérantes qu'elles en ont parfois l'air de prime abord » : « Prière de l'oeuvre d'art au regardeur » [47.67 et 47.65], voir annexes ; « Naturellement, les œuvres nées de la fantaisie de l'artiste appartiennent également aux manifestations les plus marquantes de la peinture. Il y eut de tous temps des chef-d'œuvres devant lesquels nous sommes demeurés stupéfaits et admiratifs. Je peux nommer Jérôme Bosch, Peter Brueghel, les neufs immenses fresques murales du Camposanto à Pise qui, bien qu'elles aient des connotations religieuses, pénètrent bien loin dans le domaine de la fantaisie. Dans ses représentations de l'Enfer, Jérôme Bosch excède largement ce sujet et donne vie aux peurs originelles de l'être humain » : « Exposé devant les écoliers de l'école de Reinickendorf » [63.178], voir annexes.

¹⁵⁰³ « Du malst ja wie Hieronymus Bosch » cité par Ohff 68 p. 35.

télescope, dans lequel flotteraient des satellites et des planètes aux couleurs différentes, qui rappelle les formes assez similaires du *Vertige d'Eros* de Roberto Matta (1944, **ill. 131**). Les créatures étranges n'apparaissent qu'à la longue : au centre, se détachant d'une aura jaune, quelque chose qui ressemble à une tête de kangourou dont on aurait remplacé les yeux par un gemme bleu. En bas à droite, sur un fond similaire se détache le profil d'un oiseau égyptien à l'oeil de gemme vert, faisant peut-être référence à l'oiseau infernal de l'Enfer de Bosch, dévorant et exécrant les damnés dans le panneau droit du *Jardin des délices*.

La translation d'une admiration ou d'une inspiration picturale dans le langage visuel du photomontage, tel qu'exploité ici par Höch, pourrait à cette époque être interprété à l'aune des surréalistes et du modèle dalién de la méthode paranoïaque-critique comme une sorte d'extrapolation plus ou moins consciente à partir d'un stimulus visuel. Une oeuvre de 1957, *Fata Morgana*, illustre un tel processus (**ill. 132**). Elle se réfère au phénomène d'illusion optique éponyme attribué, à l'époque médiévale, à la fée Morgane des légendes arthuriennes, et qui engendre l'apparition d'objets (évoquant des châteaux ou des bateaux) au dessus de l'eau, à l'horizon. Ce phénomène extrêmement rare et, en raison des conditions climatiques nécessaires à son apparition, très localisé, est évoqué dans ce photomontage abstrait. Au premier plan, des flots bleu rappellent son origine ; puis des effets de texture mélangeant aquarelle et fragments photographiques évoquent la couleur du sable en arrière plan, sur laquelle quelques pointes de rose se détachent. Le titre suggère l'illusion, mais aussi la fée mystique dont la silhouette alifère pourrait être évoquée par le froufrou rose longeant une branche semblant voler au dessus des flots.

La troisième oeuvre de cet ensemble renoue avec une utilisation plus figurative du photomontage. Elle fait référence à l'oeuvre de Reza Abbassi, un miniaturiste persan des XVIème et XVIIème siècles notamment connu pour ses portraits en pied. Nous ne savons pas quand ni comment Höch est entrée en contact avec son oeuvre : toutefois, force est de constater que cet hommage reprend un type de composition courant chez l'artiste, qui place ses figures en pied au centre d'une page de même format et l'entoure d'éléments monochromes discrets évoquant le décor ; ici, une scène recomposée aux tonalités violettes dont on ne perçoit plus qu'un ensemble de machines accrochées au mur à gauche et une main en train d'actionner un outil ou instrument à droite. Sur ce fond se détache une figure composite au visage d'Audrey Hepburn, au corps d'une danseuse du ventre et aux pieds chaussés de talons noirs. Les éléments ornementaux de la tenue de

la danseuse évoquent un orient fantasmé¹⁵⁰⁴.

APOTHÉOSE DU DAVID DE MICHEL-ANGE

A contrario des photomontages dadaïstes de George Grosz et de Raoul Hausmann qui, à l'occasion de la Première Foire internationale Dada, employaient la citation littérale d'oeuvres pour élaborer un discours visuel critique sur l'héritage de la peinture traditionnelle¹⁵⁰⁵ en la biffant d'une croix ou en remplaçant les visages et les décors par des photographies collées, Höch ne fait jusqu'ici pas référence à une oeuvre en particulier mais plutôt à un médium ou au style et à l'univers d'un artiste. Une seule exception dans ce corpus : *En hommage à une oeuvre d'art (Einem Kunstwerk gewidmet, 1970)*, aujourd'hui perdue. À grand renfort de détails lumineux évoquant un ciel étoilé émaillé des lambeaux d'une surface rocheuse, Höch organise autour du *David* de Michel-Ange (ou plutôt, sa réplique¹⁵⁰⁶) une véritable apothéose — son socle même est transformée en amas de lumières. La sculpture, incrustée dans une paroi d'étoiles et de pierre (dématérialisée, donc) qui remplace les briques du palazzo Vecchio discernables sur le fragment photographique central, devient un lieu de mémoire pour l'art tout entier, un monument à la sculpture de la Renaissance.

La confrontation visuelle est toutefois saisissante : au langage formel clair et lisible de la sculpture renaissante, Höch associe celui bien plus suggestif de photographies abstraites. L'admiration se double donc d'une mise en regard de ce chef d'oeuvre avec la modernité visuelle de son époque (en l'occurrence évoquant la photographie scientifique, astronomique ou géologique), de manière assez similaire à la série d'oeuvres réalisées par l'ancien surréaliste Vinicio Paladini

¹⁵⁰⁴ Ce photomontage a généralement été interprété comme une résurgence des réflexions sur la femme et sa place dans la société dans les années 1960. Maria Makela le met par exemple en lien avec une couverture du *BZ* du 19 novembre 1953, où un entrefilet intitulé « Qu'en diriez-vous, si on changeait votre tête ? » raconte que l'actrice Audrey Hepburn fut vexée lorsqu'un magazine remplaça son corps par celui d'une autre : P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996. C. Lanchner, « The later adventures of Dada's good girl : the photomontages of Hannah Höch after 1933 » in P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch, op. cit.*, p. 129-151, p. 145 ; *ibid.*, p. 172 ; E. Butler, « Hannah Höch's Later Collages : An Endless Process of Renewal », D. Ades, E. Butler et D.F. Herrmann (éds.), *Hannah Höch, op. cit.*, p. 174-181, p. 180.

¹⁵⁰⁵ Raoul Hausmann, *Ein altes Meisterwerk*, oeuvre perdue (oeuvre réalisée à partir d'une bacchanale de Rubens) ; George Grosz, *Missachtung eines Meisterwerkes von Botticelli*, oeuvre perdue (une reproduction du *Printemps* de Botticelli barré d'une large croix) ; *Entwicklung*, 1920, photomontage, oeuvre perdue (où Grosz colle le visage des dignitaires de Weimar sur un portrait peint de la famille impériale) ; George Grosz et John Heartfield, *Henri Rosseau, Selbstbildnis. Korrigiertes Meisterbild !*, 1920, photomontage (où la tête d'Hausmann, entre autres éléments comme une dentelle de papier, une chaise au premier plan, un bâtiment entier sur la droite, une espèce de tour Eiffel en arrière plan et de nouveaux nuages dans le ciel, est collée à la place de celle du Douanier Rousseau sur une reproduction de son autoportrait *Moi-même, portrait-paysage* — 1890, huile sur toile, 146 x 113 cm, Galerie nationale de Prague, République Tchèque) : voir la reconstitution de l'exposition de 1920 réalisée par Hanne Bergius à partir de M. Bollé, E. Züchner et E. Roters (éds.), *Stationen der Moderne : die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, 2^e édition, Berlin, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1988 dans H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. 349-414, plus particulièrement p. 373, 380, 382 et 387.

¹⁵⁰⁶ On reconnaît en arrière plan de la photographie du *David* l'appareil du Palazzo Vecchio (Florence) devant lequel une réplique de l'oeuvre est installée depuis 1910.

dans sa série sur les *Jeux Olympiques*. Après avoir promu en 1922 l'art mécanique emblématique du second futurisme dans une série de trois manifestes à consonance communiste, Vinicio Paladini se distancie du mouvement au fur et à mesure que Marinetti cherche à le rapprocher du fascisme. Il lance en 1926 sa propre tendance, le mouvement imaginiste (bientôt suivi d'une revue, *La Ruota dentata*, dans laquelle paraît l'année suivante le manifeste « Première révélation de l'Imaginisme¹⁵⁰⁷ »), dont le style est très influencé par la modernité européenne, et plus particulièrement par le dadaïsme (auxquels certains de ses photomontages font clairement référence), le surréalisme et le constructivisme. La série des *Jeux Olympiques*, élaborée entre 1933 et 1934, arrange sur un fond noir rythmé de lignes verticales et horizontales blanches prenant la forme d'un appareillage classique en pannes une à deux reproductions d'œuvres antiques (représentant des détails de sculptures, d'architectures, de frises ou de mosaïques) associées à des bandes ou aplats géométriques de papiers colorés, voire, parfois, d'un motif de quadrillage. Sur l'un d'entre eux, la partie supérieure du corps du célèbre *Discobole* est détournée (**ill. 133**). Elle ressort au centre du photomontage. Au dessus de lui, dans le tiers supérieur de l'image, les colonnes à tonneaux cannelées du temple en ruine d'Héraclès de la Vallée des Temples d'Agrigentes (en Sicile), encore coiffées ou non de leurs chapiteaux doriques, flotte dans une forme elliptique irrégulière. La rencontre de la rigueur géométrique des photomontages constructivistes et des formes sculpturales et architecturales antiques gréco-romaines fait clairement dialoguer le passé classique au cœur de l'établissement de canons artistiques millénaires et la modernité visuelle qui s'exprime dans la composition générale comme dans l'utilisation de la reproduction photographique. Bien que postérieure à la période futuriste de l'artiste et portant ouvertement sur la pratique sportive, cette série de Paladini renvoie inévitablement au conflit futuriste entre un art italien passéiste, tournés vers les canons antique et renaissant, et la nécessité d'une nouvelle sensibilité esthétique résolument moderne, prônée dès le premier manifeste¹⁵⁰⁸. Ce conflit, la photographie futuriste des années 1920 et 1930, ouverte à la modernité artistique européenne, en avait déjà proposé une résolution possible en exploitant les particularités visuelles du médium pour porter un nouveau regard sur les vestiges antiques et les inscrire dans le dynamisme de la vision moderne¹⁵⁰⁹. C'était par exemple le cas de la photographie pratiquée par Filippo Masoero aux alentours de 1930. Aviateur, il profitait du changement drastique de perspective permis par ses vols

¹⁵⁰⁷ G. Lista, *Photographie futuriste italienne (1911-1939) : Exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, du 29 octobre 1981 au 3 janvier 1982*, Paris, Fondation Kodak-Pathé, 1981, p. 84.

¹⁵⁰⁸ F. T. Marinetti, « Manifeste du futurisme » (1909) in G. Lista, *Le futurisme: textes et manifestes 1909 - 1944*, Ceyzérieu, Champs Vallon, 2015, p. 87-97.

¹⁵⁰⁹ En ce sens, elle poursuit l'ambition des frères Bragaglia énoncée dans leur manifeste de 1913, « La Photographie du mouvement (La Photodynamique futuriste) », qui annonce vouloir « représenter en mouvement toutes les choses, même immobiles : A. G. Bragaglia, « La Photographie du mouvement », in *ibid.*, p. 503-506.

acrobatiques pour réaliser des photographies associées à des figures exécutées dans les airs. Ainsi voient le jour *En piquet sur la basilique Saint-Pierre* (1930-1933, **ill. 134**) ou encore *La vis* (1931, **ill. 135**). Dans une seconde partie de ses recherches, Masoero réalise des « cinématisations » : en superposant un même négatif découpé, il scande de manière géométrique les bâtiments emblématiques de l'histoire italienne. En 1936, il réalise par exemple un demi-cercle mystérieux à partir de la superposition tourbillonnante de Saint-François d'Assise autour de son clocher (**ill. 136**), par exemple.

En organisant une véritable apothéose autour du *David* de Michel-Ange, Höch s'inscrit dans ces interrogations et nous donne finalement aussi à voir la fabrique d'un chef-d'oeuvre, défini par sa capacité à être admiré à travers le temps, malgré l'évolution des réflexions esthétiques (qui, en l'occurrence, gravitent autour de lui sous la forme de photographies abstraites). Le fort contraste entre le corps humain aisément identifiable du *David* et l'apothéose abstraite dont il est entouré rappellent un propos de Tristan Tzara sur le rapport d'inspiration qui peut s'établir entre un artiste moderne et le passé, sans que ce dernier ne lui dicte sa conduite : « J'aime une oeuvre ancienne pour sa nouveauté. Il n'y a que le contraste qui nous relie au passé¹⁵¹⁰. »

b. Photographies de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité

En tant que technique, le photomontage s'inscrit pleinement dans les ambitions visuelles de la photographie de l'entre-deux-guerres : il permet de rendre l'existant inédit. Les deux principaux styles photographiques concernés sont la Nouvelle Vision et la Nouvelle Objectivité. La Nouvelle Vision naît officiellement en 1925 avec la parution, dans la collection des livres du Bauhaus, de *Peinture, photographie, film* de Laszlo Moholy-Nagy. Dans cet ouvrage très largement revu et corrigé par son épouse Lucia Moholy, l'enseignant¹⁵¹¹ récapitule les aptitudes jusqu'alors explorées de la photographie et constate le champ des possibles restant à parcourir. La photographie, comme le film, sont présentés à la fois comme les outils techniques emblématiques d'une époque, mais

¹⁵¹⁰ T. Tzara, « Manifeste Dada 1918 », T. Tzara, *Sept manifestes Dada*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1963 (Libertés nouvelles 1), p. 13-35, p. 21.

¹⁵¹¹ Laszlo Moholy-Nagy enseigne alors au Bauhaus depuis 1923 : il a rencontré, l'année précédente, Walter Gropius (alors directeur) et vient remplacer Johannes Itten à la tête du cours préliminaire. Moholy-Nagy y promeut une vision constructiviste, qui fait sortir le Bauhaus de sa phase « expressionniste » et spiritualiste, incarnée par Itten. L'école se rapproche alors de l'application concrète de son esthétique dans le design industriel. En plus de ce cours, Moholy-Nagy prend également en charge l'atelier de métal dans le cadre duquel il formera, notamment, Marianne Brandt, première femme qui prendra la tête de l'atelier de métal à son départ, en 1928. A cette date ouvre également le premier atelier de photographie du Bauhaus (la discipline était auparavant seulement encouragée auprès des étudiants), dirigé par Walter Peterhans, qui s'oppose franchement à l'approche de Moholy-Nagy du médium et refuse que la photographie fasse partie de l'atelier de publicité : M. Droste, *Bauhaus : 1919 - 1933*, Cologne Londres Los Angeles Madrid Paris Tokyo, Taschen, 2006, p. 221-222.

surtout complémentaires dans la fabrique d'une nouvelle esthétique¹⁵¹². Pour lui, il s'agit d'utiliser les particularités mécaniques de cet « art de la représentation¹⁵¹³ » par excellence pour « [élargir] notre champ visuel », en profitant de la multiplicité des points de vue que l'appareil photographique peut indistinctement adopter. Les photographies accompagnant le texte en témoignent : on y trouve une importante variété de techniques photographiques allant du photogramme à la photographie astronomique, en passant par le photomontage, ainsi que des clichés allant du portrait à la photographie animalière, en passant par la photographie de rue, abstraite ou encore scientifique. Les fortes plongées et contre-plongées trahissent l'influence du constructivisme russe sur le Bauhaus comme sur la Nouvelle Vision. La Nouvelle Objectivité, en photographie, a au contraire plutôt tendance à adopter un point de vue unique et frontal sur les choses, et à les intégrer dans un contexte aussi neutre que possible. Elle naît, en Allemagne, dans le sillage de la *Straight Photography* américaine qui, à la fin des années 1910, visait à exploiter les particularités mécaniques et visuelles de la photographie (netteté, clarté, précision des détails) de manière à en tirer une esthétique indépendante¹⁵¹⁴. La Nouvelle objectivité poursuivra cette démarche, ne laissant que marginalement entrer la figure humaine dans son esthétique : les deux ouvrages qui inaugurent cette tendance, *Le monde est beau (Die Welt ist schön)* d'Albert Renger-Patzsch et *Les formes originelles de l'art (Urformen der Kunst)* de Karl Blossfeldt parus en 1928, se présentent comme des catalogues de plantes et d'objets photographiés indistinctement pour leurs propriétés formelles. Parce qu'elle utilise le matériel photographique qui lui est contemporain, Höch expérimente aussi leurs esthétiques dans ses photomontages.

Etablir la liste des sources identifiées comme empruntées à l'une ou l'autre de ces esthétiques ou l'un ou l'autre de ses représentants ne servirait guère d'autres fins que d'établir un long catalogue du succès de ces deux mouvements photographiques dans la culture visuelle de Weimar et leur longue postérité après-guerre. Aussi préférons-nous nous attarder sur l'analyse d'un seul exemple, emblématique du fonctionnement de cette inspiration chez Höch : *Vu d'en haut (Von oben gesehen, 1926-1927, ill. 137)*. Le photomontage est horizontalement découpé en trois registres : la partie basse, isolée sur une bande bleue foncée, est la plus chargée. Elle reçoit plusieurs vues aériennes de

¹⁵¹² Il élabore également le principe de la « typophotographie », alliance originale de la typographie et de la photographie, qui sera appliquée dans la revue du Bauhaus, notamment : L. Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2006 (Folio Essais 478), p. 115-119.

¹⁵¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵¹⁴ Paul Strand est le principal représentant de la *Straight Photography*. La Nouvelle Objectivité aura quant à elle une importante portée dans l'histoire de la photographie au XX^e siècle : elle sera notamment perpétuée par Bernd et Hilla Becher, qui photographieront de manière frontale puis exposeront en série les bâtiments industriels voués à disparaître. Leur enseignement à l'école des beaux-arts de Düsseldorf dans les années 1970 donnera naissance à l'école de Düsseldorf. Pour une histoire complète de la photographie, voir : A. Rouillé, *La photographie : Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005 (Folio essais), p. 345-361 pour la Nouvelle Objectivité.

Miami empruntées au *BIZ* du 16 novembre 1926¹⁵¹⁵, qui se détachent comme un continent sur la mer. Elles sont ponctuées d'éléments surdimensionnés émergeant du paysage comme des monuments emblématiques : un visage, une main, un pied, un chapeau, un insecte (issu d'un numéro de *Die Koralle* de novembre 1927), un détail architectural, un boulon... De l'angle inférieur gauche émerge, jusqu'au registre central, un énorme tuyau métallique, en réalité une cheminée prise en forte contre-pkongée, extraite d'un *Der Querschnitt* d'août 1926. Un insecte est en train d'y grimper, emprunté à un numéro antérieur de *Die Koralle*, en lieu et place de l'individu qui, sur la photographie originale, en gravissait l'échelle. La page de *Die Koralle* reproduisant l'insecte sélectionné ici est particulièrement intéressante pour notre propos, en cela qu'elle relève à la fois de la photographie scientifique et de l'esthétique de la Nouvelle Objectivité : dans l'intention d'adopter un point de vue et des modalités de prise de vue favorisant la visibilité et la lisibilité des éléments représentés, insectes et plantes y sont photographiés de manière frontale sur un fond monochrome, et présentés en série. Dans le registre médian, deux paires de jambes masculines, prélevées sur quatre photographies différentes, se balancent dans le vide. Les deux personnages semblent assis sur un fil, qui délimite les tiers médian et supérieur de l'image. Leurs chapeaux posés sur les genoux, ils regardent amusés la terre en contre-bas, ou le regardeur.

Les sources identifiées relèvent donc des esthétiques de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité, mais en plus, Höch les a assemblées de manière à mettre en scène, par la reconstruction d'un espace perceptif vraisemblable (ce qui est relativement rare dans ses photomontages), les modalités du regard en surplomb, « à vol d'oiseau », typique de la Nouvelle Vision : *Vu d'en haut*, qui sera exposé dans le cadre de *Film und Foto* en 1929, annonce les photographies américaines de la construction des buildings, dont le livre de Lewis Hine sorti en 1932, *Men at work*, offre d'édifiants exemples et dont la photographie prise la même année pour une publicité du Rockefeller Center, *Lunch atop a Skyscraper*, est depuis devenue un exemple canonique (ill. 138). En 1961, le photomontage du même titre ne s'attache plus à restituer un effet visuel emprunté à la Nouvelle Vision, mais exploite les effets plastiques les plus drastiques des prises de vue qui en sont issues (ill. 139).

En 1956, Höch réitère cette démarche avec *Poesie autour d'une cheminée* (*Poesie um einen Schorstein*, ill. 140), photomontage clairement inspiré de la photographie de Renger-Patzsch reproduite dans *Peinture, photographie, film* sous le titre *Puissance à l'effet animal de la cheminée*

¹⁵¹⁵ P.W. Boswell *et al.*, *op. cit.*, p. 93.

d'une usine¹⁵¹⁶. Höch en reprend l'inclinaison et ajoute de la « poésie » sous forme de confettis et de formes flottantes colorées là où devraient se disperser les émanations de la cheminée. Une image à nouveau ambivalente de la modernité industrielle, célébrée par des couleurs festives faisant presque oublier l'inévitable pollution qui l'accompagne. D'autres fois enfin, Höch utilise le photomontage pour explorer plus avant les qualités formelles d'une photographie : *Dessin collé II* de 1955 (*Klebezeichnung II*, ill. 141) est principalement composée d'une photographie de flaques d'huile parue en pleine page dans *Die Koralle* de janvier 1928, dont la légende louait les qualités formelles¹⁵¹⁷. Höch démantèle la photographie : évide certaines flaques, fait passer au premier plan les petites flaques du fond qui reflétaient des ombres noires, comble peut-être certaines béances avec d'autres sources — bref, elle retravaille la dynamique plastique et visuelle formée, dans le cliché, par l'alternance géométrique des tonalités de gris.

La première étape dans l'émancipation formelle du photomontage de sa tradition artisanale passe donc, chez Höch, par l'exploration de problématiques artistiques traditionnelles et modernes. Cette démarche l'amena à privilégier dans sa pratique du photomontage la notion, à la fois centenaire et problématique pour les arts, de fantaisie, qui n'est thématifiée en tant que telle par l'artiste qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et qui entraîne une disparition apparente de toute iconographie mécanique ou célébration de la nature technique de l'image photographique.

2. L'art fantastique et le devenir de l'iconographie scientifico-technique

A. Les « Fantasques » dans le Berlin de l'immédiat après-guerre

La fantaisie fait très tôt partie des pré-requis dans l'élaboration et l'exploration du photomontage. Critiques et historiens de l'art le remarquent dès 1929, mais ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que Höch en fait sciemment une thématique centrale de son oeuvre.

¹⁵¹⁶ *Animalisch wirkende Kraft eines Fabrikschornsteines*, reproduite p. 57. Une version numérisée de l'édition originale de *Peinture, photographie, film*, parue dans la collection des *Bauhausbücher* en 1925 est accessible en ligne par l'intermédiaire de la bibliothèque Kandinsky : http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/imagesbk/RLPF727/M5050_X0031_LIV_RLPF0727.pdf.

¹⁵¹⁷ P.W. Boswell *et al.*, *op. cit.*, p. 166.

a. La fantaisie, pré-requis du photomontage

Dans le sillage de l'exposition *Film und Foto* de Stuttgart tenue en 1929 par le Deutscher Werkbund paraissent deux ouvrages photographiques d'importance, faisant le point sur la Nouvelle Vision : *Le nouveau photographe arrive ! (Es kommt der Neue Fotograf !)* de Werner Gräff et *Photo-oeil (Foto-Auge)* de Franz Roh, mis en page par Jan Tschichold. Dans son long texte, « mécanisme et expression » accompagnant dans les trois langues (allemand, français et anglais) une sélection de 76 photographies, Franz Roh développe l'importance du « fantastique » dans le photomontage :

« Le fantastique de toute cette catégorie [le photomontage] n'est pas un fantastique de facture comme dans une certaine phase du cubisme où l'on décomposait un monde simple d'objets dans une structure compliquée ; il s'agit d'un fantastique du sujet, où l'on accumule des unités compliquées, tirées de fragments simples de la réalité. [...] Il y a, de façon générale, dans cette pratique du « montage », un besoin plus profond de l'imagination humaine, ainsi que le montrent non seulement les tableaux futuristes, mais aussi [...] les accouplements d'objets divers dans les chapiteaux romans, mais surtout les peintures de Bosch et de Brueghel où une imagination prodigieuse se concrétise dans des combinaisons de ce genre¹⁵¹⁸ »

Dans cet extrait, le terme « fantastique » se réfère à une représentation hybride, formée à partir de « fragments simples de la réalité » mais s'en éloignant radicalement par leur assemblage. Il est d'emblée mis en relation avec deux autres éléments qui demeureront caractéristique de ce discours : l'imagination (à laquelle il se rapporte par la « fantaisie ») et la « paternité » médiévale de Jérôme Bosch, dont l'oeuvre est invariablement citée pour justifier la liberté esthétique du photomontage. En 1931, Curt Glaser, dans sa préface au catalogue de l'exposition « Photomontage » organisée par César Domela, caractérise à nouveau le médium par la fantaisie (le jeu de l'imagination) de son procédé et le fantastique de ces résultats, tout particulièrement devant les oeuvres d'Hannah Höch :

« Les jeux de la fantaisie ne connaissent presque aucune limite dans ce nouveau champ. Et quand le fait que ce ne soient toujours que des parties d'images représentant des choses et des êtres réels qui puissent être assemblées dans de nouvelles configuration semble constituer une limite, alors ce contraste entre le réel et l'irréel rend possible un fantastique jusqu'ici inédit¹⁵¹⁹. »

La fantaisie est ici comprise comme une faculté de l'imagination créatrice¹⁵²⁰. C'est également en

¹⁵¹⁸ F. Roh et J. Tschichold, *Foto-Auge ; Oeil et photo ; Photo-eye*, Stuttgart, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co, 1929, p. 13.

¹⁵¹⁹ « dem spiele der fantasie sind auf diesem neuen felde kaum noch grenzen gesetzt. denn wenn es eine grenze darin zu geben scheint, dass immer nur teile von abbildern relaer dinge und wesen in neuen zusammenhang gebracht werden können, so ist gerade in diesem widerspiel des realen und des irrealen die möglichkeit einer niemals zuvor erschauten fantastik gegeben. » : Curt Glaser, « Vorwort » (<Avant-propos>) in C. Domela (dir.), *Photomontage. Ausstellung im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemusums Prinz Albrechtstr. 7*, 25 avril-31 mai 1931, Berlin, Staatliche Museen/ Staatliche Kunstbibliothek, 1931, np, reproduit dans *Photomontage between the wars (1918-1939)*, Madrid, Fundación Juan March, 2012 (catalogue publié à l'occasion de l'exposition du Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Espagne, 2 mars-17 mai 2012), p. 127-128.

¹⁵²⁰ « *Fantaisie* est la forme francisée et populaire de *phantasia* qui en grec puis en latin désignait la représentation en général, puis plus spécialement l'image mentale, et de là l'imagination, et l'apparition imaginaire. [...] Pour l'esthéticien, la fantaisie est [...] *une variété de l'imagination*, celle qui suit son plaisir ou son caprice, ne s'asservit pas au réel, et s'amuse des formes variées et sans cesse renouvelées qu'elle invente. » : É. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004 (Quadrige Dicos poche), p. 727.

ce sens que le terme est employé par Höch dès 1933, dans son premier texte sur le photomontage qui accompagne ses premières expositions à l'étranger¹⁵²¹. Mais à ce stade, Höch ne fait pas encore, à la manière des deux textes pré-cités, le lien entre fantaisie et fantastique.

Le fantastique peut-être considéré dans le domaine des beaux-arts comme une « sphère de catégories esthétiques¹⁵²² » qui regroupe les oeuvres représentant des éléments psychiques (« représentation[s] mentale¹⁵²³[s] » et oniriques) ou si distincts du monde connu qu'ils peuvent être qualifiés de « surnaturels ». Pour Werner Hofmann, qui en étudie la généalogie dans un ouvrage éponyme, l'art fantastique naît dans les marges des manuscrits enluminés des monastères médiévaux et des querelles esthétiques qui en émanent¹⁵²⁴ et se poursuit jusqu'au XXème siècle, tout en bénéficiant, au fur et à mesure, d'un « déplacement d'accent¹⁵²⁵ » : la fantaisie, considérée comme pôle opposé de la représentation rationnelle de la réalité, devient progressivement un paradigme esthétique essentiel à l'activité créatrice. En tant que faculté de l'imagination, la fantaisie et les oeuvres qui en résultent sont, au cours de l'histoire, tantôt considérées comme de sains témoignages de vitalité artistique, tantôt comme de déplorables divagations éloignant l'artiste et l'amateur du chemin de la beauté rationnelle. Parce qu'elle permet à l'artiste de faire preuve de génie et de ne pas se limiter à un savoir-faire froid et une *mimesis* en trompe-l'oeil, la fantaisie est une faculté indispensable à l'imagination, mais ses excès, parce qu'ils donnent naissance à des créatures qui ne respectent plus les principes de la création divine ou les lois mathématiques, de la physique et de la biologie, sont en parallèle régulièrement condamnés. La première diatribe à leur rencontre à être restée dans les mémoires est sans doute celle de Bernard de Clairvaux, dérangé par les chapiteaux historiés romans sur lesquels fleurissent monstres et scènes grotesques :

« Que viennent faire dans vos cloîtres où les religieux s'adonnent aux saintes lectures, ces monstres grotesques, ces extraordinaires beautés difformes et ces belles difformités ? Que signifient ici des singes immondes, des lions féroces, de bizarres centaures qui ne sont hommes qu'à demi ? [...] Ici, l'on voit tantôt plusieurs corps sous une seule tête, tantôt plusieurs têtes sur un seul corps. Ici un quadrupède traîne une queue de reptile, là un poisson porte un corps de quadrupède. Ici un animal est à cheval. Enfin, la diversité de ces formes apparaît si multiples et si merveilleuse qu'on déchiffre les marbres au lieu de lire les manuscrits, qu'on s'occupe le jour à contempler ces curiosités au lieu de méditer la loi de Dieu¹⁵²⁶. »

¹⁵²¹ « Quelques mots sur le photomontage » : c'est le titre sous lequel ce texte, écrit en 1933 [33.32], est publié in *Středisko* 4, n°1 en 1934 à l'occasion de son exposition monographique de 42 photomontages à Brno, du 23 février au 2 mars 1934. Voir annexes.

¹⁵²² É. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 729.

¹⁵²³ *Ibid.*.

¹⁵²⁴ Et ce, bien qu'une histoire de la représentation des monstres mythologiques qui relèvent de cette catégorie pourrait en faire remonter l'origine à l'art antique, et notamment à ce que la Renaissance appellera « grotesques », à partir de la découverte de la *villa aurea* de Neron.

¹⁵²⁵ W. Hofmann, *L'art fantastique*, Paris, Imprimerie nationale, 2010, p.8.

¹⁵²⁶ B. de Clairvaux, « Apologie à Guillaume », traduit par G. Duby, *Saint Bernard. L'art cistercien*, Paris, Les grands bâtisseurs AMG, 1976, p. 136-139.

Dans cet extrait, le futur saint Bernard reproche à l'image de prendre plus d'importance que le texte (remplaçant, de fait, la méditation par les plaisirs de la contemplation passive), au trivial d'être une source de distraction pour le pêcheur, aux créatures ainsi formées leur irrévérence envers l'ordonnement de la création divine et le mélange qu'il génèrent entre les catégories moralement investies de vertus et de vices que sont la Beauté et la Laideur... Comme dans le procédé du photomontage décrit plus avant, ces êtres fantastiques (au sens où ils n'existent pas en ce monde) demeurent composés de fragments de réel, réassemblés entre eux selon des lois qui échappent à l'entendement — pour preuve, le futur saint ne les comprend pas. Un siècle plus tard, la Beauté sera d'ailleurs définie par Thomas d'Aquin selon trois critères : « D'abord l'intégrité (*integritas*), ou perfection (*perfectio*) : en effet, les choses mutilées sont déjà laides de ce seul fait. Ensuite, la juste proportion (*proportio*) ou harmonie [des parties entre elles] (*consonantia*). En enfin, la clarté (*claritas*¹⁵²⁷) ». Des critères qui seront repris à la Renaissance par le truchement de la géométrie chargée d'élever la peinture au rang d'art libéral, et qui constitueront la base d'un art supérieur, institutionnalisé et enseigné à l'époque moderne par l'Académie chargée des « Beaux-arts¹⁵²⁸ ». Dès lors, l'art fantastique fait office d'« instrument de contradiction et permet de s'affranchir des déterminations et des limitations de la rationalité » — une fonction qui s'intensifie à partir de l'émergence de la satire romantique, puis dans les mouvements qui la cultiveront, du symbolisme au surréalisme.

Les critiques repèrent, bien plus tôt que Höch elle-même, ses affinités avec l'art fantastique au sens large. Dès 1934, à l'occasion de sa dernière exposition à la Galerie d'Audretsch de la Haye, un journaliste qualifie Höch d'« Odilon Redon allemand¹⁵²⁹ », anticipant de près de 10 ans l'affiliation des futurs artistes « fantastiques » ou « fantasques » de la galerie Gerd Rosen avec les maîtres de l'art fantastique¹⁵³⁰.

¹⁵²⁷ T. d'Aquin, *Somme théologique*, I, 39,8, cité dans W. Hofmann, *L'art fantastique*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵²⁸ Terme construit pour exprimer la « synthèse du vrai, du bon et du beau » : *ibid.*, p. 136. Initialement Académie royale de Peinture et de sculpture, fondée en 1648.

¹⁵²⁹ E. Maurer, *Hannah Höch, jenseits fester Grenzen : das malerische Werk bis 1945*, Berlin, Gebr. Mann, 1995, p. 25 et 193 (note de bas de page n°71).

¹⁵³⁰ Hans Thiemann par exemple, ancien étudiant au Bauhaus malgré un penchant surréaliste persistant, se surnommera lui-même dans ces années-là « Ironismus Bosch », pour souligner à la fois la dimension ironique de son travail (un aspect également essentiel de l'oeuvre d'Hannah Höch) et son lien avec l'art « fantastique » de Jérôme Bosch : P. Hahn et M. Krauss (éds.), *Hans Thiemann und die Berliner Fantasten. Kunst über dem Realen*, Berlin, Bauhaus-archiv/Museum für Gestaltung, 2000, p. 17.

b. L'art fantastique de la galerie Gerd Rosen : un enjeu de politique visuelle après la dictature du III^{ème} Reich

Höch ne met l'accent sur l'importance de la fantaisie dans la pratique et l'esthétique du photomontage qu'après-guerre. Entre la fin du conflit et l'intensification des tensions de la Guerre Froide¹⁵³¹, l'art fantastique paraît, pour un petit cercle d'artistes (dont Höch fait partie) rassemblé autour de la galerie Gerd Rosen dans un Berlin en ruines, comme une promesse d'ouverture à tous les possibles de la création artistique après les restrictions de la dictature national-socialiste. Le conflit entre abstraction et figuration, qui polarisera les débats esthétiques durant la Guerre Froide, étouffera progressivement cette alternative dès 1948 — mais Höch continuera malgré tout à la porter comme étendard et principe de son oeuvre.

CONTEXTE D'OUVERTURE DE LA GALERIE GERD ROSEN

Comme Höch le rapporte dans son agenda, les forces soviétiques libèrent Berlin début mai 1945¹⁵³². Jusqu'à l'arrivée des anglais et des américains le 4 juillet, l'instauration de la Commandature alliée dans une tentative commune aux quatre puissances de gérer ensemble le Grand Berlin le 7 juillet, puis l'arrivée française le 12 août, l'Administration militaire soviétique (*Sowjetische Militäradministration*, SMAD) marque de son influence la capitale conquise en créant notamment de nouvelles structures administratives dans différents domaines, dont la vie culturelle et artistique. Le 19 mai 1945, la SMAD nomme un magistrat à l'administration du Grand Berlin, en charge de neuf bureaux, parmi lesquels la Chambre des créateurs artistiques (*Kammer der*

¹⁵³¹ Dans l'Allemagne vaincue et occupée par quatre puissances mondiales en tant que telle, la Guerre Froide s'instaure progressivement à partir des tensions politiques et idéologiques qui émergent face aux enjeux étatiques de la gestion du territoire occupé, entre 1945 et 1949, où la bipartition de l'hémisphère nord se concrétise dans la création en Allemagne de la RFA et de la RDA. La Guerre Froide aura ensuite plusieurs phases et pics. Elle prendra fin en 1991 avec la dislocation du bloc soviétique. A ce sujet, voir notamment : C. Durandin, *La guerre froide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016 (Que sais-je ? 4042) ; J.-P. Cahn et U. Pfeil (éds.), *L'Allemagne, 1945-1961 : de la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008 (Histoire et civilisations).

¹⁵³² Après avoir raconté, depuis le 19 avril, l'approche des russes puis leur traversée du quartier d'Heiligensee, Höch laisse quelques notes sur l'instauration progressive de la paix : « 1.5. bei uns ist's heute Ruhe. über Berlin donnern die Geschütze. — Spaziergang gemacht. Unsagbar dankbares Gefühl in der Brust. Eine 12jährige Leidenszeit, die von einer wahnsinnigen u. unmenschlichen ja viehischen Klike uns aufgezwungen war, mit allen Mitteln der gemeinen Kraft, mit allen Mitteln des Geistes, mit allen Mitteln des vor keinem Verbrechen zurückschreckenden Barbarentums — ist zu Ende. In meiner Seele ist eine Ruhe wie ich sie seit vielen Jahren nicht gefühlt habe. Ich gebe mich dabei keinen Illusionen hin u. weiss - es wird jetzt noch viel viel schreckliches auf mich einstürzen - und doch - dieses Grundgefühl von Frieden ist da - und ist unaussprechlich beglückend. / 7.5. heute Waffenstillstand. Die Leute hier wissen noch von nichts - aber ich höre (unter grösster Schwierigkeit - Nachts Radio-London mit Detektor u. Kopfhörer. » (<1.5. Aujourd'hui c'est calme chez nous. Les coups de feu retentissent sur Berlin. J'ai fait une promenade. Un indiscible sentiment de gratitude dans la poitrine. 12 années de souffrances, qui nous ont été imposées par une clique de personnes folles, inhumaines et bestiales, avec tous les moyens de la force commune, avec tous les moyens de l'esprit, avec tous les moyens d'une barbarie qui ne recule devant aucun crime — touche à sa fin. Dans mon âme, une paix que je n'ai plus ressentie depuis des années. Je ne me fais toutefois pas d'illusions et je sais — il m'arrivera encore des choses horribles — et pourtant — ce sentiment profond de liberté est là, et il est indisciblement réjouissant. / 7.5. Aujourd'hui, armistice. Les gens ici n'en savent encore rien — mais moi, la nuit j'écoute (avec de grandes difficultés) Radio-Londres avec un détecteur et un casque.>) : Agenda de 1945 [45.4], LC II/2, p. 685.

Kunstschaffende) dirigée par le comédien Paul Wegener, à laquelle tous les artistes sont invités à souscrire, et le Département pour l'éducation populaire (*Abteilung für Volksbildung*). La Chambre des créateurs artistiques organise la première exposition de l'Allemagne libérée, qui ouvre ses portes le 25 juillet à Charlottenburg avec environ 200 oeuvres de plus de 50 artistes, dont d'anciens expressionnistes tombés en disgrâce sous le IIIème Reich¹⁵³³. En parallèle, des délégués de quartier doivent s'assurer que les artistes résidant dans leur circonscription aient des conditions de vie décentes et accès au matériel nécessaire. L'engouement culturel à l'échelle locale est tel que quelques jours plus tard, le 25 juillet 1945, une deuxième exposition ouvre à Steglitz sur l'initiative du sculpteur Hans Uhlmann, directeur du Bureau pour l'éducation populaire (*Volksbildungsamt*) du quartier : « Après 12 ans : les artistes antifascistes exposent¹⁵³⁴ ». Les artistes bénéficient, sous l'occupation soviétique, de la meilleure catégorie de carte de rationnement¹⁵³⁵.

La vie culturelle reprend donc rapidement en pleines *Trümmerjahre*¹⁵³⁶ : la difficulté des conditions matérielles de l'immédiat après-guerre, marqué par les nombreuses destructions du centre ville et l'indigence matérielle et énergétique des citoyens allemands (que Höch raconte dans son rapports des mois d'hiver 1946¹⁵³⁷), ainsi que le désarroi psychologique des populations libérées face aux atrocités qui font rapidement surface¹⁵³⁸, semble créer une sorte d'appel d'air dans lequel les lieux culturels s'engouffrent. Avant la fin de l'année 1945, plus de 200 lieux de divertissement ont rouvert et 120 premières ont déjà eu lieu. L'année suivante, les institutions berlinoises présentent plus de 60 expositions d'art. Les galeries privées ne sont pas en reste : la première à rouvrir ses portes est la galerie Gerd Rosen, dans un ancien magasin de fournitures militaires resté intact sur le Kurfürstendamm. Le projet rassemble l'artiste Heinz Trökes, le marchand d'art Gerd Rosen et le consul et collectionneur Max Leon Flemming. Il avait vu le jour bien avant la fin du conflit : Flemming avait rencontré Rosen au début des années 1930 dans la librairie du grand magasin Wertheim qu'il tenait avant sa fermeture¹⁵³⁹. Ils étaient restés en relation par la suite :

¹⁵³³ La « 1. Ausstellung der Kammer der Kunstschaffenden » (<Première exposition de la chambre des créateurs artistiques>) montre notamment des oeuvres de Max Beckmann, Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Erich Heckel, Ernst Wilhelm Nay et Renée Sintenis : M. Krause, *Galerie Gerd Rosen : die Avantgarde in Berlin, 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995. p. 37.

¹⁵³⁴ « Nach 12 Jahren — Antifaschistische Künstler stellen aus » : *ibid.*.

¹⁵³⁵ Et ce, jusqu'à la dissolution de la Chambre le 23 novembre 1945. La gestion des cartes de rationnement incombait ensuite aux différents secteurs : *ibid.*, p. 48.

¹⁵³⁶ Les *Trümmerjahre*, littéralement les « années des ruines », qualifient la période de l'immédiat après-guerre marquée par les décombres et les projets de reconstruction.

¹⁵³⁷ Voir annexes : « Carnet, 1946 ».

¹⁵³⁸ Le procès de Nuremberg, puissances alliées contre 24 des principaux responsables du IIIème Reich, commence le 20 novembre 1945 (et durera jusqu'au 1er octobre 1946). Dans son « Carnet, 1946 », Höch rapporte régulièrement son désarroi face à la découverte de l'étendue des horreurs infligées aux individus déportés.

¹⁵³⁹ Dès la prise de pouvoir national-socialiste s'organise un premier boycott des commerces juifs. L'exclusion des juifs de la société, par la déchéance de la nationalité allemande et l'interdiction d'exercer leur métier, est renforcée par les lois de Nuremberg, promulguées en 1935.

lorsque Rosen, à moitié juif, fut contraint de démissionner, il travailla pour le marchand d'art Karl Buchholtz. Markus Krause n'explique cela que par la relation qui devait unir Buchholtz, l'un des galeristes avec Ferdinand Möller, Hildebrand Gurlitt et Bernhard A. Böhmer, à écouler les oeuvres spoliées aux juifs à l'étranger¹⁵⁴⁰, et Göring¹⁵⁴¹, amateur et collectionneur d'art s'étant constitué, à partir des biens spoliés, une collection restée secrète jusqu'en 1945. Pendant la guerre, il ouvrit une librairie qui montrait et vendait, à des cercles très sélectifs de clients triés sur le volet, de la littérature interdite. C'est ainsi qu'Heinz Trökes découvrit notamment la revue surréaliste *Minotaure* durant ces années sombres¹⁵⁴²...

Au prix de nombreuses démarches administratives, le trio se voit accorder le droit de s'installer au Kurfürstendamm 215. La galerie est inaugurée le 9 août 1945 avec un discours de l'historien d'art Edwin Redslobs, « Sur l'avenir de l'art » (« *Um die Zukunft der Kunst* »), imprimé en 70 exemplaires¹⁵⁴³. L'exposition montre essentiellement des oeuvres d'artistes dégénérés ou considérés comme bolchevistes culturels, prêtées par des collectionneurs privés. Pendant près d'un an (jusqu'à l'inauguration de la première exposition de la galerie Schüller le 1er août 1946), la galerie Rosen fut la seule de la capitale. Elle proposa d'emblée une programmation qui alternait des expositions renouant avec les thématiques d'avant-guerre (l'expressionnisme dès sa première exposition, puis le dadaïsme dans sa deuxième année et les arts premiers l'année suivante¹⁵⁴⁴) et présentant les jeunes artistes de la scène berlinoise. Cette dernière, très touchée par l'avènement du IIIème Reich qui força à l'exil de nombreux artistes d'importance, souffrait également de sa réclusion : bien que quelques expositions d'envergure nationale furent organisées dans la capitale¹⁵⁴⁵, la mise en place

¹⁵⁴⁰ Dans le cadre de la « loi sur le recouvrement des produits de l'art dégénéré » (« *Gesetz über die Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst* »), une commission fut régulièrement chargée de déterminer les oeuvres d'art susceptibles d'être échangées ou vendues à l'étranger. Les quatre galeristes sus-cités se chargeait ensuite de faire le lien entre la commission et l'acheteur, en s'occupant entièrement de la vente. C'est par exemple ainsi que *l'Improvisation 28* de Kandinsky (1912), initialement conservée au musée Folkwang d'Essen, fut finalement achetée par le musée Guggenheim de New York par l'intermédiaire de Möller, ou qu'un tableau d'Edgar Munch fut échangé contre un Caspar David Friedrich entre le Schlesischen Museum de Breslau et la Galerie nationale d'Oslo. Entre 1938 et 1942, Buchholz travailla d'ailleurs avec la galerie new yorkaise de son ancien collaborateur juif, Curt Valentin, avant d'être finalement rayé de la Chambre des beaux-arts du Reich (*Reichskammer der bildenden Künste*). A ce sujet, voir notamment : G. Jeuthe, « die Moderne unter dem Hammer. Zur « Verwertung » der « entarteten » Kunst durch die luzerner Galerie Fischer 1939 » in U. Fleckner (éd.), *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007 (Schriften der Forschungsstelle « Entartete Kunst » 1), p. 189-305, p. 200-203.

¹⁵⁴¹ M. Krause, *Galerie Gerd Rosen, op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁴² M. Krause, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁴³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵⁴⁴ « Ausstellung junger Kunst » du 2 août au 9 septembre 1945 ; « Gotomontage von Dada bis heute » en décembre 1946 ; « Negerplastik » en mai 1947. Cf. chronologie des expositions de la galerie Gerd Rosen entre 1945 et 1950 in *ibid.*, p. 153-160.

¹⁵⁴⁵ Krause note les trois expositions itinérantes organisées par le gouvernement français : « Moderne französische Graphick » (<La gravure française moderne>) accueillie du 20 juillet au 15 août 1946 par le Groupe français du Conseil de Contrôle, division éducation et affaires culturelles ; « Moderne französische Malerei » (<La peinture française moderne>) qui eut lieu au château municipal de Berlin entre octobre et novembre 1946 ; puis « La Sculpture française de Rodin à nos jours », à la Zeughaus sur Unter den Linden en juillet 1947 : *ibid.*, p. 49.

des secteurs avec les restrictions de circulation leur étant associés¹⁵⁴⁶, puis le blocus soviétique sur Berlin¹⁵⁴⁷ et les tensions grimpantes de la Guerre Froide entre blocs de l'ouest et de l'est compliquèrent les échanges artistiques internationaux, lorsqu'ils ne les rendaient pas impossibles. C'est dans ce contexte qu'eut lieu la première exposition de l'avant-garde berlinoise d'après-guerre, qui fit scandale en début d'année 1946.

L'EXPOSITION FANTASQUE DE FÉVRIER 1946 : ACTE DE NAISSANCE D'UN SURREALISME AUTHENTIQUEMENT BERLINOIS ?

En février 1946, l'« Exposition fantasque » (« Fantasten-Ausstellung ») ouvrit ses portes à la galerie Gerd Rosen. Y furent présentés, selon le livret édité pour l'occasion, des oeuvres de Stephen Alexander (un peintre américain), Hans Thiemann, Hans Uhlmann, Mac Zimmermann, Heinz Trökes et Hannah Höch. Hormis Höch, tous étaient nés entre 1900 (pour Uhlmann, alors directeur du Bureau pour l'éducation populaire de Steglitz, qui prit dès l'été 1946 et pour un an la direction artistique de la galerie Rosen) et 1913 (pour Trökes) : l'exposition renouait donc avec la jeune génération berlinoise, autour d'une influence encore peu présente à Berlin, celle du surréalisme.

En tant que province de l'art fantastique, le surréalisme n'est qu'évoqué dans la généalogie des mouvements qui, dans le texte du livret de l'exposition, sert à justifier la résurgence d'un art fantastique en 1946¹⁵⁴⁸. L'art fantastique, tel que prôné dans l'« Exposition fantasque » et pratiqué par ses exposants, évolue entre les pôles de l'art (la réalité, incarnée par la figuration, et l'idée, l'abstraction) qu'il manipule, mélange ou inverse à loisir. Cela donne effectivement naissance à des oeuvres formellement proches du surréalisme, comme les peintures étranges de Mac Zimmermann ou les paysages mystérieux d'Heinz Trökes, qui rappellent certains collages de Max Ernst (**ill. 142**). Le parallèle est encore plus saisissant lors du « bal fantasque » organisé le 23 février, à l'occasion duquel la décoration avait été prise en charge par les artistes présents¹⁵⁴⁹. Evoquant par sa surcharge

¹⁵⁴⁶ L'obtention d'un pass inter-zones était difficile : *ibid.*, p. 48.

¹⁵⁴⁷ Le blocus soviétique sur Berlin intervient après l'introduction de la réforme monétaire du Deutsche Mark à l'ouest en juin 1949, et l'introduction d'une nouvelle monnaie dans le secteur soviétique également le 23. Il commence le lendemain et dure jusqu'au 5 mai 1949.

¹⁵⁴⁸ « L'art fantastique » : voir annexes.

¹⁵⁴⁹ Nous n'avons toutefois trouvé aucune trace de la contribution ni de la présence d'Hannah Höch à cette soirée.

décorative les scénographies de Marcel Duchamp pour les expositions surréalistes¹⁵⁵⁰, elle contrastait avec la simplicité de l'accroche de l'exposition lui-même (ill. 143 et 144). Les photographies, issues de la succession de Juro Kubicek, montrent notamment qu'un mur avait été décoré d'une sorte de fauteuil de jardin avec des coussins en forme de lèvres, et qu'au dessus avaient été accrochés deux petites narines et deux grands yeux non symétriques encerclés de verres arrondis rappelant les verres d'un binocle géant (ill. 145) : la ressemblance avec le *Visage de Mae West (pouvant être utilisé comme appartement surréaliste)* réalisé par Salvador Dali en 1934-1935 (ill. 146) est évidente. Avec cette gouache et collage sur papier journal, Dali portait à son paroxysme la réification de la femme. L'année suivante, il la porte à son paroxysme en réalisant le Canapé Bocca à partir de cette oeuvre sur la demande du riche poète et mécène britannique Edward James. Ce mur du bal fantasque est aussi celui qui évoque le plus les thématiques et l'esthétique höchiennes : on y retrouve l'objectivation d'une vedette de cinéma, érotisée à partir de l'ajout mal ajusté des organes sensoriels et sensuels de la bouche et des yeux. La dissymétrie du regard ainsi que le fait que les yeux soient non encadrés mais encerclés, de manière à rappeler un monocle, se retrouve également dans l'iconographie höchienne antérieure. Malgré ces hommages ponctuels, toutes références au règne de l'inconscient, à l'automatisme et au domaine onirique sont toutefois absentes des propos de l'« Exposition fantasque ». L'idée d'une surréalité est néanmoins exposée dans le texte de l'exposition, mais thématise plutôt le rapport conflictuel de l'individu à la réalité complexe de l'immédiat après-guerre, et non réinventé par le truchement du rêve et de la psychanalyse.

« Tant que la rationalisation complète de la réalité — qui ne sera jamais entièrement rationnelle — n'aura pas été atteinte, l'art « fantastique » laissera éclater les divergences entre cet objectif et sa réalité. Découvrir cet art est une tâche perpétuelle et l'un des événements majeurs de la vie intellectuelle de notre temps : un objectif de régulation psychique, un antidote, la transformation de la réaction en action, de l'indignation et de la conscience.

[...] Cet art est un appel, une exhortation parmi les ruines d'un monde perdu et de la raison divine. Un art au dessus du réel.

Nous ne connaissons que trop l'art de l'autruche ; il a toujours existé, particulièrement ces dernières années, et persiste encore. L'art de l'autruche éveille l'impression que le monde a déjà été libéré, humanisé, rationalisé. Mais nous voyons bien les inadéquations de nos conditions actuelles et en souffrons — et d'autant plus intensément que nous croyons en l'idéal de l'humanisation. Nous demeurons fidèles à cet art supra-réel parce qu'il contient plus de vérité,

¹⁵⁵⁰ Entre 1938 et 1961, Marcel Duchamp réalisa, sur la demande d'André Breton, la scénographie de cinq expositions surréalistes organisées à Paris et New York : la mieux documentée est sans doute la première, l'*Exposition internationale du surréalisme* qui eut lieu à Paris en 1938 (U. M. Schneede, « Exposition internationale du Surréalisme, Paris 1938 » in *L'art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Regard, 1998, p.173-187), mais Duchamp mis également en scène « First Papers of Surrealism » (New York, 1942), « Le surréalisme en 1947 » (Paris), l'« Exposition internationale du Surréalisme » de Paris en 1959-1960 et « Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain » (New York, 1960-1961) : M. van Uytvanck, « L'exposition internationale du surréalisme de 1938. Etude de la première scénographie de Marcel Duchamp », *Koregos. Revue et encyclopédie multimédia des arts sous l'égide de l'Académie royale de Belgique*, n°77, 2013 [En ligne] Consulté le : 13 janvier 2022 (<https://koregos.org/fr/margaux-van-uytvanck-l-exposition-internationale-du-surrealisme-de-1938/sommaire/>).

d'honnêteté, de convictions et de pureté¹⁵⁵¹. »

L'art fantasque s'inscrit donc clairement dans une généalogie bien plus vaste qu'une simple réception allemande tardive du surréalisme français, davantage à penser sur le modèle de l'exposition pionnière d'Alfred Barr au MoMA en 1936, « Fantastic Art, Dada, Surrealism », qui déjà établissait une filiation similaire entre art fantastique et mouvements d'avant-garde. Barr y distinguait dès la préface l'art fantastique du passé, qui commençait avec l'oeuvre de Bosch à la fin de la période gothique, et celui du présent, qui débutait avec Dada et s'épanouissait avec le surréalisme. Leur principale différence, malgré des procédés parfois similaires, était leur fondement : le rationalisme pour les oeuvres de la Renaissance et l'accès à l'inconscient pour le surréalisme¹⁵⁵². Le catalogue des oeuvres commençait par des exemples des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Il présentait quelques planches attribuées à Bosch ou à son école, mais s'ouvrait sur une tête composée du peintre maniériste Arcimboldo. On y trouvait plus loin des oeuvres du Douanier Rousseau et de Chagall, artistes mentionnés par Höch parmi ses inspirations du début du siècle¹⁵⁵³, ainsi que de nombreux Ernst, artiste dont elle se sentait la plus proche¹⁵⁵⁴. L'un de ses photomontages sans titre de 1920 y est aussi reproduit, à côté d'un collage de Raoul Hausmann. Mais la définition de l'art fantastique donnée au catalogue de l'exposition de 1946 restitue une ambivalence déjà fondamentale de la réception allemande du surréalisme de l'entre-deux-guerres, au point où l'on peut dire qu'un surréalisme authentiquement berlinois se développe à partir de cette exposition, et jusqu'au début des années 1950¹⁵⁵⁵.

Dès 1924, le poète français trilingue Yvan Goll (nom de plume de Isaac Lang), traduit pour la première fois littéralement en allemand le terme français « surréalisme » en *Überrealismus*. Au mois d'octobre, il publie dans le premier numéro de sa revue, *Surréalisme*, un manifeste du surréalisme qui va à l'encontre de celui d'André Breton, publié la même année. Dès la page de titre, l'influence cubo-futuriste est traduite visuellement par une typographie rappelant celle du journal futuriste *Lacerba* et une gravure de Robert Delaunay représentant la place de l'Etoile dans une vue en piquet de l'Arc de Triomphe, assez similaire aux futures photographies futuristes réalisées depuis

¹⁵⁵¹ « L'art fantastique » : voir annexes.

¹⁵⁵² « Even the most casual observer will notice certain obvious resemblances between some of the works in the historical division and certain Dada and Surrealist works [...]. These resemblances, however startling, may prove to be superficial or merely technical in character rather than psychological. [...] One may suppose [...] that many of the fantastic and apparently Surrealist works of the Baroque or Renaissance are to be explained on rational grounds rather than on a Surrealist basis of subconscious and irrational expression » : A. J. Barr, « Preface » in A. J. Barr (éd.), *Fantastic Art Dada Surrealism*, New York, Museum of Modern Art, 1936, p. 7-8, p. 7.

¹⁵⁵³ « Exposé aux écoliers », 1963 : voir annexes.

¹⁵⁵⁴ K. Hille, « Der Faden, der durch alle Wirrnisse das Leben hielt : Hannah Höch und Max Ernst » in R. Burmeister (éd.), *Hannah Höch : aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern : Berlin, Hatje Cantz ; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007, p. 84-107, p. 84.

¹⁵⁵⁵ K. Barck, « Berlin surréaliste — surréalisme(s) à Berlin », *Mélusine, cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme*, n° 14, 1994, p. 121-136.

un aéroplane (ill. 147). Elle rappelle le parcours du poète lui-même, qui expérimenta dans son style les différents principes des avant-gardes. Dès la première page, le « manifeste du surréalisme » plaide pour un mouvement bien plus général, ne se limitant nullement au rêve et à la psychanalyse, mais tendant au contraire à renouer avec un sentiment profond du monde, d'essence romantique, mais passé au crible de la modernité constructiviste. Il définit d'abord le surréalisme comme une transposition artistique et poétique de la réalité matérielle, en prenant l'exemple des collages cubistes :

« La réalité est la base de tout grand art. Sans elle pas de vie, pas de substance. La réalité, c'est le sol sous nos pieds et le ciel sur notre tête.

Tout ce que l'artiste crée a son point de départ dans la nature. Les cubistes, à leurs débuts, s'en rendirent bien compte : aussi humbles que les plus purs primitifs, ils s'abaissèrent profondément jusqu'à l'objet le plus simple, le plus dénué de valeur, et allèrent jusqu'à coller sur le tableau un morceau de papier peint, dans toute sa réalité.

Cette transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) constitue le Surréalisme¹⁵⁵⁶. »

Puis, constatant la prise d'importance du visuel dans les années 1920, à travers le développement de la photographie et du cinéma, il en fait le nouveau paradigme de la poésie en y associant, comme le firent les futuristes dans leurs manifestes littéraires plus de 10 ans auparavant, la vitesse :

« L'image est aujourd'hui le critère de la bonne poésie. La rapidité d'association entre la première impression et la dernière expression fait la qualité de l'image. [...] Depuis une vingtaine d'années, l'oeil prend sa revanche. C'est le siècle du film. Nous communiquons davantage par des signes visuels. Et c'est la rapidité qui fait aujourd'hui la qualité. [...] Notre surréalisme retrouve la nature, l'émotion première de l'homme et va, avec un matériel artistique complètement neuf, vers une construction, vers une volonté¹⁵⁵⁷. »

Immédiatement suite à ces mots, Goll donne comme premier « exemple de surréalisme : le cinéma¹⁵⁵⁸ ». Le surréalisme qui, tel qu'il l'envisage, « sera international » et « absorbera tous les ismes qui partagent l'Europe [en recueillant] les éléments vitaux de chacun¹⁵⁵⁹ », consiste donc clairement à élaborer une nouvelle image de la réalité et du sentiment qu'elle confère en se servant des moyens modernes issus de la technique, des images techniques et des arts qui en ont résulté — en ce sens, les photomontages d'Hannah Höch depuis les années 1930 sont bel et bien surréalistes.

Ce second surréalisme, jumeau si différent du premier, est souvent négligé par l'historiographie. Dans notre cas, il présente toutefois une filiation intéressante avec la résurgence de l'art fantastique dans l'immédiat après-guerre à Berlin, où il était dès le départ connu, Yvan Goll étant un contributeur régulier de *Das Kunstblatt* de Paul Westheim.

¹⁵⁵⁶ *Surréalisme*, n°1, 1925, n.p.

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*

L'ART FANTASTIQUE OU L'OUVERTURE DES POSSIBLES EN ART APRÈS LE IIIÈME REICH

Dans sa visée totalisante, accumulatrice des -ismes de son époque, le surréalisme tel que définit par Goll peut être perçu comme un modèle pour celui des fantasques de la galerie Gerd Rosen. Au terme de sa première année, la galerie publie un catalogue-bilan reliant tous les livrets des expositions précédentes et récapitulant ses ambitions. On peut y lire :

« Proposer un nouvel -isme n'est pas notre objectif. Le royaume de la fantaisie est aussi varié que celui de l'art auquel nous voulons nous consacrer et quiconque, rassemblé sous ce motto, compte parmi les nôtres, est le bienvenu dans le cercle de notre galerie¹⁵⁶⁰. »

À ce moment-là, il s'agit en effet davantage de plaider pour la pluralisme et la liberté esthétiques, en opposition avec les directives national-socialistes qui opprimèrent la création artistique pendant 12 ans. En cela, l'art fantastique de la galerie Gerd Rosen incarne au pied de la lettre l'avant-garde berlinoise au sortir de la guerre. L'« Exposition fantasque » est d'ailleurs accueillie dans l'indignation idoine.

Le 13 février 1946, Carl Linfert fait paraître dans *Der Kurier* un article intitulé « Pourquoi les images éveillent-elles souvent la colère ? ». Il y raconte la soirée de discussion très animée tenue la galerie Rosen, dans le cadre de l'« Exposition fantasque » deux jours auparavant. L'ambiance électrique lui donna l'impression que certains participants étaient prêts à en venir aux mains. Un sentiment partagé par Höch, qui y assista également :

« Le 11 au soir (18h30) avait été organisé une soirée de discussion à la Galerie Rosen. Forte opposition contre l'art contemporain de la part des jeunes (c'est-à-dire contre tout ce qui n'avait pas été reconnu en tant qu'art par les Nazis). Permettre à cette jeunesse limitée, incapable de toute pensée libre, têtue et déshumanisée de se développer en êtres humains est peut-être parmi toutes la plus difficile des missions qui s'imposent à nous dans ce désert allemand. Il y avait beaucoup de personnes, mais les jeunes avaient pour seul objectif semer le trouble. Leurs arguments ne révèlent que l'infinie médiocrité de leur développement spirituel. Quand on est dans ses 17 ans, on croit avoir encore une dizaine d'années devant soi¹⁵⁶¹. »

Depuis son ouverture, la galerie Rosen organisait régulièrement ce type de manifestation en parallèle de ses expositions, qui connurent toujours un important succès¹⁵⁶². L'objectif n'était pas superflu : il s'agissait d'éveiller le public à l'esthétique et aux interrogations de l'art moderne, stigmatisé et discrédité par la dictature national-socialiste comme un art « dégénéré » — et ce d'autant plus que, comme le formula Heinz Trökes, le seul concept de la galerie Rosen à sa naissance était de « n'exposer aucun nazi¹⁵⁶³ ». Or, les stigmates de cette attitude envers l'art persistèrent en Allemagne, y compris parmi le jeune public. Un sondage réalisé la même année auprès des visiteurs de l'« Exposition générale d'art allemand » de Dresde montre la persistance de

¹⁵⁶⁰ Cité par M. Krause, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁶¹ Voir annexes : « Carnet, 1946 ».

¹⁵⁶² M. Krause, *op. cit.*, p. 100-101.

¹⁵⁶³ « Keine Nazis auszustellen » : cité dans *ibid.*, p. 17.

l'esthétique national-socialiste dans les goûts des allemands et la nécessité de vulgariser l'approche de l'art contemporain. Deux tiers des visiteurs n'ont pas aimé l'exposition (qui comportait plus de 600 oeuvres de 250 artistes, parmi lesquels certains appartenant au cercle de la galerie Rosen) en raison des oeuvres expressionnistes et abstraites qui y étaient présentées. Une jeune graphiste de 25 ans laissa même la remarque : « Si c'est de ce type d'oeuvre dont le peuple allemand a été privé pendant 12 ans, nous ne pouvons qu'affirmer que nous n'avons rien manqué¹⁵⁶⁴. » Les discussions à la galerie Rosen pouvaient donc parfois être houleuses, et l'importante diversité de la réception se retrouve dans la presse. Si Höch conserve dans ses archives les critiques globalement favorables, d'autres reprochent aussi aux fantasques de se désengager de la réalité voire de s'en moquer, et un critique marxiste va jusqu'à les soupçonner de perpétuer par leurs images difficilement compréhensibles de prime abord le mysticisme nazi¹⁵⁶⁵...

Des soldats britanniques devront monter la garde devant la vitrine de la galerie pour protéger une installation d'Heinz Trökes. Sous forme de *memento mori*, il avait arrangé un petit mur de briques (en référence aux destructions subies par la ville) accompagné d'un cadre doré vide, d'un crâne et d'un métronome (en référence à la victoire ultime et inévitable de la mort). Le message, se rapportant directement au contexte encore traumatique de l'oppression dictatoriale puis du conflit, aurait pu être perçu comme pessimiste ; il fut considéré blasphématoire et irrespectueux¹⁵⁶⁶.

c. Les contributions d'Hannah Höch à l'art fantasque entre 1945 et 1948

Ces affrontements réguliers et compliqués avec un public imprégné de l'esthétique classique du national-socialisme, et surtout encore influencé par son dédain envers les formes d'art modernes, expliquent le soin apporté par Höch à cette question lors de ses interventions publiques. En décembre 1946, dans le cadre de l'exposition qu'elle organise entièrement à la galerie Gerd Rosen, « Le photomontage de Dada à aujourd'hui », elle rédige, en complément du court texte qui paraît dans le livret de l'exposition, un discours très pédagogique expliquant le principe du montage dans tous les arts destiné à être lu lors d'une soirée de discussion à la galerie¹⁵⁶⁷. Ce type d'occasion se multiplie après-guerre, donnant lieu à la composition de six textes publiés, quatre portant sur le

¹⁵⁶⁴ « Wenn man dem deutschen Volke diese Art von bildern 12 Jahre lang vorenthielt, so kann man nur behaupten, wir haben nichts verpasst » : cité dans *ibid.*, p. 99.

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁶⁷ Finalement malade, elle le fera lire par Hans Uhlmann. Voir annexes : « Le photomontage », 1948.

photomontage, et de cinq discours après 1945¹⁵⁶⁸. En 1963, elle intervient par exemple auprès des écoliers de son quartier, avec l'objectif de les « aider à adopter une attitude véritablement ouverte envers le monde des arts¹⁵⁶⁹. » A travers des exemples précis, elle revient sur les choc visuels qui déstabilisèrent sa propre vision de l'art et sa conception du beau dans les années 1910¹⁵⁷⁰. Puis, elle poursuit en citant des oeuvres de Luigi Russolo, Gino Severini et enfin Wassily Kandinsky, ainsi que les « leçons de peinture » qu'elle en a retirées. Après avoir proposé aux étudiants une réflexion sur la nature de l'image, Höch insiste sur le fait que cette dernière doit « exercer une certaine magie, par quelque moyen que ce soit ». Elle cite ensuite les plus grands artistes de l'histoire traditionnelle de l'art, avant de clore en réhabilitant la fantaisie :

« Naturellement, les oeuvres nées de la fantaisie de l'artiste appartiennent également aux manifestations les plus marquantes de la peinture. Il y eut de tous temps des chef-d'oeuvres devant lesquels nous sommes demeurés stupéfaits et admiratifs. Je peux nommer Jérôme Bosch, Peter Brueghel, les neufs immenses fresques murales du Camposanto à Pise qui, bien qu'elles aient des connotations religieuses, pénètrent bien loin dans le domaine de la fantaisie. Dans ses représentations de l'Enfer, Jérôme Bosch excède largement ce sujet et donne vie aux peurs originelles de l'être humain. Il est allé si loin dans sa symbolique qu'aujourd'hui encore nous ne sommes pas parvenus à épuiser le sens de ses inventions si mystérieuses, et nous n'y parviendrons pas non plus à l'avenir.

Parmi les fantaisistes, je compterais également Henri Rousseau. Il a mis une telle profusion de fantaisie dans ses représentations très sympathiques de la jungle et d'un monde végétal.

Le répugnant, l'inférial, le démoniaque, le sensuel, le métaphysique y a naturellement refait surface. Plusieurs thématiques se mettent alors en place, comme le deuil, l'essor, l'extase, le flottant, etc., et d'autres concepts. Et quand, aujourd'hui, la physique atomique nous ouvre à tant de mondes nouveaux, et qu'en même temps nous faisons nos premiers pas dans l'espace — comment cela peut-il ne pas influencer l'art ? Je pense aussi à l'immense richesse des formes qui se sont développées et qui deviennent visibles à partir des événements primitifs, du monde atomique et à travers la photographie d'électrons. Des formes qu'aucun oeil humain n'avait encore jamais vues auparavant. De minuscules petits bouts de matière, que nous pouvons tant grossir que nous pouvons maintenant les voir, et qui nous donnent le frisson devant tant de nouvelles beautés, jusqu'à présent jamais vues et inconnues, et de stimulations possibles — car là gisent de grandes possibilités pour l'avenir, et le peintre saura les utiliser¹⁵⁷¹. »

L'art fantastique ne peut être selon elle que revivifié par les nouvelles modalités, essentiellement mécaniques, et les nouveaux sujets, notamment scientifiques, de la vision.

La liste des oeuvres exposées par Höch à l'« exposition fantasque » de la galerie Rosen en 1946 n'a malheureusement pas permis de les identifier avec certitude, d'autant plus que la technique employée n'est pas précisée¹⁵⁷². Les titres laissent toutefois deviner que certaines oeuvres pouvaient

¹⁵⁶⁸ Nous ne comptons pas les entretiens publiés (dont les principaux sont ceux accordés à Edouard Roditi en 1959 et à Suzanne Pagé en 1975), radiophoniques ni télévisuels dont restent des traces dans les HHA (BG).

¹⁵⁶⁹ Voir annexes : « Exposé aux écoliers », 1963.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*.

¹⁵⁷¹ *Ibid.*.

¹⁵⁷² Nous ne pouvons la déduire qu'en recoupant avec d'autres sources très fragmentaires, réparties dans les archives de l'artiste. Par exemple : grâce à son *Répertoire* de 1971, nous savons que *Le Lecteur de journal* (*Der Zeitungsleser*) listé dans le livret de l'exposition fantasque de 1946 était un collage et a été acheté par Gerd Rosen en 1948. On trouve en effet, en vrac, l'inscription au crayon à papier « Collage Höch « Der Zeitungsleser » hat Gerd Rosen gekauft 1948 » (« Le collage de Höch *Le Lecteur de journal* a été acheté par Gerd Rosen en 1948 ») : *Répertoire A-Z* de 1971 [71.217].

se référer à des personnages folkloriques ou légendaires, qui apparaissent aussi dans ses peintures et photomontages des années suivantes. Dans ce dernier domaine, on constate alors que l'artiste exploite pleinement l'hyperréalisme de la photographie couleur, d'excellente qualité et de grand format dans les magazines qu'elle découpe, de manière à le détourner de sa vocation initiale. Deux photomontages postérieurs font montre de ce type d'utilisation : *L'esprit du marais* (*Sumpfgespenst*, 1961, **ill. 148**) et *Der Baumzingel* (1966, **ill. 149**). Ils illustrent tout à fait, vingt ans plus tard, les principes et rouages de l'art fantastique tel que décrit par Höch. Pour *L'esprit du marais*, Höch a employé une photographie d'une surface d'eau, bordée par quelques herbes hautes en guise de rivage et dans laquelle se tient un homme immergé jusqu'aux genoux, qu'elle a retournée de manière à rendre la scène méconnaissable. Les reflets d'arbres ont ensuite été recouverts d'une étrange guirlande pour lui constituer un corps articulé et deux petits bras. Des fragments similaires ponctuent le pourtour de l'image et constituent une sorte de petite plante fantastique dressée au pied de l'esprit. Si ce n'était grâce au titre, l'ensemble, qui se joue de la distanciation savamment orchestrée par une découpe minutieuse, resterait abstrait... ce qui correspond plutôt bien à la surnaturalité d'un esprit. *Der Baumzingel*, lui, est un jeu de mot intraduisible en français : il fait vraisemblablement référence au noeud d'un arbre du jardin de l'artiste¹⁵⁷³ qui lui évoquait un animal, et résulte d'ailleurs littéralement de l'hybridation d'un arbre (*Baum*), qui, sur la page du numéro de *Life International* dont il est issu, abritait un couple de suricates, et d'un poisson (*Zingel* étant une variété de poisson bicolore de la famille des Percidae¹⁵⁷⁴) qui faisait la couverture du même magazine le 17 août 1959. Les deux études préparatoires à ce photomontage que nous connaissons laissent toutefois augurer une inspiration légèrement différente : celle réalisée au stylo bille, *Der Baumzingel*, porte au dos l'inscription « Galapagos » et présente une forte ressemblance avec la tête des tortues géantes des Galapagos (**ill. 150**). La seconde étude préparatoire présente un dessin à l'encre sur un fond aquarellé aux tonalités variant du jaune au violet en passant par le vert. Elle s'intitule *Kleiner Baumzingel* (*petit arbre-zingel*) et semble davantage se concentrer sur le rapprochement formel des rides de la tête de la tortue avec les aspérités typiques d'une écorce au niveau d'un noeud (**ill. 151**). L'aspect monstrueux semble souligné par l'inscription d'Hannah Höch : « Ne viens jamais au monde en tant qu'être humain : à la fin, tu ressembles à ça¹⁵⁷⁵... » Höch procède par association des genres et des règnes (végétal et animal, en l'occurrence) dans de

¹⁵⁷³ P. Carlberg, *Diptam Baumzingel Bunter Mohn. Der Garten meiner Tante Hannah Höch*, 1978, vidéo disponible dans J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *Ich verreise in meinen Garten: der Garten der Hannah Höch*, Berlin, Stapp, 2007.

¹⁵⁷⁴ Dont *Zingel* est, en allemand, le nom scientifique, le nom courant étant *die Spindelbarsche*. D'un autre côté, le terme allemand *Zingel* renvoie également à une fortification médiévale désignant le mur d'enceinte extérieur d'un château fort.

¹⁵⁷⁵ « Komme nie als Mensch zur Welt — am Ende siehst du so aus... »

nombreux photomontages fantaisistes. C'est d'un procédé similaire que naît un poisson-lune surréel (et, de manière générale, toutes les fantaisies biologiques de l'après-guerre, **ill. 152**).

Höch met donc en place, au contact du cercle de la galerie Rosen, un principe esthétique auquel elle demeurera fidèle, mais qui convient aussi rétrospectivement à l'ensemble de son oeuvre depuis les alentours de 1925. En 1947, elle contribue à une autre exposition sur le thème de la fantaisie, cette fois organisée par le quartier de Reinickendorf aux mois de juin et juillet, « Illustration et fantaisie ». Elle y expose 11 aquarelles et six photomontages, parmi lesquels *L'Amour dans le buisson* de 1925 et *Au bord du Nil*, de 1934 ou 1940 (puisque'il n'est pas précisé s'il s'agit de la première ou de la seconde partie du diptyque). Elle illustre avec ses « Liés à la Terre » une page du petit catalogue édité pour l'occasion (**Pl. XXI**).

Le catalogue de l'exposition justifie ainsi le choix de la thématique : « Il s'agit désormais, en ce qui concerne la reconstruction de notre vie culturelle, d'imprimer aussi aux arts une certaine dynamique, qui garantira des développements futurs sains et fructueux. À cette fin, nous ne devons pas être partiaux mais assurer son plein droit à chaque individualité créatrice¹⁵⁷⁶. » La fantaisie, par la pluralité des solutions visuelles qu'elle associe, se fait donc dans les premières années d'après-guerre synonyme de liberté. La scission de plusieurs artistes de la galerie Gerd Rosen qui, à l'été 1948, fondent la galerie Franz et l'inaugurent avec l'exposition « Zone 5 », contribue à diffuser cette esthétique. Mais dans le cadre du conflit montant entre les blocs de l'ouest et de l'est, l'art fantastique perdra rapidement ses prérogatives, y compris à Berlin où la tension entre les deux puissances est à son comble. À partir des années 1950, il est remplacé par l'art abstrait qui est dès lors associé à la liberté esthétique, présenté et promu par les Etats-Unis en opposition avec le réalisme socialiste, où la figuration apparaît comme une limitation artistique au réel et un appauvrissement du langage plastique imposé par la dictature communiste. En Allemagne, et notamment à Berlin où se côtoient les deux blocs, la troisième voie possible (la première à y être apparue), l'art fantastique, disparu finalement sous l'intensité de la polarisation abstraction (système capitaliste libéral)-figuration (système communiste dictatorial). Jusqu'en 1948 toutefois, il fut fréquemment l'objet de débats autour de la nouvelle direction artistique que l'art allemand pourrait ou devrait prendre¹⁵⁷⁷.

¹⁵⁷⁶ « Es geht nun darum, beim Wiederaufbau unseres kulturellen Lebens auch den bildenden Kunst jene Impulse zu verleihen, die eine gesunde und fruchtbare Weiterentwicklung verbürgen. Wir dürfen dabei nicht einseitig sein und müssen jede wahren schöpferischen Individualität ihr Recht zugestehen. » [47.48].

¹⁵⁷⁷ M. Krause, *op. cit.*, p. 119-120.

B. La disparition apparente de l'iconographie scientifico-technique

L'émergence du paradigme de l'art fantastique chez Höch semble coïncider avec la disparition de toute iconographie technique et mécanique. Pourtant, ses oeuvres ne perdent pas pour autant leur lien avec la réalité, et plus particulièrement l'actualité. Certains commentateurs interprétaient d'ailleurs déjà, dès 1946, les tableaux des « fantasques » comme des rébus adressés à la situation politico-sociale de l'époque : c'est en ce sens qu'une psychologue et un historien de l'art interprètent en 1946 *Le canon lunaire* d'Heinz Trökes (ill. 153), présenté en février à la galerie Rosen, dans *Ulenspiegel*¹⁵⁷⁸. La psychologue y voyait l'émergence de la raison technicienne déshumanisante (représentée par le canon) dans un monde maternel (évoqué par la lune et la sirène). Ces symboles se référaient pour elle à l'émergence du national-socialisme. On retrouve un *topos* similaire chez Höch, mais pleinement revendiqué, dans une aquarelle de 1932 transformée l'année suivante en huile sur toile, *Eruption sauvage* (*Wilden Aufbruch*, ill. 154). L'oeuvre représente, sur fond neutre, deux homoncles disproportionnés, à la tête directement posée sur les épaules, leur conférant l'allure étrange des monstres höchiens qui peuplent discrètement sa peinture durant les années 1920. L'un des deux semble sortir ou bondir de la tête de l'autre. Pour Karl Clausberg, il s'agit d'une « naissance par la tête¹⁵⁷⁹ » à rattacher à celle de la déesse de la guerre Athéna, aux excroissances des études médicales et aux avertissements de Goya dans ses *Caprices*¹⁵⁸⁰. Höch rattache la scène à la prise d'ampleur puis de pouvoir du national-socialisme en l'Allemagne : « une masculinité brutale s'arrache d'un être maternel¹⁵⁸¹ ». Cette conception d'une violence politique masculine troublant la bienveillance maternelle de l'entente sociale en temps de paix rappelle les propos forts similaires des féministes pacifistes durant la Première Guerre mondiale¹⁵⁸². *Eruption sauvage* a un pendant, *La Fin* (*Das Ende*, 1945, ill. 155). Peint au terme du conflit, il montre le retour du versant masculin vers la figure de la mère, toujours au premier plan. Il a les yeux baissés et marche en claudiquant, comme honteux. Cette scène irréaliste qui renoue avec

¹⁵⁷⁸ M. Krause, *Galerie Gerd Rosen: die Avantgarde in Berlin, 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995, p. 131-133.

¹⁵⁷⁹ Une « Kopfgeburt », selon le néologisme (difficilement traduisible en français) formé par l'auteur : K. Clausberg, « Hanna Höchs Kopfgeburten. Betroffenheit vom Faschismus als zerebrale Bilderzählung », *Katharina Corsepius, Daniela Mondini et alii (éd.), Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*, 2004, p. 115-126.

¹⁵⁸⁰ L'auteur s'appuie sur la première version de la planche n°43, *Le Sommeil de la raison engendre des monstres* (1797) : *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁸¹ « [Die brutale Männlichkeit] reißt sich von einem mütterlichen Wesen » : cité dans H. Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (*Bildende Kunst in Berlin 1*), p. 35.

¹⁵⁸² A.-M. Saint-Gille, « Les féministes allemandes actrices du pacifisme pendant la Première Guerre mondiale », in P. Farges et A.-M. Saint-Gille (éds.), *Le premier féminisme allemand, 1848-1933: un mouvement social de dimension internationale*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (*Mondes germaniques*), p. 63-76.

la représentation de l'homoncule monstrueux en tant que métaphore des pulsions humaines délivre donc une critique sur le contexte politique dans lequel elle voit le jour.

a. L'événement sous la fantaisie : quelques exemples

PENDANT LE IIIÈME REICH : LES ÉTERNELS SCHUHPLATTERN, LE PETIT P, LES BOTTES DE SEPT LIEUES

Evidemment, la tendance d'Hannah Höch à « cacher » des critiques sur son époque dans des toiles et des photomontages aux sujets fantaisistes s'accroît particulièrement avec la montée puis la prise de pouvoir du national-socialisme. Malgré la pauvreté du matériel disponible, elle pioche dans ses réserves pour réaliser des photomontages évoquant les contes de fées¹⁵⁸³. Entre 1931 et 1934, elle réalise ainsi une série de photomontages en apparence innocents : *Le Petit P (Der kleine P, 1931, ill. 156)* présente une grosse tête composite d'enfant en train de pleurer à chaudes larmes¹⁵⁸⁴, posée sur de toutes petites jambes potelées en équilibre sur une surface instable ; en 1933, elle représente des danseurs de *Schuhplattler (ill. 157)*, une danse folklorique austro-bavaroise, lancés dans une danse folle dont l'allure rappelle les épidémies de danse ou le conte des *Souliers rouges* d'Andersen, ainsi qu'un monstre fabuleux composé d'une tête de rhinocéros collée à l'envers et d'une main tendue vers le regardeur (ill. 158) ; en 1934, *Les Bottes de sept lieues (Siebenmeilenstiefel, ill. 159)* évoquent à nouveau l'univers fantastique des contes¹⁵⁸⁵.

En réalité, l'ancien titre du *Petit P* et *Der Kleine P*, « Pg » étant l'abréviation de « *Parteigenosse* », membre du parti. L'œuvre s'avère donc une mordante caricature de membres du parti national-socialiste, infantilisés, selon le langage élaboré par Höch durant les années 1920, par une tête de bébé disproportionnée et ridiculisés par les pleurs ponctués de cris ainsi que l'espèce de balance sur laquelle il se tient, évoquant peut-être la scène et l'attitude d'un orateur en plein

¹⁵⁸³ En 1968, en vue de l'exposition « Collagen : die Geschichte der Collage » (<Collages : l'histoire du collage>) qui eut lieu du 8 juin au 18 août cette année-là au musée des Arts appliqués de Zürich, Erika Billeter liste, dans une lettre à Höch, les œuvres qu'elle aimerait exposer. Elle choisit *Lichtsegel*, qu'elle mentionne comme appartenant à la « série des contes » (« *Märchenserie* »). Nous ne savons pas s'il s'agissait là d'une série décidée en tant que telle par l'artiste ou conçue *a posteriori*, ni quelles œuvres elle englobait. En revanche, cette information montre que les contes étaient une thématique sciemment abordée par l'artiste : Lettre d'Erika Billeter/Musée des arts appliqués de Zürich à Hannah Höch, Zürich, 13 mars 1968 [68.242].

¹⁵⁸⁴ Emprunté à une photographie également sélectionnée par l'artiste dans son *Album : P.W. Boswell et al., The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 119.

¹⁵⁸⁵ Elles sont utilisées par Charles Perrault dans *La Belle au bois dormant* et *Le Petit Poucet*, mais également dans trois contes des frères Grimm et dans l'acte IV scène deux du *Faust* de Goethe. La liste n'est pas exhaustive, les bottes de sept lieues apparaissent souvent dans la littérature du XIX^{ème} siècle en Allemagne, comme par exemple dans *L'Histoire du petit Muck* de Wilhelm Hauff (1825) ou encore dans *L'Etrange Histoire de Peter Schlemihl* d'Adelbert von Chamisso (1813).

discours. En effet, le parti ouvre en 1928 une école d'orateurs à Herrsching am Ammersee, dont sortent en 1930 près de 1000 conférenciers, lancés à l'assaut de l'Allemagne pour donner dans le pays des discours plus ou moins spontanés¹⁵⁸⁶. Cela met le parti national-socialiste en mesure, au début des années 1930, de donner plus de discours que le SPD ou le KPD. Permettant d'entretenir un lien fort avec la population, les meetings tenus par ces orateurs formés est au coeur de la propagande national-socialiste d'avant 1933.

Les éternels Schuhplattler poursuivent la critique des postures conservatrices et nationalistes. Ces danseurs éternels sont également affublés d'une tête de bébé vue de profil, bouche ouverte, dont les pleurs sont cette fois suggérés par un oeil en noir et blanc découpé en forme de larme à la manière dont Picasso évoque aussi les pleurs de ses modèles. La vexation est double : le second danseur est affublé d'un masque « primitif ».

Le monstre fabuleux, mi-homme mi-animal, porte en fait pour titre *Résignation*. La main qui paraît tendue au premier plan est en réalité entrecroisée avec son opposée, en prière : une supplication, vraisemblablement, face à l'instauration du IIIème Reich. Enfin, *Les Bottes de sept lieues* se réfèrent aux nombreux exils d'amis artistes dans la première année du nouveau régime, et peut-être au désir d'Hannah Höch elle-même de pouvoir s'enfuir, du moins mentalement, comme l'évoque également un photomontage de 1940, *Ne jamais garder les pieds sur terre* (ill. 160).

Si Höch continue effectivement de réaliser des photomontages durant cette période, elle redouble d'activité en peinture et réalise des aquarelles figuratives de paysage et de bouquets, ou des peintures religieuses. Le IIIème Reich, c'est aussi, au début des années 1940, la période des danses macabres... Höch adopte finalement, comme d'autres artistes modernes demeurés en Allemagne pendant la dictature, une stratégie d'évitement esthétique visant à lui permettre, en cas de contrôle, de présenter des oeuvres que le régime jugera convenable. Otto Dix fera de même, se repliant durant cette période sur la peinture de paysages et la peinture religieuse¹⁵⁸⁷.

AVANT LE IIIÈME REICH : *EQUILIBRE*

Cette stratégie n'est toutefois pas inédite dans l'oeuvre de l'artiste : Höch la pratiquait déjà avant 1933, et continuera après 1945. Les références à la « Honte noire du Rhin » qui ponctuent la série

¹⁵⁸⁶ M. Favre, *La propagande radiophonique nazie*, Bry-sur-Marne, INA, 2014 (Médias histoire), p. 31.

¹⁵⁸⁷ C'est en partie ce que montrait l'exposition « Otto Dix — le retable d'Issenheim » tenue au musée Unterlinden de Colmar du 8 octobre 2016 au 30 janvier 2017 : B. Schwarz, « Pas vraiment conforme : l'art d'Otto Dix et de Grünewald sous le régime nazi » in F. Gørig (éd.), *Otto Dix — le Retable d'Issenheim*, Paris, Hazan, 2016 (exposition présentée au musée Unterlinden de Colmar du 8 octobre 2016 au 30 janvier 2017), p. 59-67, p. 64-65.

Issu(e) d'un musée ethnographique en sont sans doute l'exemple le plus élaboré¹⁵⁸⁸, mais un autre photomontage en apparence innocent livre en réalité sa véritable thématique à quiconque connaît son premier titre. Aujourd'hui nommé *Equilibre*, l'œuvre avait été initialement intitulée *L'Amérique contrebalance l'Europe (Amerika balanciert Europa)* mais Höch la renomma durant la Seconde Guerre mondiale¹⁵⁸⁹. En 1925, le photomontage fait très vraisemblablement référence à la mise en place du plan Dawes. Signé à Paris le 16 août 1924, le plan porte le nom du président du comité international d'experts financiers à l'origine de cette proposition de remaniement de la dette allemande, tant dans son montant que dans ses modalités de versement. En effet, l'Allemagne était d'emblée incapable de verser aux alliés les 20 milliards de marks-or exigés par le traité de Versailles en guise de réparation des dégâts causés par la guerre. À défaut de paiement dès 1920, la France occupa en réaction la riche région industrielle de la Ruhr, entraînant la polémique de la « Honte noire du Rhin ». Les difficultés économiques du pays, accrues par l'inflation qui atteint un pic dramatique en 1923, entraînèrent une nécessaire réorganisation de la dette, qui laissa de côté les dimensions politiques et nationalistes. Le plan Dawes, par l'important afflux de prêts essentiellement américains dans les industries allemandes, contribua à relancer l'économie du pays et entraîna dans son sillage une vague d'américanisme très discutée dans la presse de l'époque.

APRÈS LE IIIÈME REICH : POUR UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION DE JOLIS FILETS

Cette « dépolitisation » volontaires des thématiques premières de ses photomontages se systématisa après-guerre. Pour la repérer, une excellente connaissance des débats la presse contemporaine est nécessaire.

Prenons pour dernier exemple *Jolis filets (Schöne Fanggeräte, ill. 161)*. Ce photomontage de 1946 est toujours analysé comme un « souvenir de la poétique mélancolie des « jardins sous-marins¹⁵⁹⁰ » » de la période national-socialiste, dont les aigrettes de pissenlit passent pour un « symbole de liberté », « après la libération du fascisme¹⁵⁹¹ », de manière cohérente avec la date de

¹⁵⁸⁸ La série *Aus einem ethnographischen Museum* a fait l'objet d'une analyse rigoureuse par Denise Toussaint. Sa méthodologie, visant à « lire » les photomontages de l'artiste en regard avec l'actualité de son époque, telle que présentée dans les journaux et magazines contemporains (qu'ils aient, ou non, servi de sources) est à la base de notre démarche car elle permet, comme Toussaint le montre, ainsi que la majeure partie des exemples que nous analysons à notre tour, de percevoir les différents niveaux de lecture qui cohabitent toujours dans l'œuvre höchienne : D. Toussaint, *Dem kolonialen Blick begegnen. Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch*, transcript, image, 2014.

¹⁵⁸⁹ P.P. Buckler, K. Ott et S. Tucker (éds.), *The Scrapbook in American Life*, Philadelphie, Temple University Press, 2006, p. 143. Höch mentionne l'ancien titre dans son agenda de 1965 [65.233].

¹⁵⁹⁰ « Erinnerung an die melancholische Poetik der « Unterwassergärten » » : K. Hille, « Ein kaleidoscop der unbegrenzten möglichkeiten zu Hannah Höchs Photomontagen nach 1945 », in LCIII/2, p.155-199, p.169.

¹⁵⁹¹ « sFreiheitssymbole », « nach der Befreiung vom Fachismus » ; K. Hille, « Loch im Himmel. Komische Abendteuer » in *Hannah Höch: Revolutionärin der Kunst: das Werk nach 1945*, Berlin, Braus, 2016 (catalogue de l'exposition de la Kunsthalle de Mannheim du 22.04 au 14.08.2016 puis du Kunstmuseum de Müllheim an der Ruhr du 11.09.2016 au 8.01.2017), p.102.

l'ouvre. Le monde subaquatique est effectivement évoqué par le titre, mentionnant un « ustensile de pêche » que l'on reconnaît alors immédiatement au centre, où l'objet placé dans la diagonale de l'image évoque les anciennes bourriches (ou bourraches) de bois tressé utilisées notamment dans la pêche à l'anguille. Les ondes de filets superposés qui le recouvrent en partie évoquent quant à elles une bourriche ronde moderne vue d'en dessous — les pêcheurs pourront peut-être même penser aux poils entourant les mouches sophistiquées en regardant les aigrettes qui jaillissent dans l'angle inférieur droit. La photographie constituant l'arrière-plan emploie un vocabulaire plastique similaire à celui de *L'Ange de la paix* : elle présente un réseau de fils et une auréole de poils dont la provenance est difficile à établir, mais qui posent un décor à la fois relativement abstrait et en résonance formelle avec les motifs du premier plan.

Si l'on omet le titre cependant, ce qui saute aux yeux et fut jusqu'alors systématiquement omis, c'est l'aspect explosif de l'ensemble : le pissenlit, à côté duquel son contour en négatif est collé, les détails de ses aigrettes sur fond noir, jusqu'au motif de l'arrière plan répètent et accentuent l'éclatement circulaire et centrifuge typique du feu d'artifice. Une hypothèse que corrobore l'utilisation d'éléments tout à fait similaire dans *Bruit au dessus d'une mare tranquille (Lärm über ein stiller Teich, 1966, ill. 162)*, où de tels éclatements traduisent visuellement le « bruit » du titre. S'agirait-il d'un feu d'artifice subaquatique ? Mais alors, pourquoi avoir choisi de mettre au centre une ancienne bourriche, dont la forme dans le contexte de l'immédiat après-guerre rappelle tant celle d'un missile ? De plus, le titre précise bien qu'il s'agit d'un « *Fanggeräte* », « *der Fang* » signifiant pêche, prise ou proie, et le verbe qui s'y attache, « *fangen* », attraper, capturer, prendre — tout l'inverse d'une libération. La lecture du titre, après l'attentive observation des éléments iconographiques qui composent l'image, jette alors un voile d'inquiétante étrangeté sur sa poétique mélancolie supposée : ne sommes-nous pas face à un outil de capture dont la « beauté » amadoue ? Le motif se veut équivoque, comme souvent : entre joie et inquiétude, célébration et menace, milieux marins et végétaux, présent et passé, ses évocations sont plus nombreuses qu'on ne les lui prête habituellement.

Malgré le soulagement engendré par la défaite des forces hitlériennes, la période de l'immédiat après-guerre est elle aussi ambivalente pour l'Allemagne vaincue, entre l'allégresse de la libération et l'angoisse d'un avenir incertain, en pleine négociation. Les forces alliées (Angleterre, États-Unis, France et URSS) se partagent sans attendre le pays — et cette répartition se reflète sur Berlin. Dès 1946, les Alliés entament la dénazification de l'Allemagne. Bien qu'elle perdure jusqu'en 1954 (poursuivie par les puissances allemandes qui prennent progressivement le relais à la tête des institutions du pays entre 1947 et 1949), elle est dans les premiers temps menée de manière très

disparate par les puissances d'occupation : si toutes s'accordent sur la nécessité de punir les criminels de Guerre (durant, notamment, le procès de Nuremberg), de remanier la presse nationale et de remplacer les élites intellectuelles, politiques et scientifiques du pays, l'Angleterre, les États-Unis et la France uniformisent difficilement leurs démarches. À l'égard des ingénieurs en armement militaire et des médecins, les plus grandes puissances mondiales en présence, nommément les États-Unis et l'URSS., mènent une politique à double vitesse : ils se lancent, publiquement, dans des campagnes de répression, et développent parallèlement des opérations de récupération des cerveaux et techniques allemands, soudain très peu regardant sur leur responsabilité sous le IIIème Reich. L'intérêt se fixe notamment sur les ingénieurs ayant développé l'armement militaire de l'Allemagne, et plus particulièrement les derniers missiles envoyés pour l'essentiel sur Londres et Anvers à partir de juin 1944, les V2, et le matériel qu'il en reste. L'Union soviétique, première à pénétrer sur la base militaire de Peenemünde lors de l'occupation du site en mai 1945, exploite le matériel laissé par les ingénieurs ; les États-Unis, quant à eux, exfiltrèrent Wernher von Braun et les 118 membres de son équipe dans le plus grand secret lors de l'opération *Paperclip*. Employés ensuite par le gouvernement, ils auront un rôle central dans l'amélioration de la technologie aérospatiale, décisive dans la course à l'espace des années soixante¹⁵⁹². Von Braun devint rapidement la figure de proue des recherches aérospatiales : dix ans plus tard, alors que le lancement du premier satellite est sur le point d'aboutir, c'est lui fait la couverture de *Life* le 18 novembre 1957¹⁵⁹³. Sur fond jaune, il pose au pied d'un « modèle de missile lunaire¹⁵⁹⁴ » (« *moon rocket model* »). L'article qui lui est consacré, « Le Sire de l'espace. Toute une vie consacrée à étudier les fusées donne au membre de l'armée von Braun un regard spécial sur le futur » (« The Seer of Space. Lifetime of Rocket Work gives Army's Von Braun special Insight to the Future ») revient clairement sur son parcours, à grand renfort de photographies le montrant accompagnant les dignitaires de l'Allemagne national-socialiste, et d'autres clichés mettant en scène sa femme et ses enfants dans leurs environnement et activités quotidiens. Dès le paragraphe d'accroche, on peut lire :

« Pour aucun autre scientifique dans le monde occidental les premiers pas de la Russie en matière de conquête spatiale ne causent une déception aussi amère que pour Wernher von Braun d'Huntsville, Alabama, un allemand totalement américanisé, chef de développement pour l'agence de missiles balistiques de l'armée américaine. Il est le meilleur ingénieur en

¹⁵⁹² Mick Christoph, « Forschen für die Siegermächte. Deutsche Naturwissenschaftler und Rüstungsingenieure nach dem Zweiten Weltkrieg », in Dietrich Papenfuss, Wolfgang Schieder (éd.), *Deutsche Umbrüche im 20. Jahrhundert*, Böhlau, Cologne, 2000, p. 429-446.

¹⁵⁹³ Von Braun sera le premier « visage » du programme américain en matière de conquête spatiale ; on le retrouve également explicitant les détails techniques du voyage dans l'espace dans plusieurs épisodes de la série de dessins animés didactiques *Walt Disney's Disneyland* (1954-1958) réalisés par Walt et Roy Disney, touchant à la conquête spatiale.

¹⁵⁹⁴ « moon rocket model » : tous les numéros de *Life* sont disponibles en ligne.

astronautique du monde libre et le plus audacieux des théoriciens du voyage spatial. Petit garçon à Berlin, von Braun expérimenta ses premières fusées dans la décharge municipale. À 20 ans il prenait la tête d'un programme d'astronautique allemand. À 32 ans, alors qu'il travaillait à Peenemünde, il construisit les missiles V-2 qui s'abattirent sur l'Angleterre à la fin de la guerre. En 1945, von Braun et la plupart de ses meilleurs scientifiques vinrent aux USA pour travailler pour l'armée¹⁵⁹⁵ »

Les États-Unis ne se cachent donc pas de ce réemploi des recherches allemandes en ingénierie militaire, et sa présentation en tant que citoyen « de Hunstville », « allemand tout à fait américanisé », ne masque que maladroitement le vague qui entoure sa venue aux États-Unis.

Cette politique à deux vitesses, totalement assumée, n'a peut-être pas échappé à Hannah Höch — il est rapidement de notoriété publique que les américains ont récupéré des V2 en guise de butin de guerre. Dans un tel contexte, il est donc tout à fait possible que, utilisant l'attrait d'une apparente célébration tout en respectant les principes essentiels de son esthétique (cette « navigation entre les pôles » caractéristique de son travail), l'artiste ait formulé¹⁵⁹⁶ l'attrait des Alliés pour la technologie militaire développée par l'Allemagne sous le III^{ème} Reich dans *Jolis filets*. Le missile ici évoqué est peut-être bien le V2, ce beau piège qui réjouit celui qui le possède, cet engin¹⁵⁹⁷ destructeur devenu objet de convoitise. *Jolis filets* pourrait donc développer un discours réflexif sur le place et l'avenir des objets techniques dans les relations politiques internationales.

b. Microcosme et macrocosme, la rencontre des pôles : entre création d'un espace fantastique et imaginaire scientifique (ou l'intégration du paradigme technico-scientifique)

La disparition de la technique n'est donc qu'apparente. Après-guerre, dans le cadre du développement d'une esthétique « fantastique », elle est plutôt transcendée ou recouverte par la fantaisie et, se faisant, intégrée en tant que principe visuel dans les photomontages höchiens.

Fidèle aux revues illustrées qui inondent le marché de la presse, Höch en exploite pleinement les nouvelles caractéristiques issues des progrès techniques en matière de prise de vue et d'impression :

¹⁵⁹⁵ « For no other scientist in the Western world do Russia's first steps in the conquest of space carry such bitter disappointment as to Wernher von Braun of Hunstville, Ala., a thoroughly Americanized German who is chief of development at the U.S. Army Ballistic Missile Agency. He is the free world's top practical rocket man and its boldest theorician of space travel. When he was a boy in Berlin, Von Braun tried practical rocketry in the municipal dump. At 20 he headed a project in Germany's rocket programm. At 32, working at Peenemünde, he built the V-2 missiles that plagued England toward the end of the war. In 1945 Von Braun, with most of his top scientists, came to the U.S. to work for the Army » : https://books.google.fr/books?id=vVYEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

¹⁵⁹⁶ Le verbe « formuler » est ici à entendre en restituant à son étymologie son aspect fortement visuel, « formuler » venant du latin *formula*, diminutif de *forma*, la forme. Nous l'entendons donc, appliqué au processus créatif à l'œuvre dans le travail poétique höchien, comme une véritable « mise en forme ».

¹⁵⁹⁷ Engin est, en français, la traduction la plus courante de *Fanggerät*.

en privilégiant d'une part les illustrations photographiques en couleur devenues largement majoritaires et jouant sur leurs effets, et d'autre part en choisissant des photographies dans lesquelles la précision des effets de zoom sur l'infiniment petit comme sur l'infiniment grand a été accrue par le perfectionnement des techniques de prise de vue photographiques — images de vulgarisation scientifique qui touchent désormais le grand public, et ont pris à ce titre une toute nouvelle valeur comparativement aux premières apologies artistiques en la matière de l'esthétique de la Nouvelle Vision. Dès lors, les photomontages « fantaisistes » d'Hannah Höch se nourrissent toujours d'images techniques parce que photographiques, mais également obtenues par le truchement d'appareils scientifiques, tels que le télescope, le microscope ou l'avion (pour les photographies aériennes). En effet, de nombreux photomontages élaborés après-guerre exploitent spécifiquement ces types particuliers de photographies, de manière à créer une atmosphère, suggérer un lieu ou en tant que motif central exploitant les tendances abstraites et les effets de textures propres à ces images. En découle un processus de sélection particulier et une esthétique qui renouent avec les problématiques de la période dadaïste, explorées tout particulièrement dans ses premières aquarelles abstraites. Analysant dans un premier temps l'impact et le poids de l'espace discursif particulier dans lequel ces photographies, fortement tributaires de normes scientifiques de lecture, s'intègrent, nous observerons dans un second temps la manière dont Höch les détourne et les combine afin d'évoquer l'irreprésentable auquel la technique des années 1950 et 1960 confronte progressivement le regardeur dans le cadre de la course à l'espace.

RUPTURE D'ÉCHELLE

Dans un premier temps, la matérialité du cliché photographique engendre un relativisme d'échelle supplémentaire à celui de la simple « vision » scientifique. Permise par le microscope, le télescope ou l'avion, cette vision est dépendante de ses conditions de perception, tandis que le cliché photographique, lui, permet la manipulation et la combinaison de différentes échelles. La Terre peut ainsi être mise en rapport d'échelle avec une cellule photographiée à travers un microscope ou une galaxie à travers un télescope, voire le corps nu d'un modèle de studio. Cependant, la différence essentielle avec cette dernière représentation est l'impossibilité de les reconstruire par les moyens habituels de notre perception, totalement invalides dans ce type de représentation¹⁵⁹⁸. Rendant visible ce que les lois physiques et biologiques de la perception humaine

¹⁵⁹⁸ Ce que Jean-Eric Wegrowe identifie comme étant tout simplement la perspective (en raison de l'absence d'ombres ou autres repères traditionnels de la vision) : Jean-Eric Wegrowe, « Des photographies d'atomes ? Une figure de la rhétorique scientifique », in *Etudes photographiques*, n°10, novembre 2001, p.76-87. La perspective est en effet, depuis son introduction en peinture au XVI^{ème} siècle, un moyen d'appréhender le chaos de la nature, d'établir la symbolique du paysage en affirmant sa symétrie, sa cohérence spatiale. Voir notamment André Rouillé, *La photographie*, p.138.

seule ne permettraient jamais de voir, avec de surcroît l'intensité propre de la reproduction, tout en effaçant toute trace de l'artifice qui la rend possible (lentille de toute sorte, position inhabituelle du regardeur dans l'espace), les photographies aériennes puis satellitaires, astronomiques ou microscopiques abolissent virtuellement la distance qui sépare le regardeur de l'objet regardé.

Dans un second temps, donc, ces photographies, pour correspondre dans l'esprit du regardeur à une réalité tangible, doivent être fortement codifiées par les géographes, archéologues, astronomes ou microbiologistes aux recherches desquels elle pourrait livrer des informations complémentaires. Clarifiée par le discours scientifique, elle s'est ainsi avérée fortement dépendante de sa légende. En tant que photographie scientifique, définie comme une photographie exploitée scientifiquement grâce à son sujet et son potentiel intrinsèque, mais également au regard scientifique qui lui est porté¹⁵⁹⁹, la photographie aérienne, astronomique, ainsi que la microphotographie se construisent progressivement autour d'un certain nombre de données qui assurent l'univocité de leur lecture et caractérisent ce que Rosalind Krauss nommera un « espace discursif¹⁶⁰⁰ » : la légende précise généralement les critères mécaniques de la prise de vue, les conditions de l'expérience ainsi que les éléments observés. Image heuristique par excellence, la photographie scientifique doit donc être insérée à une trame narrative ou, en d'autres termes, répondre à des questions précisément posées de manière à véhiculer à la fois son propre sens doublé d'un savoir. Serge Cacaly cite à ce propos Jean-Luc Godard : « La vérité de l'image photographique, c'est d'abord la vérité de la légende qu'on lui colle¹⁶⁰¹ ». Cette dépendance, historiquement construite au cours du XX^{ème} siècle, de la photographie finalement adaptée aux modalités du regard scientifique par sa légende n'en surinvestit pas moins, pour reprendre les propos de Krauss au sujet de la photographie aérienne, « une déchirure dans le tissu de la réalité¹⁶⁰² » qui nous paraît être la suivante : dans le cas particulier de ces photographies, le référent n'adhère plus, pour paraphraser (et contrarier) Roland Barthes. Le « ça a été » que le cliché prouve, cette fonction profondément « déictique » qu'il incarne, s'étiole avec l'incapacité de l'observateur à reconnaître ce que la photographie montre — et le *logos* doit

¹⁵⁹⁹ Ce sont là deux facteurs complémentaires de toute image tenue pour « scientifique », comme le remarque Serge Cacaly. « Les images scientifiques sont les images produites par les scientifiques dans le cadre de leurs travaux de recherche. Une telle définition désigne sans aucun doute [...] : les images satellitaires, l'imagerie médicale, mais aussi toutes les images qui traitent de l'invisible : de ce qui est trop petit, comme les atomes ou les molécules, ou trop lointain, comme les galaxies, ce qui va trop vite, comme le galop du cheval, ou trop lentement, comme une division cellulaire, ou encore ce que recèlent les longueurs d'ondes qui ne sont pas accessibles à notre vision humaine », remarqua-t-il avant d'allonger la liste avec les tableaux, gravures, etc., et d'ajouter : « toute image est potentiellement une image scientifique ». S. Cacaly, « La véritable rétine du savant ou l'IST racontée par l'image », in *Documentaliste — Sciences de l'information*, n°6, vol.42, 2005, p. 366-374.

¹⁶⁰⁰ R. E. Krauss, « Les espaces discursifs de la photographie », dans *Le photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1991 (Histoire et théorie de la photographie), p. 51-74.

¹⁶⁰¹ S. Cacaly, « La véritable rétine du savant ou l'IST racontée par l'image », in *Documentaliste*, op. cit., p. 373.

¹⁶⁰² R. E. Krauss, « Emblème ou lexies : le texte photographique » dans *L'Atelier de Jackson Pollock*. Hans Namuth, Paris, Macula, 1978, n.p..

reprendre le pas sur le *pathos*¹⁶⁰³, faute de quoi « Rien ne ressemble plus à un lymphocyte qu'une galaxie ni au delta du Rhône que le réseau des capillaires sanguins¹⁶⁰⁴. »

CULTIVER L'ÉQUIVOQUE

Höch exploite ces propriétés de la photographie scientifique dans plusieurs photomontages. Cet usage n'est pas inédit¹⁶⁰⁵ mais se systématisa après-guerre, Höch faisant un plus grand usage des différents types de vues et de photographies dans une même œuvre. Comparons par exemple deux photomontages similaires réalisés à près de 40 ans d'écart, *New-York* (1921, **ill. 163**) et *Progrès* (1958, **ill. 164**). En 1958, Höch réutilise exactement le même matériel qu'en 1921 mais le renverse. Les similitudes dans la composition générale de ces deux œuvres pourraient mener l'observateur attentif à se demander s'il ne s'agirait pas là d'un pendant tardif. D'autres éléments accentuant la distanciation ont toutefois été insérés : quelques formes géométriques en béton armé difficilement identifiables, des fenêtres en façade d'un autre bâtiment... Cette fois, Höch ne cherche plus à ce que le lieu soit identifiable : par l'éviction rigoureuse de tout bâtiment emblématique, on peine à deviner qu'il s'agit également d'une vue de Manhattan... La relation entre « le référent » de la photographie aérienne et la signification du photomontage dans lequel elle est insérée se distend, mais demeure : les progrès de l'espèce humaine sont inséparables d'un mode de vie urbain et des moyens techniques et mécaniques de production qui en découlent.

Il en va de même avec *Paysage industriel (Industriellandschaft)* de 1967 (**ill. 165**). Cette fois, contrairement à ce que nous annonce le titre, le motif principal est une vue aérienne prise à l'aplomb d'une piscine municipale, sans doute un jour de grande affluence¹⁶⁰⁶ : on y remarque de nombreux corps le long de ses rebords rectangulaires ainsi qu'à l'intérieur. L'eau est à peine rappelée par le fragment bleu clair qui cache et complète le rectangle de la piscine, et qui semble emprunté à la photographie d'une surface aqueuse peut-être figée par le gel. Quelques fragments d'une avenue, sa circulation routière, les bâtiments qui l'encadrent et le canal qui semble la longer,

¹⁶⁰³ Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard/Seuil, Cahiers du cinéma, Paris, 1980. Les notions auxquelles nous faisons appel dans ce qui précède font particulièrement l'objet des pages 14-20 et 88-89. Notons d'ailleurs que Roland Barthes n'envisage nullement la question de la photographie scientifique dans cet ouvrage.

¹⁶⁰⁴ S. Cacaly, *op. cit.*, p. 373.

¹⁶⁰⁵ Nous l'avons vu : les photomontages de la période dadaïste anticipent l'esthétique de la Nouvelle Vision en mettant à profit les angles de prises de vue novateurs utilisés par la presse illustrée. De cette manière, en 1923, deux portraits composites de magnats de l'industrie dominaient un panorama aérien de ce qui pouvait être l'étendue et les moyens de leur empire financier, dans une image reprenant finalement les codes du portrait de l'industriel ; deux années plus tôt, un photomontage reprenait le plan urbain « en bloc » caractéristique des villes américaines, mettant au premier plan une paire de buildings en contre-plongée de manière à accentuer la violence d'un basculement vertigineux du regard — et dans les deux cas, le titre de l'œuvre fait office de légende : *Hoch-Finanz* et *New-York*. Voir *supra*.

¹⁶⁰⁶ *Life international*, 1er février 1960, p. 100 : P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 178.

photographiés en oblique d'un point élevé et de nuit, ponctuent le tout en mettant à profit les rayons de la lumière électrique pour accentuer l'impression de coulées qui émane de l'agencement de l'ensemble des formes. Une seconde source se mêle à la première : un paysage suisse de bord de lac pris de nuit, dont Höch exploite plus particulièrement les réflexions lumineuses¹⁶⁰⁷. Les bâtiments industriels que nous promet ce genre de paysage ne sont évoqués que par la découpe de formes verticales en négatif, dont le traitement en lambeaux rappelle les affiches lacérées prélevées en milieux urbains par Jacques Villeglé et Raymond Hains, présentés au début de la décennie en France dans le cadre des expositions des Nouveaux Réalistes. Le photomontage de Höch cherche-t-il à rendre compte d'une forme d'industrialisation des loisirs populaires ? La vue aérienne choisie remplit ici une fonction essentiellement plastique, soutenant les choix esthétiques de la composition et ouvrant à de multiples associations sémantiques. Ce « paysage industriel » nous renvoie avant tout à son matériau, résultant de part en part de la société des techniques du XXème siècle ; et l'aplanissement suggéré par la photographie aérienne accentue ce renvoi à l'effet de surface, tant et si bien qu'il nous semblerait presque nous trouver face à un mur de cette ville recouvert d'affiches superposées, dont à la fois l'activité dont elles émanent et le résultat de leur accumulation est bien à imputer au « paysage industriel » global qui caractérise la civilisation moderniste.

UN MATÉRIAU DIVERS

Les microphotographies sont exploitées de la même manière par Höch. Dans la biographie que lui consacre l'historien d'art Heinz Ohff en 1968, à partir d'une série d'entretiens avec l'artiste tenue l'année précédente, on apprend que la curiosité de Höch envers l'infiniment petit remonte à son adolescence lorsque, en 1908, elle regarda pour la première fois à travers un microscope¹⁶⁰⁸. L'utilisation directe de microphotographie dans les photomontages d'après-guerre est attestée : en 1954, son amie Helene John lui offre pour son anniversaire¹⁶⁰⁹ l'ouvrage de Gustav Schenk qui vient de paraître, *Création à partir de gouttes d'eau (Schöpfung aus dem Wassertröpfchen)*. Il s'agit essentiellement d'un petit livre de photographies noir et blanc présentant des microphotographies en pleine page, accompagnées de courtes légendes en plusieurs langues. En préface, l'auteur raconte ses motivations et recherches dans la prise de vue et, dans une seconde partie, en souligne avant tout la dimension artistique. Höch a utilisé l'une de ces photographies (« L'apparition de deux ondes minuscules de 0,5 millimètres carrés de base dans une goutte. Sa beauté structurelle est aussi due au

¹⁶⁰⁷ *Life international*, publicité récurrente pour le Canadian Club whiskey, premier exemple identifié le 29 février 1960 : *ibid.*.

¹⁶⁰⁸ H. Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (Bildende Kunst in Berlin 1), p. 35.

¹⁶⁰⁹ Agenda de 1954 [54.70].

fait que les ondes apparaissent comme une douche harmonie¹⁶¹⁰ », **ill. 166**) en deux exemplaires (ce qui suggère qu'elle racheta ou se vit offrir d'autres exemplaires du livre) dans *Formes contraires*¹⁶¹¹ (*Gegensätzliche Formen*, **ill. 167**), parfois daté à tort de 1952. Parmi les sources des matériaux de l'artiste en la matière se trouvent également les magazines illustrés, spécialisés ou non en vulgarisation scientifique. Le fond de *Beauté étrangère II* de 1966 (**ill. 168**) est par exemple composé de fragmentés détournés d'une grande photographie illustrant un article de *Life international* sur les animaux des profondeurs, représentant plus particulièrement une espèce de crinoïde, catégorie d'animaux marins aux allures d'algues plumeuses. En outre, l'oeuvre entière reprend la gamme chromatique de la photographie en question, qui oscille entre le rose et le bleu, ponctuée d'un jaune or (l'animal en question, qui évoque plutôt les branches d'un palmier dans la composition finale). Dans *Magie* de la même année (**ill. 169**), qui emploie le même « masque » (en réalité, une tête-trophée péruvienne), Höch fragmente les effets de distanciation et les reproductions de texture au point d'utiliser vraiment les petits bouts de reproductions photographiques comme des touches de peinture — à l'exception notable de l'espèce d'endive géante de la moitié gauche, en réalité un drapé de la fabrique de tissu Dralon emprunté à une publicité parue dans *Hör zu*¹⁶¹² ! combinée à une vue aérienne d'un groupe de skieurs dévalant une pente enneigée.

c. *Exploiter la force entropique de l'image scientifique pour faire émerger une nouvelle esthétique*

L'indomptable équivocité de l'image scientifique, Serge Cacaly la nomme « la force entropique de l'image qui s'oppose à sa force informationnelle¹⁶¹³ ». L'entropie est un principe de physique employé en thermodynamie et en astrophysique qui signifie une propension au désordre. Le mot vient du grec « transformation » ; c'est exactement la notion que Höch explore dans ses choix plastiques pour ses photomontages des années 1950 et 1960. Par ce procédé s'opère une métamorphose : le réel peut devenir, par le libre jeu des facultés imaginatives du regardeur, autre chose que lui-même en exploitant ses potentialités abstraites, la « force entropique » de l'image. Cela engendre une série d'oeuvres exploitant l'imaginaire de la microphotographie, à partir de fragments issus ou non de photographies de l'infiniment petit. *Quand les parfums fleurissent* (*Wenn*

¹⁶¹⁰ G. Schenk, *Schöpfung aus dem Wassertropfen*, Berlin, Karl H. Henssel Verlag, 1954, n.p..

¹⁶¹¹ Sur cette utilisation de l'ouvrage de G. Schenk, voir également : R. Burmeister, « Abstrakt von Natur aus. Das Nicht-Sichtbare als Inspiration » in K. Hille *et al.*, *Hannah Höch. FloraVitalis*, Apolda/Thüringen, Kunsthaus Apolda Avantgarde, 2017, p. 117-123, p. 118-119 et K. Hille, « Die vielen Leben der Göttin. Natur und Landschaft bei Hannah Höch » in *ibid.*, p. 11-27, p. 23-24.

¹⁶¹² *Hör zu !*, 4-10 avril 1965, p. 21 : P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁶¹³ S. Cacaly, *op. cit.*, p. 374.

die Düfte blühen... 1962, **ill. 170**) est le meilleur exemple de cet effet¹⁶¹⁴. Dans *Quand les parfums fleurissent*, Höch articule les effets de texture ne relevant pas de la microphotographie (une surface rouge uniforme, une mèche de cheveux bouclés, des branches d'arbre, etc.) et les articule de manière à évoquer une photographie prise au microscope.

En effet, cet ensemble anarchique et abstrait qu'équilibrent deux feuilles bleutées jaillissant de leur tige au centre de l'image rappelle les travaux de microphotographie du pionnier en la matière, Adolphe Nicolas Bertsch (1813-1870), et tout particulièrement ses *Cristaux de salicine* observés au microscope et en lumière polarisée tirés sur papier albuminé en 1857 (**ill. 171**). Ses travaux, c'est-à-dire le procédé photomicrographique adjoint au microscope héliographique utilisé à cette époque dans la pratique de cette discipline naissante, furent considérés comme pionniers dans la photographie de l'infiniment petit... *a posteriori*. Il en alla pour Bertsch à l'inverse du procédé que nous tentons de définir comme caractéristique de la pratique höchienne ; selon Carole Troufléau, dans un article d'*Etudes photographiques*, le succès artistique précéda la reconnaissance scientifique, et alors que les visiteurs de la première exposition de la Société Française de Photographie et de l'Exposition Universelle s'extasiaient devant les tirages de Bertsch en 1855, la communauté scientifique tardait à s'approprier une technique certes efficace mais encore ardue à mettre en oeuvre, exploitée de surcroît de manière non systématique par son auteur. Un regard sur les *Etudes d'histoire naturelle au microscope* qui rassemblent, fin 1857, 135 épreuves en sept sections thématiques, suffit à convaincre le lecteur du manque de rigueur biologique de la démarche : les photographies d'acariens, de parasites, d'insectes, d'infusoires, d'organes animaux et végétaux, de minéraux et de cristaux, grossis de 50 à 200 fois, présentent une netteté remarquable mais n'apprennent rien au scientifique, n'ayant que l'avantage de la vulgarisation, autrement dit de montrer à tous ce à quoi l'oeil nu ne peut seul accéder, et qui n'était auparavant visible que par le scientifique seul dans l'intimité de son laboratoire. L'on s'émerveille donc d'abord sur les caractéristiques esthétiques des clichés et les prouesses techniques dont ils relèvent, avant son appropriation par la science micrographique.

À l'image des organismes microscopiques qui rapidement évoluent sous la lentille du microscope, *Quand les parfums fleurissent* propose au regardeur une série de métamorphoses : du visible (les cheveux et textures représentés) à l'invisible (l'infiniment petit) et retour (de la floraison visible au parfum perceptible uniquement par l'odorat). Une forme de synesthésie, sans aucun doute, pour l'artiste qui considérait que perdre ce dernier sens équivalait à cesser de jouir d'un

¹⁶¹⁴ Dont relèvent également plusieurs œuvres des années 1950, comme *Rêve d'un fuseau* (*Traum einer Spindel*, 1955), *Au bord d'une mare de larmes* (*Am Tränenpfuhl*, 1956), *Fata Morgana* (1957) ou encore *La pierre* (*Der Stein*, 1958).

cinquième de l'existence¹⁶¹⁵. Ce va-et-vient entre les pôles opère un paradoxe crucial dans le développement moderne de la vision : ces mêmes techniques qui nous rapprochent du réel sont aussi celles qui nous en éloignent brutalement dans un second temps, nous permettant de nous en affranchir ou de pénétrer dans un « au-delà » du réel. Ce paradoxe est instauré par la nature technique des images scientifiques mais aussi par les modalités artistiques de leur utilisation.

Cette référence à l'image scientifique est pour Höch un moyen de chercher la beauté dans la modernité : c'est en tous cas ainsi qu'elle l'exprime au sujet de son utilisation du livre de Gustav Schenk, possiblement déclencheur de cette iconographie :

« Par l'intermédiaire du livre de Gustav Schenk, *Création à partir d'une goutte d'eau*, j'ai voulu apprendre aux personnes jeunes et candides et à tout autre curieux à laisser filer le traditionnel autant que possible, à considérer la beauté comme indépendante des principes édictés par leurs législateurs respectifs, et à permettre à l'artiste de s'exercer dans tous les domaines dans lesquels il pense important de décorer une surface¹⁶¹⁶. »

A Suzanne Pagé, elle confie y trouver une source artistique inépuisable : « Que nous puissions pénétrer dans la matière, opérer la fission de l'atome, que nous puissions observer la circulation des microbes et [la percevoir pour nos yeux] va s'avérer fructueux pour l'art de l'avenir¹⁶¹⁷ ». Elle répète la même chose aux étudiants de Reinickendorf en 1963 :

« Et quand, aujourd'hui, la physique atomique nous ouvre à tant de mondes nouveaux, et qu'en même temps nous faisons nos premiers pas dans l'espace — comment cela peut-il ne pas influencer l'art ? Je pense aussi à l'immense richesse des formes qui se sont développées et qui deviennent visibles à partir des événements primitifs, du monde atomique et à travers la photographie d'électrons. Des formes qu'aucun œil humain n'avait encore jamais vues auparavant. De minuscules petits bouts de matière, que nous pouvons tant grossir que nous pouvons maintenant les voir, et qui nous donnent le frisson devant tant de nouvelles beautés, jusqu'à présent jamais vues et inconnues, et de stimulations possibles — car là gisent de grandes possibilités pour l'avenir, et le peintre saura les utiliser¹⁶¹⁸. »

Cinq ans plus tard, en réponse à la question posée dans le cadre de l'exposition « Collage 67 », « Il serait souhaitable que vous indiquiez pourquoi et comment vous faites des collages », Höch explique que sa principale motivation est d'employer plastiquement les nouveautés visuelles

¹⁶¹⁵ « Menschen, deren Geruchssinn nicht ausgebildet ist oder verlorenging, geht nach meiner Auffassung ein Fünftel der Genüsse des Lebens verloren. » (<Les gens dont l'odorat n'est pas éduqué, ou qui l'ont perdu, ratent d'après moi un cinquième des plaisirs de la vie>) : cité par J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *Ich verreise in meinen Garten: der Garten der Hannah Höch*, Berlin, Stapp, 2007, p.27.

¹⁶¹⁶ « Anhand von Gustav Schenks Buch *Schöpfung aus dem Wassertropfen* habe ich versucht, jungen unbedarften Leuten und sonstige Zugangssuchern, beizubringen, sich vom Traditionelle so weit zu lockern, dass sie fähig werden, Schönheit unabhängig von jeweiligen Gesetzgebern zu sehen und den Künstler zuzugestehen, sich aller Bereiche zu bedienen, die er für wert hält, eine Fläche zu schmücken » : H. Ohff, *Hannah Höch, op. cit.*, p. 35. A ce sujet, voir également l'article de Ralf Burmeister au catalogue de l'exposition « Flora Vitalis », qui revient justement sur ce rapport constant entre des échelles opposées dans l'esthétique höchienne : R. Burmeister, « Abstrakt von Natur aus. Das Nicht-Sichtbare als Inspiration » in K. Hille *et al.*, *Hannah Höch. Flora Vitalis*, Apolda/Thüringen, Kunsthaus Apolda Avantgarde, 2017, p. 117-123.

¹⁶¹⁷ Von Kitschfotos bis zu den wissenschaftlichen neuesten Elektronenfotos. Dass wir in die Materie eindringen können, dass wir Kernspaltung betreiben können, dass wir Mikrobenzirkulation beobachten können, für unser Auge festhalten können wird sich wieder richt[ig] befruchtend für die Kunst der Zukunft erweisen » [76.198].

¹⁶¹⁸ Voir annexes : « Exposé aux écolier », 1963.

permises par les progrès de la photographie scientifique :

« Avec les énormes progrès effectués dans le domaine de la photographie et l'importante diffusion de cette dernière croît naturellement le souhait — et la capacité — d'utiliser cette richesse accumulée d'illustrations (qui s'étend de la plus petite et microscopique trace de matière aux clichés cosmiques pris dans l'espace) en tant que matériel et de s'aventurer avec et grâce à lui dans un nouveau domaine : la création libre. [...] Le matériel photographie a, à bien des égards, ouvert de nouvelles possibilités d'expression¹⁶¹⁹ »

Les nouvelles possibilités visuelles trouvent leur origine dans les propriétés techniques de l'image moderne et de ses modes de reproduction. L'esthétique et, avec elle, la beauté nouvelles qui en émanent s'inscrivent dans le sillage de démarches menées dans les années 1930 dans le domaine des arts décoratifs par les photographes Laure Albin Guillot (avec ses *Micrographies décoratives* parues en 1931, **Pl. XXII**) ou, plus proche d'Hannah Höch après guerre car mariée à l'artiste Hans Thiemann qui expose à ses côtés à la galerie Gerd Rosen, Elsa Thiemann. Des tissus d'ameublement furent notamment édités à partir des photographies de la première (**ill. 172**), tout comme à partir de celles, réalisées à la même période, d'Elsa Thiemann pour les ateliers de tapis du Bauhaus¹⁶²⁰. Plutôt des photogramme ou des photographies de textures assemblées de manière à rendre un motif répétitif (**ill. 173**), ces versions préparatoires n'auront toutefois pas la fortune des microphotographies agrandies et imprimées d'Albin Guillot.

d. L'oeil de l'artiste, un objet technique ?

Finalement, la technique, en tant que thématique dans l'oeuvre d'Hannah Höch, subit une transformation capitale dans son oeuvre d'après-guerre. Parfois subsumée sous la fantaisie, elle continue de se référer à ses usages sociaux contemporains, objets de débats dans l'actualité. Mais elle est surtout incorporée en tant que principe inhérent des images avec lesquelles Höch réalise ses oeuvres, et aux modalités de toute vision proprement artistique.

Tandis que tous les commentateurs la définissent comme une « photomonteuse » ou une « collagiste née¹⁶²¹ », Höch ne se représente jamais munie de ciseaux. Une étude des autoportraits de l'artiste, essentiellement réalisés dans les années 1930 et 1940 en peinture comme en photographie, montre que Höch préfère être représentée ou se représenter avec les attributs du peintre devant sa toile (**Pl. XXIII**). Son rêve, « enfant déjà », était d'ailleurs bien de devenir *peintre*¹⁶²². En 1967,

¹⁶¹⁹ Voir annexes : « Collage 67 », 1967.

¹⁶²⁰ A. Jaeggi et M. Schmidt, *Elsa Thiemann, Fotografin : Bauhaus und Berlin*, Berlin, Kupfergraben-Verlag, 2004, p. 22.

¹⁶²¹ « Hannah Höch war die geberene Collagistin » peut-on lire en préface de l'édition des HHA de la BG : LCI/1, p. 11.

¹⁶²² « Mein sehnlicher Wunsch, schon als Kind, Malerin zu werden », <Mon voeu le plus cher, enfant déjà : devenir peintre>, H. Höch, « Un regard sur ma vie » [Annexe].

lorsque Hans-Jörg Schütt vient la photographier chez elle, c'est également ainsi qu'elle se fera portraiturer, ou bien en train de dessiner. Cela contraste tout à fait de la démarche d'un Grosz, dans sa série de sept reproductions gravées d'œuvres réalisées entre 1919 et 1922, *Avec pinceau et ciseaux*, qui affirme l'ambivalence des outils employés sur les originaux (**Pl. XXIV**), et plus encore avec l'autoportrait de John Heartfield coupant d'un coup de ciseaux la tête du chef de la police (**ill. 56**). Dans *Lebensbild*, Höch met entre ses mains d'enfant un pinceau, se présentant *a priori* comme peintre née, en contradiction totale avec le médium de l'œuvre¹⁶²³.

Ce n'est pas pour Höch le pinceau qui fait l'artiste, ni un quelconque autre outil relatif à un médium : c'est le regard. Le pinceau mis dans sa main d'enfant pointe directement vers un extrait d'une reproduction photographique de son photomontage *Le bouquet*, réalisé en 1929 et repris en 1965 (**ill. 174**), qui venait alors de servir d'affiche pour sa rétrospective à l'Académie des beaux-arts. L'année de réalisation initiale de ce photomontage est d'ailleurs aussi celle de la rédaction du *motto* artistique d'Hannah Höch, auquel elle restera fidèle et qu'elle réutilisera au catalogue de son exposition à Brno en 1934 [29.34], puis vingt ans plus tard à peine augmenté en langue allemande à l'occasion de sa première exposition monographique en galerie après la Seconde Guerre mondiale, organisée par la galerie Franz. :

« Je voudrais rentre floues les frontières bien établies que nous, êtres humains imbus de nous-mêmes, sommes enclins à ériger autour de tout ce à quoi nous pouvons accéder. [...] Je veux montrer que le petit peut être grand, et le grand, petit, que c'est seulement le point de vue à partir duquel nous émettons nos jugements qui change, et que tous les concepts ou gestes humains perdent alors leur validité. Je veux aussi montrer qu'il y a des millions et des millions d'autres points de vue justifiables, hormis le vôtre et le mien. Aujourd'hui, je représenterais le monde du point de vue d'une fourmi et demain, tel que la lune le voit peut-être, et ensuite à la manière dont de nombreuses autres créatures pourraient l'appréhender.¹⁶²⁴»

Höch souligne plusieurs fois dans *Lebensbild* l'importance du regard : dans l'angle inférieur droit, elle double son portrait pris par les Orgel-Köhne d'une photographie de chat, en alignant leurs yeux ; planté au dessus du grand cactus en bas à gauche, Höch réitère la manœuvre en étirant son propre visage, de manière à quadrupler ses yeux. Ces deux emphases plastiques mises sur le regard rappellent la photographie futuriste (plus précisément la double exposition *Moi + chat* de Wanda Wulz, 1932, **ill. 175**) et surréaliste (le portrait de Luisa Casati de Man Ray, où le flou double les yeux du modèle, **ill. 176**), mais aussi *Le Surhomme ou l'arbre d'yeux* (dont le *Bouquet d'yeux* est un

¹⁶²³ Réalisé volontairement, de son propre aveu, uniquement à partir de collages : « Mein System : Da sind nur Collagen drin ! Nur Collagen . - Fotografierte.- Nichts anderes. Keine Bilder. Habe ich alle wieder ausgeschieden. [...] Hier wird nur Person Höch mit Collage. Das wird ein Collagebild - und alle Arbeiten die hineinkommen, müssen Collagen sein - Mit Ausnahme von einem, das nach Collage gemalt ist, das große Ölbild, - (die Braut) » (« Mon système : là dedans, il n'y aura que des collages ! Seulement des collages - photographiés - rien d'autre. Pas de tableau. J'ai tout enlevé. [...] Ici il n'y aura que l'individu Höch en collage. Ca va être un tableau collé, et tous les travaux qui s'y intègrent doivent être des collages - à l'exception d'un, que j'ai peint d'après collage, la grande huile sur toile - (La Mariée) ») : Placard n°1, Sammlung Orgel-Köhne, musée de Reinickendorf, Berlin.

¹⁶²⁴ [Annexe]

écho ?), une élongation comique reproduite dans l'édition du Bauhaus de *Peinture, photographie, film* (ill. 177). Enfin, le regard de l'artiste est souligné dans un dernier recoin de *Lebensbild* : juste au dessus de son portrait en nouveau-né, en contact avec l'angle supérieur gauche du cliché, Höch se représente à deux reprises sur la Lune, aux côtés d'un astronaute, en train de regarder la Terre à la loupe. Ce détail rappelle le texte rédigé par Höch plus de 40 ans auparavant.

La variation des points de vue est, pour Höch, en partie assurée par de drastiques ruptures d'échelles. Ce que l'artiste ne dit alors pas, c'est que l'oeil humain n'est pas apte à « montrer que le petit peut être grand, et le grand, petit » ni à représenter « le monde [tantôt] du point de vue d'un fourmi », tantôt « tel que la lune le voit ». Pour ce faire, l'oeil a besoin d'une double prothèse technique : un appareil photographique muni d'un objectif à focales multiples, éventuellement associé, en l'occurrence, à un télescope, un microscope ou une sonde, comme le dispositif qui permis à la NASA de constituer la carte de la Lune que Höch réclame à l'historienne de l'art Linda Nochlin lorsque celle-ci, au terme de sa visite à Heiligensee au printemps 1975¹⁶²⁵, lui demande « ce qu'elle aimerait des Etats-Unis¹⁶²⁶ ».

Bien que Höch ne la nomme pas ainsi, sa description est en adéquation avec l'« élargissement de la conscience optique » décrite par Raoul Hausmann dès 1921 :

« Aujourd'hui, nous avons atteint en pratique une telle capacité de distinction de la conscience optique, par le biais du train, de l'avion, de l'appareil photographique, des rayons-X, que nous sommes libres, de l'augmentation mécanique de nos possibilités naturelles, pour une nouvelle connaissance optique et, ce faisant, pour un élargissement de la conscience optique dans une force créatrice de la vie, qui équilibrera les forces à l'oeuvre dans la marche du monde¹⁶²⁷. »

Hausmann constate que ces nouvelles manières de voir les choses apportent à la fois de nouvelles connaissances et de nouvelles esthétiques possibles. Höch reconnaît pareillement, en des termes plus simples, que l'introduction de moyens de locomotion mécaniques permettant à l'homme d'aller plus vite et plus haut que sa condition biologique ne le lui aurait jamais permis,

¹⁶²⁵ Dans le cadre de sa préparation de l'exposition « Women artists : 1550-1950 », qui eut lieu au musée d'art du comté de Los Angeles de décembre 1976 à mars 1977.

¹⁶²⁶ « When we said goodbye, I asked her what she would like from the United States. It was the time of the moon-landings, and she had already shown me a little shrine to this exploit in her garden. She said she would like a map of the surface of the moon, taken in the course of these explorations? When I got home I sent her the official government map of the surface of the moon, and she thanked me for it. » (« Quand nous nous sommes dit au revoir, je lui ai demandé ce qu'elle aimerait des Etats-Unis. C'était l'époque des alunissages, et elle m'avait déjà montré un petit mémorial à cet exploit dans son jardin. Elle dit qu'elle aimerait une carte de la surface de la Lune, prise au cours des explorations. Quand je suis rentrée à la maison, je lui ai envoyé la carte officielle du gouvernement de la surface de la Lune, et elle m'en a remerciée. ») : L. Nochlin, « How I Remember Her : A brief Encounter with Hannah Höch », <Comment je me souviens d'elle : une brève entrevue avec Hannah Höch>, in *Cut and Paste um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*, Zürich, Diaphanes, 2002, p. 181-184, p. 184.

¹⁶²⁷ « Erweiterung des optischen Bewußtseins » ; « Heute haben wir durch die Eisenbahn, das Flugzeug, den photographischen Apparat, die Röntgenstrahlen praktisch eine solche Unterscheidungsfähigkeit des optischen Bewußtseins erlangt, daß wir die mechanische Steigerung der naturalistischen Möglichkeiten frei geworden sind für eine neue optische Erkenntnis und damit für die Erweiterung des optischen Bewußtseins in einer schöpferischen Gestaltungsweise des Lebens, das wieder Gleichnis der weltbewegenden Kräfte werden kann. » : cité par H. Bergius, *Montage und Metamechanik : Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. 107.

ainsi que les nouveaux instruments optiques et les médias de toutes sortes diffusant l'image de manière inédite changent profondément le rapport au monde de ses contemporains, et avec lui, leur manière de le percevoir. Aux écoliers de Reinickendorf en 1963, elle insinue que cela redéfinit leur conception de la nouveauté visuelle, lorsqu'elle leur affirme que :

« Naturellement, je sais bien qu'aujourd'hui, vous n'abordez plus ce qui concerne la peinture seulement équipé du modèle des natures mortes accrochées au dessus du canapé, chez vos parents — quelles surprises que nous réservent de nos jours les expositions d'art ! [...] La radio, la presse et la télévision parlent des sensations les plus nouvelles — et les montrent!¹⁶²⁸. »

Cette emphase mise sur les possibilités de représentation du regard « technique » (c'est-à-dire photographique ou cinématographique) se retrouve dans l'insistance souvent remarquable dans les photomontages höchiens sur les yeux, par leur répétition ou leur cerclage. Peut-être Höch voyait-elle aussi une certaine sagesse dans cette aptitude : il n'est guère qu'à une chouette, symbole antique de la sagesse, que Höch prête la loupe (outil qu'elle emploie de plus en plus, avec l'âge, pour réaliser ses photomontages) dans un photomontage de 1945, *Chouette avec loupe*, pour regarder, depuis les cieux, la Terre réduite à un petit globe (ill. 178) — action qu'elle imitera plus de 15 ans plus tard dans *Lebensbild*.

La figure de l'astronaute offre un parallèle intéressant : Karoline Hille l'analyse, dans *Lebensbild*, comme un autoportrait symbolique. Elle constate que la conquête spatiale devient dès ses prémices un moyen pour l'artiste de changer de perspective et de modifier la focale de son regard, en adéquation avec son *motto*. Cette interprétation est entérinée par Jörn Merkert en conclusion de sa contribution au catalogue de l'exposition *Hannah Höch, aller Anfang ist DADA !* où il affirme sans détour : « C'est très simple : Hannah Höch « est » la fourmi et la Lune¹⁶²⁹ ».

En émancipant le photomontage de la destination et de la structure que lui imposaient son matériau à ses débuts dadaïstes, Höch intègre la dimension technique du regard que la photographie puis la télévision démocratisent.

¹⁶²⁸ Voir annexes : « Exposé aux écoliers », 1963.

¹⁶²⁹ J. Merkert, « « Wie eine Biene und der Mond » oder : die ganze Hannah Höch. Disparate Anmerkungen zu ihrem Kosmos », in R. Burmeister, *op.cit.*, p.140-152, p.152.

III. Occultation de la technique, révélation de ses enjeux : l'exemple de l'*Hommage aux hommes qui ont conquis la Lune*

Höch intègre également à ses réflexions les discours qui accompagnent ces images. *L'Hommage aux hommes qui ont conquis la Lune*, réalisé par l'artiste en 1969 suite au premier alunissage de l'histoire de l'humanité, en est un excellent exemple.

L'évènement a profondément marqué l'artiste. Dans la chronologie du catalogue de l'exposition *Hannah Höch. Aller Anfang ist DADA !*, Ralf Burmeister souligne que Höch accueille les premiers pas sur la Lune « avec enthousiasme¹⁶³⁰ ». Kristin Makhholm, qui rédige la notice de *Hommage aux hommes qui ont marché sur la Lune* dans le catalogue de la plus importante exposition américaine des photomontages d'Hannah Höch, le confirme en apportant quelques précisions :

« Höch fut fascinée par l'exploration de l'espace dès le lancement du Spoutnik en octobre 1957. Elle conserva des articles sur le vol spatial provenant de journaux tels que *BZ am Abend*, *Life International* et *Die Welt* de la fin des années 50 jusqu'aux années 1970. Elle regarda le premier alunissage à la télévision, de même que des millions d'autres téléspectateurs, suite à quoi elle peint un panneau disant « l'Homme a atterri sur la Lune » sur le coffre de l'unité électrique de son jardin¹⁶³¹. »

L'auteure en déduit que « Höch devait considérer l'alunissage comme un moment crucial de l'évolution humaine¹⁶³² ». Cette fascination, qui outrepassa son scepticisme envers les progrès de la technique, est abordée comme une émotion et ne fait jamais l'objet d'une analyse plus détaillée. Or, elle est de nature radicalement différente de celle, par exemple, d'un Giacomo Balla peignant le rare phénomène de *La planète Mercure passant devant le Soleil* en 1914, un oeil dans le télescope,

¹⁶³⁰ « mit großer Begeisterung » : R. Burmeister, *Aller Anfang sind Dada !*, cat. exp. Berlinische Galerie (6.4-2.7.2007) et Musée Tinguely (15.1-27.4.2008), Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, p.190.

¹⁶³¹ « Höch became fascinated with the exploration of space as early as the launching of Sputnik in October 1957 and clipped articles about space flight from journals such as *BZ am Abend*, *Life International* and *Die Welt* to the late 1950s to the 1970s. She watched the first moon landing on television, along with millions of other viewers, and subsequently painted a sign reading « Man has landed on the moon » on the housing of an electrical unit in her backyard. » : K. Makhholm in P. Boswell et M. Makela, *The Photomontages of Hannah Höch*, cat. exp. Walker Art Center de Minneapolis (10.1996-2.1997), Museum of Modern Art de New-York (2-5.1997), Los Angeles County Museum of Art (6-9.1997), Minneapolis, Walter Art Center, 1996, p. 179. Le dessin en question apparaît brièvement à l'écran lors du film réalisé par son neveu, Peter Carlberg, à sa mort : P. Carlberg, *Diptam Baumzingel Bunter Mohn. Der Garten meiner Tante Hannah Höch*, 1978, vidéo disponible dans J. Bauersachs, G. Sturm et P. Carlberg, *Ich verreise in meinen Garten: der Garten der Hannah Höch*, Berlin, Stapp, 2007. Lors de notre rencontre avec l'actuelle habitante des lieux, Mme Bauersachs, elle nous a affirmé que le dessin d'y trouvait encore lors de son aménagement en 1987, et fut ensuite progressivement lavé par la pluie.

¹⁶³² « Höch may have conceived of the moon landing as a signal moment in human evolution » : K. Makhholm in P. Boswell et M. Makela, *The Photomontages of Hannah Höch*, op. cit., p. 179.

l'autre sur la toile¹⁶³³. Höch n'y porte en effet pas un regard aussi savant : épatée par la performance américaine, elle réagit en même temps aux discours qui l'accompagnent dans les médias.

Apollo 11 peut être qualifiée d'événement technologique total, en cela qu'il n'a été rendu possible que grâce aux techniques de l'industrie aérospatiale couplées à celles de la communication. Quiconque tenterait alors de l'observer en terme de *tekhnè* se retrouverait face à un faisceau de techniques entremêlées, aboutissant, avec les premiers pas sur la Lune, à une auto-célébration de la technique par elle-même, sous la forme d'un événement médiatique et technologique total, sans précédent. De part en part technologique, la prouesse est captée, diffusée et amplifiée au moyen d'un objet technique alors en plein essor, la télévision. Il se donne alors en partage grâce aux avancées techniques récentes, la plupart motivées par la course à l'espace elle-même, comme la transmission par satellite de l'image. Pourtant, tandis que ses croquis postérieurs réalisés devant son téléviseur à l'occasion des missions Apollo 12 et 14 témoignent de sa curiosité pour l'équipement des astronautes, l'hommage qui leur est consacré est tout à fait exempt d'objets techniques. L'analyse de l'émission diffusée à la télévision allemande à l'occasion de l'alunissage met en exergue les tensions nationalistes afférentes aux compétences scientifiques et techniques ayant rendu un tel exploit possible. Dans ce contexte, le naturalisme surprenant de l'hommage de Höch s'apparente à un anti-planté de drapeau qui occulte les tensions nationalistes exacerbées par les enjeux de la Guerre Froide et rend la performance à l'humanité toute entière.

1. De l'utopie technique du voyage interstellaire dans les années 1950...

Dans les années 1950 émerge une série de photomontages se référant à la représentation de vaisseaux imaginaires et/ou d'éclatements, dont on ne sait pas très bien s'ils ont lieu dans l'infiniment grand ou l'infiniment petit (**Pl. XXV**). Renouant parfois avec l'esthétique des premières aquarelles abstraites de l'artiste (**ill. 179**), ils semblent célébrer une étape dans le

¹⁶³³ Balla mis au point pour réaliser cette série une démarche analytique résultant d'une observation directe, par l'intermédiaire d'un filtre fumé apposé à son télescope. Il s'agissait pour lui d'une tentative pour traduire à la fois les mouvements de l'observateur (« posé » sur la Terre) et des astres en présence lors de cet événement d'une exceptionnelle rareté.

développement de la physique moderne, et se réfèrent aussi bien à la conquête de l'espace qui commence à la fin de la décennie qu'à la démocratisation du nucléaire, en tant que source d'énergie et qu'arme, qui devient alors sujet de discussion dans les débats publics.

A. Explosions nucléaires ?

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'explosion des bombes nucléaires sur Hiroshima et Nagasaki engendre une brutale prise de conscience sur la puissance du nucléaire. Les artistes et les médias s'aperçoivent être entrés dans un « âge atomique », marqué par les potentialités et les menaces de la fission de l'atome. Sur la scène artistique internationale, de nombreux groupes d'artistes dans tous les domaines (design, musique, etc.) prennent en compte cette nouvelle donnée dans leur création¹⁶³⁴. C'est par exemple le cas dès 1948 en Italie avec l'Eaismo qui aboutit, trois ans plus tard, au manifeste de la peinture nucléaire d'Enrico Baj (art nucléaire), qui évolue vers la fin de la décennie en « art interplanétaire » développant une esthétique de l'extraterrestrialité. En parallèle, Lucio Fontana développe le spatialisme et le groupe Zéro, fondé en 1947, intègre également des réflexions sur l'espace et la lumière à ses installations, tout comme le groupe des Nouveaux Réalistes français au début de la décennie suivante. Les oeuvres sélectionnées dans ce corpus nous semblent être la réponse d'Hannah Höch à cette problématique internationale.

Unité éclatée (*Gesprengte Einheit*, 1955) et *Avec une étoile* (*Mit einem Stern*, 1958) semblent toutes deux faire référence aux évolutions majeures qui ont alors lieu dans le micro- comme dans le macrocosme. *Unité éclatée* se réfère à la fission de l'atome¹⁶³⁵, c'est-à-dire la scission en deux parties d'un noyau atomique sous certaines conditions naturelles ou induites. Cette propriété physique est à la base de l'énergie nucléaire responsable des dramatiques explosions d'Hiroshima et de Nagasaki et dont les expérimentations se poursuivent, notamment aux Etats-Unis. A la fin de la Seconde Guerre mondiale, le Conseil de contrôle allié avait interdit à l'Allemagne toute activité de recherche dans le domaine du nucléaire, où les scientifiques allemands avaient été par le passé responsable de nombreuses découvertes¹⁶³⁶. En 1950, cette législation est remplacée par la loi de la Haute Commission alliée, qui stipule l'interdiction de produire, d'importer, de posséder et d'entreposer tous les matériaux relatifs à la recherche atomique, sauf dérogation accordée de manière

¹⁶³⁴ A ce sujet, voir notamment : S. Petersen, *Space-age aesthetics : Lucio Fontana, Yves Klein, and the postwar European avant-garde*, University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, 2009 (Refiguring modernism 11).

¹⁶³⁵ K. Hille, « Entdeckungsreisen in ein wunderbares Neuland. Hannah Höchs Collagen nach 1945 » in *Hannah Höch: Revolutionärin der Kunst: das Werk nach 1945*, Berlin, Braus, 2016 (catalogue de l'exposition de la Kunsthalle de Mannheim du 22.04 au 14.08.2016 puis du Kunstmuseum de Müllheim an der Ruhr du 11.09.2016 au 8.01.2017), p. 177-199, p. 192.

¹⁶³⁶ K. Huber, « L'utilisation pacifique de l'énergie atomique en Allemagne », *Politique étrangère*, vol. 21, n° 6, 1956, p. 677-694, p. 677-678.

exceptionnelle au cas par cas. De plus, l'Allemagne a bien entendu interdit la production de l'arme nucléaire. Au milieu de la décennie, la question de l'exploitation pacifique de l'énergie nucléaire se pose toutefois en des termes de plus en plus pressants : elle s'annonce seule capable de combler les besoins grandissants du pays en électricité¹⁶³⁷. Afin de pouvoir développer cette énergie, l'Allemagne est amenée à progressivement renégocier sa situation. En 1955 est créé le Ministère des questions atomiques, le *Bundesministerium für Atomfragen*, chargé de prévoir scientifiquement et économiquement l'entrée de l'Allemagne dans l'énergie atomique. L'année suivante, les premiers pôles de recherche sont créés dans diverses universités du pays. L'énergie atomique est donc au cœur des débats publics. Avec *Unité éclatée*, Höch a recours à son esthétique « fantastique » typique de l'après-guerre, qui distancie tant que matériau d'origine qu'elle le rend méconnaissable. Exploitant ainsi des détails abstraits, elle sème le doute sur l'échelle de cette représentation. Le dynamisme général de l'œuvre rappelle d'ailleurs *Feuille textile rouge (Rotes Textilblatt)* de 1952 (ill. 180). Dans une composition similaire, la nature moins équivoque du matériau photographique employé permet une toute autre série d'associations. Avec *une étoile*, quant à elle, évoque peut-être la récente parenté des satellites artificiels avec les objets célestes. La composition est également agencée sur le motif d'un éclat central, qui cette fois se distingue sur un fond composé de deux fragments photographiques abstraits, dont un semble avoir représenté des branches d'arbre floues. Dans les deux cas, cette composition caractéristique rappelle les premières aquarelles abstraites de l'artiste, datant des années 1910. Un retour aux origines montrant que Höch parvient pleinement à créer une nouvelle beauté à partir des particularités plastiques des images techniques (et sans doute en partie scientifiques) de son époque, tout en célébrant la course moderne des savoirs, comme le suggère peut-être *Epos* de 1957. Cette épopée également composée sur le modèle de l'éclat joue des échos formels de plusieurs fragments répétés en plusieurs exemplaires, qui accentuent l'impression de déflagration.

B. Vols spatiaux ?

En parallèle, une série d'œuvres renoue avec les utopies techno-fantaisistes du début du siècle et l'imaginaire populaire contemporain de science-fiction. En effet, les premières recherches en aéronautiques publiées dans le premier tiers du XX^e siècle sont encore si spéculatives qu'elles se heurtent à la réticence des institutions académiques... mais rencontrent l'enthousiasme du public,

¹⁶³⁷ Dans son rapport, Huber Konrad estime que « De 1900 à 1949, la consommation d'énergie a en moyenne doublé tous les dix ans [dans le pays]. Or, entre 1945 et 1955, cet accroissement de la consommation a été de l'ordre de 15,7% par an, soit à peu près le double du taux d'accroissement constaté en France : *ibid.*, p. 678.

stimulant un véritable imaginaire de science-fiction.

En Russie, il se développe notamment au contact d'une forte d'utopie politico-technique. En 1903, Konstantin Tsiolkovski avait ouvert la voie en militant clairement en faveur des voyages intersidéraux dans *L'exploration de l'espace cosmique par des engins à réaction*¹⁶³⁸. Il s'y intéressait autant à l'aspect technique de ces voyages qu'aux comportements humains à l'intérieur des vaisseaux et aux effets particuliers que l'impesanteur pouvait exercer sur le corps. Pendant ses années d'études, il fréquente la librairie moscovite de Nikolaï Fedorov, figure de proue du cosmisme qui mêle technologie et développement spirituel. Naît une forme de « futurologie » très prolifique dans les années 1920 en Russie, qui vise à réconcilier la technologie et l'expansion de l'humanité et de ses connaissances, dont une forme toute particulière appelée « cosmisme » s'entend comme une « conception philosophique de l'aventure spatiale¹⁶³⁹ ». En 1927, les protagonistes de ces mouvements (astronomes, illustrateurs, etc.) furent réunis au sein d'une exposition « clandestine » (ne disposant pas des autorisations nécessaires, et donc fréquentée par des anti-bolchéviques et anarchistes), « Machines et mécanismes interplanétaires », organisée par l'Association des inventeurs inventistes d'avril à mai. Rassemblant sans distinction les travaux de fiction et de vulgarisation sur le sujet, elle proposait à ses 300 à 400 visiteurs quotidiens¹⁶⁴⁰ d'accéder à l'imaginaire du voyage spatial. L'essor de la « littérature de science spéculative » dans les années 1920 est un phénomène international. En Allemagne à la même époque, elle est notamment assurée par les sociétaires de l'Association pour le voyage spacial (*Verein für Raumschiffahrt*), parmi lesquels l'ingénieur allemand Hermann Oberth, qui avait publié en 1923 le premier modèle théorique concret de navette habitée. Au milieu des années 1920, l'Association se rapproche des frères Hans et Botho Römer, respectivement architecte et graphiste dans une usine de fabrication de machines pour l'un, et chef de la publicité pour une société d'aviation pour l'autre. Tous deux avaient fondé en 1924 un Atelier de propagande artistique et technique (*Atelier für künstlerische und technische Propaganda*) réalisant des illustrations pour des ouvrages spécialisés ou de fiction. Sur la demande de l'Association, ils illustrèrent les premiers numéros de la revue *Die Rakette*, conçue pour promouvoir ce champ de recherche auprès d'un large public (**ill. 181**). En couverture, des vaisseaux flottant dans un espace intersidéral entièrement noir, selon l'iconographie qui se stabilise alors de la représentation du voyage interstellaire.

Dans les années 1950, ce type iconographique évolue peu mais devient plus attrayant au moyen

¹⁶³⁸ Nous empruntons les faits suivants à E. de Smet, *Voir l'espace : astronomie et science populaire illustrée : 1840-1969*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2018 (Cultures visuelles), p. 140-142.

¹⁶³⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*.

de la couleur qui anime les illustrations des magazines et histoires de science-fiction. À la différence de ces vaisseaux spatiaux, Höch ne cherche pas la vraisemblance : *Seul sur la voie lactée* (*Einsam auf der Milchstraße*, 1956-1959) se présente comme un objet disparate fait d'un tube rouge et de bandes rouge et verte, peu stable et résolument inhabitée, flottant au dessus d'une vue aérienne de la Terre, en train d'être plongée dans la nuit. Les étoiles de la voie lactée sont suggérées par les lumières des villes en contrebas. D'autres titres thématisent le voyage spatial à bord de vaisseaux tout aussi improbables : *Voyage dans l'espace* (*Raumfahrt*, 1956) propose une structure faite de tubes vert (dont la forme rappelle les cités volantes de Georgii Krutikov) survolant un ciel de pages de livres vraisemblablement photocopiées de très mauvaise qualité. *Voyage dans l'inconnu* (*Fahrt ins Unbekannte*, 1956) fait d'une lame une voile intersidérale, conduisant le vaisseau à voguer entre de mystérieux phénomènes interstellaires, vraisemblablement suggérés par des microphotographies.

2. ... aux enjeux géo-politiques de l'alunissage, en pleine Guerre Froide.

A. La preuve de l'espace : enjeux du perfectionnement et de la diffusion des images de l'espace par la NASA

Lorsque la conquête spatiale devient véritablement « l'objet d'une conquête technique et non plus le sujet d'une rêverie¹⁶⁴¹ », un nouveau type d'images l'accompagne : les images techniques, c'est-à-dire produites par un appareil photographique ou une caméra.

Dès juillet 1839, la Lune figure parmi les premiers objectifs de l'entreprise photographique sur le point de démarrer. Dans son rapport devant la chambre des Députés soutenant l'invention de Daguerre, François Arago affirme qu'« il est permis d'espérer qu'on pourra faire des cartes photographiques de notre satellite. C'est dire qu'en quelques minutes on exécutera un des travaux les plus longs, les plus délicats, les plus minutieux de l'astronomie¹⁶⁴². » Si cela prendra finalement plus de temps que prévu (*L'Atlas photographique de la Lune*, réalisé par les astronomes Maurice Loewy, directeur de l'Observatoire de Paris, et Pierre-Henri Puiseux assistés, pour les

¹⁶⁴¹ J. Clair, *Cosmos: du Romantisme à l'Avant-garde*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1999, p.24.

¹⁶⁴² F. Arago, *Oeuvres complètes*, « le daguerréotype », vol. 7, Paris, Gide, 1858, p. 499.

agrandissements photographiques, de Charles Le Moivre, assistant à l'Observatoire, fut annoncé à l'Académie des sciences en juillet 1894, mais ne fut achevé qu'après la mort de Loewy, en 1910 ; il mis plus de 15 ans à aboutir¹⁶⁴³), la photographie appliquée à l'astronomie présente dès le départ l'avantage principal de supprimer l'intervention de la main de l'homme, du dessinateur, et est à ce titre un gage incomparable de fiabilité scientifique. Associée au télescope, elle prolonge les capacités de l'oeil et multiplie les possibilités d'étude. Dès les années 1860, la photographie fait même évoluer la discipline : l'application de la spectrographie à la photographie permet de cataloguer les éléments chimiques présents dans les objets stellaires, donnant naissance de l'astrophysique (nommée « nouvelle astronomie »). Si la photographie devient « la véritable rétine du savant¹⁶⁴⁴ », c'est parce qu'on s'aperçoit qu'elle peut capter des longueurs d'onde invisibles à l'oeil nu, ouvrant ainsi la voie de l'analyse spectrale. A ce succès scientifique s'ajoute un succès populaire immédiat : les photos de l'*Atlas* ornent par exemple « le revers circulaire du miroir d'une élégante¹⁶⁴⁵ », et la photographie astronomique devient un « objet de collection [figurant] dans un salon ou un cabinet d'amateur¹⁶⁴⁶ ».

a. *L'appareil photographique, l'« outil de la conquête de l'espace » : diffusion des photographies de l'espace par la NASA*

Avec la création de l'Administration nationale de l'aéronautique et de l'espace (*National Aeronautics and Space Administration*, NASA) en juillet 1958 par décret présidentiel, le potentiel scientifique, mais surtout documentaire et propagandiste de l'image photographique en astrophysique prit une dimension politique sans précédent. En tant que programme civil prenant le relais des recherches militaires (les travaux de la marine des Etats-Unis autour du programme Vanguard s'étant soldés par un échec), dont le budget est décidé d'une année sur l'autre par l'état, la

¹⁶⁴³ L'entreprise nécessita une importante ingéniosité technique préalable, en plus de l'amélioration générale des techniques photographiques. Maurice Loewy et Pierre Puiseux durent trouver un moyen de mouvoir la plaque de verre par un mécanisme à 3600 vitesses différentes possibles pour anticiper la rotation de la Lune : C. Philips, « Une désolation magnifique : la photographie de la Lune » in J. Clair, *op. cit.*, p. 144-148, p. 146 ; E. Kaftan, « Les débuts de la photographies astronomique à l'observatoire de Paris », in Martine Dancer (dir.), *L'attraction de l'espace. Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau !*, Cinisello Balsamo (Italie); Saint-Etienne (France), Silvana ; Musée d'art moderne Saint-Etienne metropole, 2009, p.62-64, p.62. Au final, les photographies publiées dans les 12 fascicules de *L'Atlas* (constitués pour chacun d'un texte de présentation, d'un frontispice avec une photographie de la Lune obtenue dans l'un des télescopes de l'Observatoire et de 5 ou 6 héliogravures de grand format (57,2 x 46 cm) présentant les détails de la surface lunaire) résultent de plus de 500 soirées d'observation et d'une sélection opérée parmi près de 6000 clichés, dont une bonne partie, en raison de conditions atmosphériques non optimales ou d'une lentille mal nettoyée, fut facilement écartée pour son manque de détails et de précision. Voir notamment : C. Philips, « Une désolation magnifique : la photographie de la Lune » in J. Clair, *Cosmos, op. cit.*, p. 144-148.

¹⁶⁴⁴ J. Janssen, « Le progrès de l'astronomie physique », 1883, in *Oeuvres scientifiques*, vol.1, société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1929, p.483.

¹⁶⁴⁵ M. Dancer, « Espace et versimilitude », in Martine Dancer (dir.), *L'attraction de l'espace, op. cit.*, p.18-49, p.25.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*.

NASA soutient des enjeux géo-politiques inédits dans l'histoire de la photographie astronomique. Dès le début, elle se dote de départements de photographie et de tournage conséquents, auxquels elle impose les prises de vues précises et films à réaliser à des fins documentaires, mais également de propagande : un Bureau d'information publique fut installé à Cape Kennedy, qui s'occupait de diffuser les photographies et films aux médias du monde entier. Michael Allen, dans *Live from the Moon. Film, Television and the Space Race (Live depuis la Lune. Film, télévision et la course à l'espace)* revient avec force détail sur les jalons de ce développement, mission par mission¹⁶⁴⁷, et montre comment l'image contribue au succès des missions spatiales américaines.

Les premières photographies de la Lune prises par la NASA sont l'oeuvre de sondes et de satellites : « Le médium photographique trouvait là son accomplissement suprême : rapporter à l'homme des vues que lui-même était encore incapable de voir ; l'appareil photographie devenait l'outil par excellence de la conquête spatiale¹⁶⁴⁸ », remarque Martine Dancer à ce sujet. Alors que *l'Atlas* de Loewy et Puiseux ne permettait pas de distinguer des objets inférieurs à 1km (notamment en raison de la pollution atmosphérique sur Terre), les images du programme Ranger, transmises 15 minutes avant l'impact fatal de la sonde, étaient d'une résolution sans précédent : elles permettaient de distinguer des détails d'un mètre de diamètre à peine. L'intérêt scientifique est donc majeur : en améliorant l'observation de la Lune, les photographies permettent d'en tirer de nouvelles connaissances. Tandis que les autorités soviétiques gardèrent secrètes les photographies prises par la sonde Luna 9, qui se posa avec succès sur la Lune en 1966, les américains diffusèrent les clichés réalisés par les cinq missions réussies du programme Surveyor entre juin 1966 et janvier 1968. Tous témoignaient d'une précision remarquable : grâce à un téléobjectif contrôlé depuis la Terre par un signal radio, monté sur un périscope et permettant un tour d'horizon à 360°, les clichés panoramiques qui en résultèrent permettaient d'appréhender les détail au millimètre près. Avec la programme Lunar Orbiter, les ingénieurs américains perfectionnèrent encore les systèmes de prise de vue : les cinq sondes lancées entre 1966 et 1967, en orbite à 45km au dessus de la surface lunaire, purent rapporter plus de 1600 photographies et ainsi cartographier avec une précision inédite 99% de la surface lunaire, au mètre près. Les développements techniques ne sont pas sans rappeler les fondements de la photographie numérique : de telles réussites impliquaient la mise au point d'un capteur optique effectuant constamment des micro-réglages pour compenser les mouvements de la sonde et assurer la netteté, une pellicule développée dans un compartiment

¹⁶⁴⁷ M. Allen, *Live from the moon : film, television and the space race*, London ; New York, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009.

¹⁶⁴⁸ V. Martin-Malburet, « Explorer l'espace avec un appareil photographique » in *ibid.*, p.137-144, p.139. Nous lui empruntons également les précisions suivantes.

chauffé et pressurisé, un scanner vidéo sur place, un transmetteur envoyant les images ainsi développées afin qu'elles soient enregistrées sur terre sur un ruban magnétique à partir duquel étaient tirées les photographies. Dans un premier temps, ces images spectaculaires sont l'apanage des machines : Alan Shepard et Gus Grissom, les deux premiers américains dans l'espace, ne rapportèrent, à l'instar de leurs homologues russes, aucune photographie. Les premières images de la Terre vue de l'espace avaient déjà été rapportées par Tiros 1, lancé en 1960, et les images de la surface lunaire capturées par d'autres sondes (Lunar Orbiter, Ranger, Surveyor) avaient pour objectif de préparer l'alunissage d'Apollo.

La première prise de vue effectuée par un être humain depuis l'espace est due à John Glenn, dans le cadre de Mercury 6. Premier américain en orbite, il insiste pour amener son propre appareil, un Minolta Ansco Autoset¹⁶⁴⁹. Cette initiative inaugure une période d'amélioration du matériel, entre 1962 et 1963. Après le premier bricolage des ingénieurs de la NASA pour l'appareil de Glenn, ils s'associent avec Hasselblad, qui conçoit à cette fin le Hasselblad 550C, fabriqué en Suisse, avec des zones noircies afin d'éviter les reliefs indésirés et des réglages manuels surdimensionnés pour pouvoir être maniés avec la combinaison. Kodak met au point des émulsions de pellicules adaptées. En juin 1965, Jim McDivitt photographie en couleur son compatriote Ed White lors de sa sortie extra-véhiculaire¹⁶⁵⁰. L'image fera rapidement la une des journaux et permit aux USA de prendre l'avantage sur l'URSS malgré leur retard dans l'accomplissement de la performance : c'est en effet Alexeï Leonov qui avait réalisé la première sortie extra-véhiculaire de l'histoire de l'humanité trois mois auparavant, mais aucune preuve photographique ne venait en attester.

À cette époque, la NASA prend plus largement conscience des multiples avantages à retirer de la prise de vue durant les missions : face à l'iconoclasme russe, les clichés rapportés de l'espace sont inédits et largement diffusés par le Bureau d'informations. Les photographies d'Apollo 8 furent par exemple reprises par *Die Welt*, le 27 décembre 1968 avec les légendes « Pour la première fois, l'être humain voit le verso du satellite de la Terre » et « Pour la première fois, l'être humain voit sa

¹⁶⁴⁹ Dans son autobiographie, il se souvient : « Le cliché de la chaîne des monts Atlas au Marco a été pris durant la première orbite du vol Friendship 7 le 20 février 1962. Depuis le premier vol orbital habité, c'était la première image d'un bloc continental prise après le décollage quelques 23 minutes auparavant. Lors de ce vol, j'ai utilisé un appareil photo à main de 35mm. Cette image aura été importante surtout sans doute pour avoir montré à nous tous la valeur qu'allait avoir la photo pour la cartographie, l'analyse météorologique, etc. » (J.E. Glenn cité d'après E.M. Cortright, *Exploring Space with a Camera*, Washington, Scientific and Technical Information Division, National Aeronautics and Space Administration, 1968, p. 138.)

¹⁶⁵⁰ Brian Duff, directeur des affaires publiques de la NASA en 1969, rapporte également les réticences scientifiques au passage à la couleur. En effet, l'activité photographique sur sol lunaire était fortement encadrée par un protocole indiquant quand, comment et où les photographies devaient être prises, et la photographie en noir et blanc était encore la norme de la photographie scientifique : « Il a fallu exiger qu'on apporte sur la Lune de la pellicule couleur pour la mission Apollo 11. Ce n'était pas jugé « scientifiquement conforme » », se souvient-il (cité par Christopher Philips, *op.cit.*, p.148).

planète-Terre d'origine depuis la perspective de la Lune¹⁶⁵¹ » [68.361]. Höch, fascinée par ces photographies, conserve dans ses archives un témoin populaire des progrès techniques effectués dans ce cadre : les prospectus de la firme Zeiss, qui mis au point les optiques des appareils utilisés par la NASA.

b. *Enjeux globaux et locaux de la télédiffusion des vols habités*

USA VS. URSS : DEUX STRATÉGIES MÉDIATIQUES

Tout comme dans la prise de vue photographique, les soviétiques furent les premiers à obtenir une transmission télévisée en direct depuis l'espace, à l'occasion du premier vol habité de l'histoire de l'humanité qui transporta Yuri Gagarin dans une révolution complète en orbite autour de la Terre le 12 avril 1961. Toutefois, ils ne diffusèrent pas ces images et préférèrent prévenir leur population du succès de la mission quelques minutes plus tard par radio. Ces images furent en revanche interceptées par les forces armées américaines, qui obtinrent ainsi la preuve de l'avancée de l'URSS dans la course à l'espace. Les Etats-Unis étaient alors incapables d'une telle prouesse technique. Le 5 mai 1961, ils répondirent à l'exploit russe en envoyant, dans le cadre du programme Mercury, Allan Shepard pour une virée de 15 minutes seulement dans l'espace — une moindre performance, donc, mais que la NASA transforme en véritable évènement médiatique en organisant la diffusion en direct du lancement de la fusée à la télévision. Prenant ainsi le risque de faire vivre aux américains un échec dramatique en direct, la diffusion *live* a deux objectifs : le premier est de fédérer le public autour d'un évènement médiatique haletant, et ainsi de le distraire de la récente déconvenue américaine dans l'affaire de la Baie des Cochons, qui avait eut lieu moins de trois semaines auparavant et donnait, en sus de l'exploit de Gagarin trois jours tôt, un avantage considérable à la Russie soviétique dans le cadre de la Guerre Froide. La seconde était de se démarquer ouvertement de la politique du secret qui régnait en URSS, en utilisant le direct comme un gage d'ouverture et d'honnêteté¹⁶⁵² idéologiquement opposé à l'organisation soviétique de l'information et de sa diffusion. On décala même le lancement, qui devait initialement avoir lieu le 1er mai, en raison du mauvais temps : non à cause des difficultés que cela pourrait causer au décollage, mais afin d'obtenir de meilleures images. Le 5 mai, tous les programmes habituels furent coupés pour le décompte, deux minutes avant le lancement. On avait toutefois écarté la possibilité

¹⁶⁵¹ « Zum erstenmal sahen Menschen die Rückseite des Erdtrabanten » ; « Zum erstenmal sahen Menschen Ihren Heimatplaneten Erde aus der Mondperspektive ».

¹⁶⁵² M. Allen, *Live from the moon : film, television and the space race*, London ; New York, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009, p 78.

d'embarquer un système de télédiffusion à bord, car le poids du matériel aurait entraîné de trop gros changements sur la fusée de lancement initialement prévue. Il n'y avait donc qu'une caméra classique. Le premier lancement en direct fut toutefois un succès, observé par plus de 45 millions de téléspectateurs sur le territoire. Dans la foulée, Kennedy adressa un « Message spécial au congrès sur les besoins nationaux urgents », confirmant la volonté du gouvernement de médiatiser autant que possible les lancements des programmes spatiaux. Le film réalisé par la NASA à partir de toutes les images obtenues fut ensuite rapidement diffusé¹⁶⁵³.

Tandis que le second vol Mercury, également diffusé en direct, est un échec, les russes poursuivaient leurs avancées : le 6 août 1961, Gherman Titov est le second cosmonaute à se rendre dans l'espace, pour 17 orbites autour de la Terre cette fois. Des images que le gouvernement soviétique ne diffuse à nouveau pas. Les américains interceptent encore le signal télé, de qualité quatre fois supérieure au précédent¹⁶⁵⁴, et voient le cosmonaute manger le premier repas de l'histoire de l'humanité dans l'espace, tandis que, de leurs côtés, ils n'effectuent aucun progrès technique en la matière, mais peaufinent leur stratégie médiatique. Le 20 février 1962, John Glenn embarque dans le cadre de Mercury 6 pour un vol orbital. Cette fois, la CBS, qui diffuse les images en direct, a organisé un véritable reportage autour du lancement. Des journalistes envoyés auprès de la famille de Glenn, ou encore dans les usines de fabrication des différentes composantes ayant servi à construire la fusée, comblent les moments de vacance laissés par la temporalité propre au lancement. 135 millions de téléspectateurs suivent l'évènement. C'est la naissance à la fois d'un « journalisme d'examen¹⁶⁵⁵ » qui s'imisce dans la médiation de l'évènement scientifique et, dans le même temps, d'une observation de deuxième ordre¹⁶⁵⁶ consistant à observer les réactions de la famille de l'astronaute, mais aussi du président des Etats-Unis d'Amérique, face à l'évènement. Est mise en scène une population totalement happée, à 6h30 du matin, par l'évènement partagé au moyen du téléviseur — un type de « cérémonie télévisée¹⁶⁵⁷ » qui se perpétua dans les années 1960, trouvant son apogée avec Apollo 11.

Le coût de cette diffusion est toutefois rapidement incriminé : en raison des 10 reports au dernier moment du lancement, de nombreuses équipes de tournages furent mobilisées pour rien, engendrant

¹⁶⁵³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁵⁵ J. Chervin, « Quand la télévision contemple les vols habités », *Hermès. La Revue*, vol. 2, n° 34, 2002, p. 161168, p. 162.

¹⁶⁵⁶ S. Grampp, « Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Die erste bemannte Mondlandung im deutschen Fernsehen diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs », *Repositorium Medienkulturforchung*, n° 9, 2016, [En ligne]. <https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/3516/RMKF_9_2016_Grampp_Vom_Beobachten.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Consulté le 7 décembre 2020).

¹⁶⁵⁷ D. Dayan et E. Katz, *La télévision cérémonielle: anthropologie et histoire en direct*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 (La politique éclatée).

d'importantes pertes financières. De plus, il apparaît assez rapidement que le modèle répétitif de ces émissions, limitées au lancement et au retour des fusées, est layant pour le téléspectateur et risque d'engendrer une perte d'audience à la longue. De plus, les soviétiques ripostent en lançant non pas une, mais deux diffusions en direct de non pas deux, mais trois vols habités : *Vostok 3* et *Vostok 4*, lancés à un jour d'écart les 11 et 12 août 1962, et qui se croisèrent à cinq kilomètres dans l'espace, prouesse réitérée moins d'un an plus tard par *Vostok 5* et 6, qui emmène notamment la première femme dans l'espace pendant 17 jours. Les soviétiques n'organisent toutefois pas la diffusion télévisée de ces missions comme une émission à suspense : les lancements et retours, moments extrêmement périlleux, ne sont ni annoncés ni filmés. Sont diffusés seulement les moments où les cosmonautes allument la caméra de leurs vaisseaux, de manière notamment à cacher par exemple l'état de santé préoccupant de Valentina Tereshkova, malade de l'impesanteur pendant presque toute la durée de son séjour spatial.

Entre temps, les américains n'ont plus d'autre choix que de franchir le cap du matériel télévisuel à bord. Mercury 9, au départ le 15 mai 1963, possède à son bord une caméra à deux objectifs envoyant directement les images sur la Terre (notamment, entre temps, grâce aux premiers développements de la télévision satellite, qui concrétise progressivement le projet d'une « mondovision ») : le premier objectif est dirigé vers le hublot, le second dans la capsule. Gordon Cooper, à bord, l'allume à plusieurs reprises dans l'effectuation de certaines manipulations. Les images sont directement retransmises sur la NBC, mais sont de piètre qualité, n'égalant de loin pas l'exploit russe, qui marque son avance technologique et médiatique dans la course à l'espace. Ils perdront toutefois leur avance par la suite, ne parvenant pas à surmonter les problèmes engendrés par le programme *Voskhod*, tandis que les Etats-Unis, qui expérimentent dans les années suivantes les sorties extra-véhiculaires et les manoeuvres spatiales dans le cadre du programme Gemini, perfectionnent à la fois leur technique astronautique et visuelle, ainsi que leur stratégie de communication. Les directs sont sélectionnés et font l'objets de flash info, puis les images sont réutilisées et intégrées dans les journaux quotidiens.

LA DIFFUSION D'APOLLO 11 AUX ETATS-UNIS : UNE FIERTÉ NATIONALE

Les transmissions en direct des lancements et du déroulement des missions à bord des vaisseaux grâce à un système de télédiffusion embarqué sont réunies à l'occasion d'Apollo 11, qui prévoit le premier alunissage de l'histoire de l'humanité. Faisant état de la littérature savante sur le sujet, et analysant les discours des présentateurs américains qui couvrirent la mission pour ABC et CBS, Philipp Sattler rappelle que la conquête spatiale est largement vécue aux USA comme une

réactualisation de l'identification nationale à la figure fondatrice du pionnier¹⁶⁵⁸. James Kauffman, dans une étude sur le rôle du président Kennedy et des médias dans le financement des premières années du programme Apollo, le soulignait déjà clairement en 1994 à la lumière d'une analyse des événements avec lesquels il fut alors comparé : « L'insistance de la presse sur l'individualisme et sa comparaison entre les vols spatiaux habités et les exploits de Colomb, Magellan et des frères Wright menèrent naturellement les médias à considérer le programme spatial comme la grande histoire d'une aventure de pionniers¹⁶⁵⁹ ». À ce titre, plusieurs indices trahissent l'importance de fédérer la nation américaine et d'obtenir le ralliement idéologique des autres nations du monde entier derrière elle, et ce en dépit des efforts relativement maladroits pour associer le reste du globe à leur accomplissement. En effet, malgré les exemplaires de chaque drapeau embarqués à bord d'Apollo 11, ainsi que du microfilm porteur de « messages de bonne volonté¹⁶⁶⁰ » prononcés par les plus grands dirigeants d'autres nations, les discours promulgués pendant et autour de la mission Apollo 11 ramènent toujours l'exploit à la nation américaine avant d'y associer le reste de l'humanité¹⁶⁶¹ — et déroule les symboles nationaux devant les yeux de millions de téléspectateurs, ce qui mènera Lynn Spigels à parler à son sujet de « colonialisme culturel¹⁶⁶² ». L'exemple le plus saisissant est sans doute l'importance accordée au planté du drapeau américain, non seulement enfoncé sur la Mer de la Tranquillité le 21 juillet 1969, mais également sur l'Océan des Tempêtes (le 19 novembre 1969), sur la formation géologique de Fra Mauro (le 5 février 1971), le cratère Béla (le 1er août 1971), le Monts Descartes (le 21 avril 1972), et la vallée Taurus-Littrow (qui doit d'ailleurs son nom à l'équipe d'Apollo 17 qui y alunira le 11 décembre 1972) — soit lors de toutes les missions lunaires réussies (Apollo 13 ayant été interrompue durant le transit de la Terre à la Lune 55 heures et 54 minutes après son lancement). Si, en temps de paix, les symboles nationaux « fonctionnent comme des super enseignes de marque en stabilisant l'image et l'identité de la nation dans la sphère de la diplomatie internationale », la « course à l'espace » dont les États-Unis franchissent là la ligne d'arrivée se déroule au milieu d'une guerre qui, pour être froide, ne fait pas moins peser sur le pays des « pressions perturbatrices intérieures et extérieures ». Ainsi, ces plantés de drapeaux récurrents, filmés et mis en scène, « consolider le sens de la citoyenneté propre à

¹⁶⁵⁸ P. Sattler, *Raumfahrt als Medienereignis. Die politische Funktionalisierung der ersten Mondlandung im Fernsehen*, Hambourg, Diplomica Verlag, 2015.

¹⁶⁵⁹ « The press' focus on individualism and its comparison between manned space flights and the exploits of Columbus, Magellan, and the Wright brother led the media naturally to embrace the space program as a great frontier adventure story » : James Kauffman, *Selling Outer Space. Kennedy, the Media, and Funding for Project Apollo, 1961-1963*, Tuscaloosa, 1994, p.58, cité d'après *ibid.*, p.57.

¹⁶⁶⁰ « goodwill messages » : *ibid.*

¹⁶⁶¹ Ce qui est tout particulièrement perceptible dans l'entretien téléphonique entre le président Nixon et Neil Armstrong : *ibid.*, p.59.

¹⁶⁶² Lynn Spigel, *White Flight*, p.49, cité dans *ibid.*, p.58.

l'identité et la loyauté nationales, s'assurant que le centre tient bon¹⁶⁶³ ».

ENJEUX NATIONALISTES DANS LA DIFFUSION D'APOLLO 11 EN ALLEMAGNE DE L'OUEST

Tandis que les Etats-Unis sont alors rompus à l'exercice, la télédiffusion de l'évènement dans l'Allemagne divisée reflète les enjeux internationaux de cet exploit technique.

La télévision en tant que telle est déjà perçue comme une preuve de modernité, terrain très disputé entre la RFA et RDA qui, depuis le début des années 1960, se modernisent progressivement dans le but de pouvoir techniquement diffuser des images en direct venues d'outre-Atlantique. A Berlin, l'idée de créer une chaîne commune, profitant de la communauté de langage entre Berlin est et ouest, afin de surmonter les difficultés techniques posées par la télédiffusion, est exprimée au milieu des années 1960, mais rapidement abandonnée. La première chaîne de l'Ouest (l'ARD) diffuse l'alunissage en direct ce soir-là, dans le cadre d'une émission de 19 heures, ponctuée d'interventions téléphoniques de reporters sur place, de reportages, d'échanges avec et entre les experts invités sur le plateau et des réponses aux questions des téléspectateurs. On estime alors que 85% des foyers de Berlin est captaient les chaînes de l'ouest : il est toutefois impossible d'estimer le nombre de berlinois de l'est qui, l'évènement n'étant pas diffusé sur les chaînes de la RDA (qui privilégia apparemment un match de football¹⁶⁶⁴), regardèrent l'ARD ce soir-là. L'émission était néanmoins conçue pour être visionnée des deux côtés du mur : un correspondant soviétique était par exemple présent au côté des quatre présentateurs, et intervint pendant 20 minutes afin de rappeler les avancées soviétiques en matière d'aérospatial.

Parmi les reportages, plusieurs points furent abordés. L'explication des différentes étapes de la mission et de son fonctionnement tiennent une part importante dans l'émission allemande, tout comme dans les autres émissions accompagnant dans les pays voisins la diffusion en direct de la mission. En expliquant ainsi la technologie mise en oeuvre juste avant l'apparition des images qu'elle a permise, la télévision instaure une double dialectique de légitimation des progrès techniques et scientifiques qui sont au coeur de son fonctionnement. Comme le remarque Jacqueline Chervin, la vulgarisation scientifique assurée par les journalistes permet de faire prendre conscience au spectateur de son accès à un nouvel espace, « celui du balayage satellitaire et des

¹⁶⁶³ « work as super-trademarks, stabilizing the image and identity of the nation in the sphere of international diplomacy » ; « disruptive internal and external pressures » ; « shore up a citizenry's sense of national identity and loyalty, making sure that the center holds » : Michael Geisler (éd.), *National Symbols, Fractured Identities. Contesting the National Narrative*, Lebanon, 2005, cité dans *ibid.*, p.59.

¹⁶⁶⁴ S. Grampp, « Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Die erste bemannte Mondlandung im deutschen Fernsehen diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs », *op. cit.*, p. 31.

réseaux de télécommunications¹⁶⁶⁵ » qui s'entrecoupent dans l'expérience télévisuelle de l'alunissage. De surcroît, la télévision s'offre, ce faisant, « un discours réflexif sur la technique de transmission de l'image, en association avec une institution scientifique : la Nasa¹⁶⁶⁶ » : la grande chaîne technique permettant de transmettre les images de cet évènement historique se donne en spectacle en même temps qu'elle s'explique, assurant ainsi l'adhésion du téléspectateur à la véracité de l'image télévisuelle. « Les journalistes valorisent l'aspect technique de l'image en le plaçant au coeur de l'expérience comme un dispositif de persuasion¹⁶⁶⁷ » : c'est donc l'occasion d'un discours auto-explicatif et auto-justificatif se servant « de l'idéologie dominante qui veut que les sciences symbolisent l'exactitude et la vérité pour installer une stratégie de crédibilité — stratégie renforcée par la revendication d'un discours réflexif sur la technique de la télévision¹⁶⁶⁸ ».

Ce sentiment est orchestré par une mise en scène qui mélange sciemment l'expérience et le spectacle scientifique¹⁶⁶⁹, se donnant à voir un tel. La dimension spectaculaire de la retransmission en direct était certes recherchée dès les débuts, mais la mise en place d'une émission l'accompagnant l'accentue, et contribue à donner l'impression aux téléspectateurs d'être, bien qu'assis dans leur salon devant leur téléviseur, en réalité « aux premières loges de l'histoire », comme le titrait l'article inaugural la série de suppléments *Griff nach dem Mond*, édités par *Die Welt*. Le journaliste, Rainer Fabian, anticipait les conséquences à la fois de l'avancement technologique symbolisé par l'alunissage et de l'impact de sa télédiffusion en direct sur la perception de l'Histoire : jadis rétrospective, la conscience historique de l'individu moderne se fait désormais au fur et à mesure que les évènements se déroulent [69.323]. Cet article analyse ce qu'André Gunthert appellera bien tard « l'iconisation de l'image », ce processus particulier émergeant justement dans les années 1968 et 1969 du traitement, par les médias, d'une nouvelle forme de conscience historique qui s'accompagne d'une utilisation nouvelle de l'image journalistique¹⁶⁷⁰.

Le rôle des ingénieurs allemands dans la conquête spatiale est également abordé à l'occasion d'une intervention d'Ernst von Khuon, le reporter en chef de la *Südwestfunk*, auteur d'ouvrages de vulgarisation scientifique et ancien rapporteur de guerre pour le service de la propagande, qui en rappelle les principaux jalons, et notamment la contribution de l'ingénieur allemand Werner von Braun, ancien élève d'Hermann Oberth. Et Ernst von Khuon de conclure : « Il y a donc une ligne

¹⁶⁶⁵ J. Chervin, « Quand la télévision contemple les vols habités », *op. cit.*, p. 161168, p. 163.

¹⁶⁶⁶ *Ibid.*.

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*.

¹⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁶⁷⁰ A. Gunthert, « Les icônes du photojournalisme. De l'information à la pop culture » in A. Leblanc et D. Versavel (éds.), *Icônes de mai 68 : les images ont une histoire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018, p. 19-31.

toute droite de Jules Verne à Wernher von Braun, en passant par Hermann Oberth¹⁶⁷¹ ». Sven Grampp analyse en détail les implications nationalistes de ce discours : en oubliant l'origine nazie des recherches de von Braun, ainsi que leur exploitation dans le cadre de la Guerre froide, les présentateurs évacuent les enjeux de politique et de domination internationales pour souligner « les performances des de la culture allemande [qui] ont rendu possible l'évènement médiatique global de l'alunissage¹⁶⁷² ». En d'autres termes, il s'agit d'intégrer un discours et une contribution nationale à un projet de part en part mené et revendiqué, pour ne pas dire accaparé par les Etats-Unis. Du côté est, une émission de télé revient sur l'évènement le 31 octobre 1969. Ne disposant pas de la même couverture que les télé de l'ouest, elle s'adresse explicitement à un public captif, qu'elle sait avoir sans doute regardé l'alunissage en direct trois mois auparavant, et opère la démarche inverse de l'ARD. Munie des critiques entre temps formulées à l'encontre du programme Apollo, notamment par la presse de l'ouest, l'émission montre à quel point marcher sur la Lune est un non sens économique et scientifique. Aidée d'un langage visuel fort, l'émission explique que « l'objectif initial du voyage dans l'espace n'est pas la Lune, mais bien la Terre¹⁶⁷³ », et met en valeur la démarche bien plus sensée de l'URSS qui arrête les vols habités et met le savoir-faire acquis dans le cadre des missions spatiales au service du développement des observations climatiques et de la technologie solaire...

Face à ces importants enjeux nationalistes condensés autour de la technique et de son exploitation, il est presque curieux de constater que *L'Hommage aux hommes ayant conquis la Lune* d'Hannah Höch ne représente ni homme, ni Lune, mais pas plus de module lunaire ni de combinaison d'astronaute.

B. L'hommage aux hommes qui ont marché sur la Lune, un anti-planté de drapeau

Höch assiste donc aux débats sur le rôle des ingénieurs allemands dans la conquête spatiale américaine, mais aussi au planté de drapeau devant son poste de télévision¹⁶⁷⁴. De plus, l'artiste conserve dans ses archives l'iconique photographie, découpée d'un journal, représentant un astronaute face au « Stars and Stripes ». Elle la date et la situe au moyen d'un bout de papier collé

¹⁶⁷¹ « Also ein ganz gerader Weg von Jules Verne über Hermann Oberth zu Werner von Braun » : cité par S. Grampp, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁷² *Ibid.*, p. 34.

¹⁶⁷³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁷⁴ Pour Apollo 11 et les missions suivantes : un de ses croquis immortalise justement la position des astronautes à ce moment précis lors de la mission Apollo 14 (cf. la quatrième feuille de l'ensemble [6852/93 1-4]).

au dessus : « 1971. Febr. Mond¹⁶⁷⁵ » [71.253]. C'est une captation d'un écran de télévision du moment où « Armstrong et Aldrin plantent le Stars and Stripes sur la Lune¹⁶⁷⁶ » qui est choisie pour illustrer l'article en page 3 du *Münchener Merkur* du 21 juillet 1969, « La Lune a perdu son secret¹⁶⁷⁷ » [69.321]. En page suivante (toujours dans la rubrique « Politique »), le journal s'interroge : « La Lune appartient-elle aux américains ? [...] Les américains ont atterri sur la Lune ; Armstrong et Aldrin ont foulé le satellite, y ont hissé le drapeau national, et finalement emporté avec eux dans le vaisseau des échantillons de pierres lunaires. La Lune appartient-elle désormais, en raison de cela, aux américains ? [...] Le hissé du drapeau national signifie-t-il l'occupation de l'astre céleste¹⁶⁷⁸ ? ». Les médias allemands se montrent particulièrement conscients des bouleversements potentiels engendrés par un tel acte en terme de droit international. Faisant suite à la revue de presse sur la même page, Max Wima, correspondant pour le *Münchener Merkur* à Washington, souligne à son tour la dimension nationaliste de l'événement dans son article « Apollo 11 unit les américains¹⁶⁷⁹ » : depuis le début de cette « course à l'espace », les enjeux nationaux sont mis en avant dans la presse, de l'encart en une du *Bildzeitung* du 14 septembre 1959 [59.229], représentant l'étoile rouge sur la surface lunaire et s'interrogeant « La Lune est-elle russe désormais¹⁶⁸⁰ ? » avant même qu'un être humain n'en ait foulé le sol, au numéro du *Münchener Merkur* sus-cité, en passant par une caricature parue dans *Die Welt* du 28 décembre 1968 [68.362], qui représente deux fusées pointées vers le ciel, chacune chevauchée par des hommes et portant, l'une le drapeau américain, l'autre l'étoile rouge. Le sous-titre, qui semble prononcé par le personnage resté sur Terre, sa tête entre ses mains l'air affolé : « Avez-vous aussi un ticket retour¹⁶⁸¹ ? ».

Parfaitement consciente de la configuration internationale dans laquelle ce premier alunissage a lieu, Höch ne semble pourtant pas adhérer aux lectures nationalistes de l'événement. Sur un article découpé dans *Die Welt* du « 30.11.72 » sur le budget du programme Apollo [72.356], elle annote un paragraphe :

« Apollo valait-il ses 25 000 000 000 de dollars ? Très certainement. Car Apollo n'avait qu'un seul but : faire atterrir les américains sur la Lune avant les russes, et ainsi démontrer la supériorité technologique des USA. Le président Kennedy l'avait très clairement formulé, tandis

¹⁶⁷⁵ Il se pourrait cependant que sa datation soit fautive, et qu'il s'agisse en réalité d'une photographie plus ancienne représentant Buzz Aldrin devant le drapeau américain en 1969.

¹⁶⁷⁶ « Armstrong und Aldrin pflanzen das Sternenbanner auf dem Mond auf »

¹⁶⁷⁷ « Der Mond hat sein Geheimnis verloren »

¹⁶⁷⁸ « Gehört den Amerikanern der Mond ? [...] Die Amerikaner sind auf der Mond gelandet; Armstrong und Aldrin haben den Erdtrabanten betreten, haben der Nationalflagge der Amerikaner gehißt, haben schließlich Gesteinsproben vom Mond mit in ihr Raumschiff genommen. Gehört deshalb jetzt den Amerikanern der Mond, [...] bedeutet das Hissen einer Nationalflagge die Okkupation des Himmelskörpers ? »

¹⁶⁷⁹ « Apollo 11 eint die Amerikaner »

¹⁶⁸⁰ « Ist der Mond jetzt russisch ? »

¹⁶⁸¹ « Habt ihr auch eine Rückfahrkarte ? » : la gravure est empruntée à l'*International Herald Tribune*.

qu'il appelait les américains à faire atterrir les hommes sur la Lune le 25 mai 1961 : « Le temps est désormais venu pour les USA d'endosser explicitement le rôle de leader dans le domaine du voyage spatial, qui a beaucoup d'égards détient sans doute la clef de notre avenir¹⁶⁸² ».

Dans la marge, au niveau de la partie soulignée, elle ajoute un grand point d'interrogation, suivi d'une courte assertion qui semble être « *kleinkariertes Partes denken*¹⁶⁸³ ». La partie ici soulignée est remplacée par l'indicatif : « hält¹⁶⁸⁴ ».

Sa prise de position dans ce contexte marqué par les revendications nationales de l'événement est plus encore perceptible dans le photomontage qu'elle y consacra, intitulé *En hommage aux hommes qui ont conquis la Lune (Am Männern gewidmet, die der Mond erobert haben, 1969, ill. 182)*. Bien que l'exploit soit justement attribué à des hommes (avec un petit « h »), ces derniers n'en demeurent pas moins exempts de toute nationalité ; mais surtout, en dépit du titre choisi, l'œuvre ne présente ni homme, ni Lune, mais bien plutôt la courbe d'une feuille de droséra (plante des régions humides de l'hémisphère nord identifiable à ses poils glanduleux), extraite de *Life International* du 21 juillet 1958, et un papillon de nuit (d'après Kristin Makhholm, découpé dans le numéro du 24 novembre 1969 du même magazine¹⁶⁸⁵). Ce couple inattendu (la plante étant insectivore et représentant donc un danger pour le papillon qui s'en approche¹⁶⁸⁶) occupe le premier plan d'un ensemble de fragments de papiers colorés issus ou non de détails photographiques de couleur rouge, jaune, verte et violette, éclatant comme un feu d'artifice festif au dessus d'une ville entre chien et loup. Une seule évocation de la surface sélène semble se trouver dans le tiers inférieur de l'image, où un fragment photographique gris rappelle les traces d'un véhicule lunaire laissées sur la surface de l'astre, le noir et le blanc étant alors particulièrement caractéristiques des images de l'espace qui parviennent aux téléspectateurs fortement contrastées, comme le remarque Höch dans une note postérieure (« Blanc le sol — ciel noir¹⁶⁸⁷ » [69.280/1]) — et, de manière assez remarquable, c'est sur ce fond que se dégage la date du photomontage, bien au centre : « 1969 ». Juste au dessus, sur la gauche, une étoile jaune se distingue, dans laquelle on ne saurait dire s'il faut

¹⁶⁸² « War Apollo [25 000 000 000 Dollar] wert ? Ganz gewiß. Denn Apollo hatte nur ein einziges Ziel : Amerikaner vor den Russen auf dem Mond zu landen und damit die technologische Überlegenheit der USA zu demonstrieren. Präsident Kennedy sagte es unmißverständlich, als er am 25. Mai 1961 die Vereingten Staaten zur Landung von Menschen auf dem Mond aufrief : « Jetzt ist die Zeit für die USA gekommen, eine eindeutige Führungsrolle in der Weltraumfahrt zu übernehmen, die in mancher Hinsicht den Schlüssel für unsere Zukunft auf Erden halten mag » : les parties soulignées et barrées l'ont été par l'artiste.

¹⁶⁸³ « Pensée partisane de petite envergure » (tentative de traduction)

¹⁶⁸⁴ Elle remplace la formule prudente de Kennedy par l'indicatif présent.

¹⁶⁸⁵ P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 179.

¹⁶⁸⁶ On retrouve l'inquiétant attrait pour les événements techniques qui était au coeur de notre interprétation de *Jolis filets* : voir *supra*.

¹⁶⁸⁷ Le document [69.280/1] est intitulé « 5.2.70 / 30 Bilder pro Sekunde wird die Kamera auf die Erde senden. Wir sehen Sheppard auf der Mond. / Weiss der Boden — Himmel Schwarz ». Incorrectement daté de 1970, il s'agit en réalité du jour de l'alunissage de la mission Apollo 14 de 1971. Les remarques sont d'ordre technique, commentant la transmission en direct (« La caméra enverra 30 images par seconde sur la Terre ») et de l'esthétique qui caractérise cette transmission (le fort contraste blanc/noir).

voir un astre ou un éclat stylisé.

Höch tente-t-elle alors de rendre l'événement à l'Humanité, supprimant d'une part tout symbole national, et d'autre part conférant à son photomontage quelque signification métaphorique ? Pour répondre pleinement à cette question, il faudrait savoir si l'artiste, au moment du collage dont nous connaissons bien la temporalité des sources (qui s'étalent de 1958 à 1969), pouvait connaître la nature insectivore du droséra, ou s'en souvenir. En lui rapprochant un insecte alifère, cherchait-elle à insister sur son survol (sa maîtrise) ou sa capture ? À moins qu'elle ne privilégie le sens que leur conféraient les numéros de *Life International* dont ils sont issus, dans lesquels ils illustraient une série d'articles sur le Darwinisme ? Le ciel parsemé de nuages orangés évoquerait-il donc plutôt une nouvelle aube pour la planète ? Bien que le découpage parfaitement symétrique des ailes du papillon, mettant en valeur leur motif d'yeux rouges, confère à l'insecte, selon certains commentateurs, une allure de cerf-volant, force est de constater que les machines utilisées (fusées, navette spatiale, instruments de prélèvement, etc) pour conquérir la Lune, et qui constituent l'essence même de l'événement, sont formellement comme symboliquement écartées de la représentation. La composition générale rappelle aussi une oeuvre de son ami Kurt Schwitters, décédé depuis 1948 : *Maraak Variation I (Merzbild)* de 1930 (ill. 183). Sur un fond géométrique de couleurs vives, Schwitters renouait avec l'esthétique Merz en collant un fond de cannette métallique rouillée ainsi qu'un papillon dont les formes principales sont reprises par Höch dans son *Hommage aux hommes qui ont conquis la Lune*. L'oeuvre de Schwitters fait également référence à un voyage, en Norvège, effectué sur les conseils d'Hannah Höch. Dans la double lecture toujours possible de ses photomontages, peut-être *L'Hommage* de 1969 porte-t-il aussi le souvenir de son ami disparu, qui aurait sans doute adoré assister à un tel événement...

En ne faisant figurer ni les hommes ni les moyens qui ont leur effectivement permis de marcher sur la Lune dans son *Hommage*, Höch opère un choix iconographique permettant dans un premier temps l'universalisation de cette conquête. En se rendant capable de la parcourir, l'homme a réduit la distance entre la Terre et la Lune, et peut alors s'effacer devant leur rapprochement offert à l'ensemble de l'humanité ; c'est comme si le « petit pas pour un homme » et le « pas de géant pour l'humanité », dont la grammaire a longtemps été sujette à controverse¹⁶⁸⁸, fusionnaient. Mais dans le même temps, c'est l'irreprésentabilité paradoxale de cet événement pourtant partout représenté et dont les images ont été très largement diffusées dans le monde occidental qui s'exprime. Bien que

¹⁶⁸⁸ « It's a small step for a man and a giant leap for mankind » : Melissa M. Baese-Berk, Laura C. Dilley, Stephanie Schmidt, Tuuli H. Morrill et Mark A. Pitt, « Revisiting Neil Armstrongs Moon-Landing Quote: Implications for Speech Perception, Function Word Reduction, and Acoustic Ambiguity », 2016, publié en ligne <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0155975> [Consulté le 14 mars 2017].

l'image télévisée permette au téléspectateur de voir bien plus loin que les conditions physiques de sa vision ne lui auraient jamais permis, Höch choisit de faire appel à une iconographie familière, animale et végétale, et non à la nouvelle esthétique d'une Lune aride et grise qui se répand depuis une dizaine d'années dans l'imaginaire collectif. Est-ce alors pour quitter, à l'occasion de cette célébration, la représentation littérale de l'événement au profit d'une représentation métaphorique, ou bien, exploitant l'imprécision des images de la Lune immédiatement transmises, est-ce plutôt une manière de montrer que rendre une chose visible ne suffit pas à la rendre représentable ? Face à l'incommensurabilité du rapprochement et à l'imprécision des premières images, beaucoup d'incertitudes demeurent : la « Magie » de la technique télévisuelle tend certes à les gommer dans le temps (émotionnel) de l'événement, comme le constatait Henk Ohnesorge dans son article très critique sur la longue télédiffusion de la mission¹⁶⁸⁹ [69.320], mais elle ne semble pas résister au travail de la mémoire. L'aspect visuel du souvenir passe alors au second plan.

¹⁶⁸⁹ « Der erste Schritt, Magie à la McLuhan, demonstrierte die Allgegenwärtigkeit der Kamera in dieser Welt, bis an den Horizont des Mondes. [...] Man war gebannt, diesen Bildern, diesen Sequenzen anheimgegeben » (<Le premier pas [sur la Lune], magie à la McLuhan, démontre l'omniprésence de la caméra dans ce monde, jusqu'à la surface de la Lune. [...] L'on est comme ensorcelé par ces images, et enclin à leur faire confiance>) : H. Ohnesorge, « Fernsehen. Am Horizont des Mondes. Augenzeuge Kamera », article du 22 juillet 1969 [69.320].

Conclusion

L'UTILISATION DES MÉDIAS

Notre travail a montré que la première réception d'Hannah Höch (dans les années 1960 à 1970) contribua à ancrer durablement divers stéréotypes, qui déterminent aujourd'hui encore l'état de l'historiographie à son sujet. Parmi eux, celui d'une artiste ayant principalement eu une période dadaïste et réalisé des photomontages, alors qu'elle ne cesse en réalité de créer dans divers médiums tout au long de sa vie (bien qu'elle évite par la suite d'être affiliée à un groupe). A cette époque fut également forgée l'image d'une artiste toujours en marge : en marge du groupe Dada selon les témoignages de ses anciens camarades après-guerre, mais aussi en marge de l'actualité culturelle selon la médiatisation des critiques et historiens d'art de l'époque, qui la représentent toujours tapie dans son jardin luxuriant de la banlieue berlinoise d'Heiligensee. Une artiste « en retrait », donc, et paradoxalement plus proche de la nature que de la culture : comme nous l'avons montré, on la représente à cette époque autant, si ce n'est davantage, au jardin qu'à l'atelier.

De son propre aveu, ce relatif « retrait » correspond à son caractère, et est surtout corolaire d'une importante connexion à l'actualité de son époque, ses courants esthétiques comme ses problématiques politiques, économiques et culturelles, auxquels elle réagit dans ses œuvres. Cette connexion, si elle a intégré en tant que présupposé l'analyse de ses photomontages de l'entre-deux-guerres, demeure rarement étudiée en tant que telle. Elle est assurée par sa fréquentation assidue des grands médias de masse du XX^{ème} siècle : la presse, la radio et la télévision. Le fonctionnement, les caractéristiques techniques et les conditions d'apparition de chaque média en déterminent l'usage, et la presse écrite est sans conteste celui dont Höch fit l'utilisation la plus extensive, à la fois comme source d'information et comme matière première de ses photomontages.

Une analyse détaillée de l'état de ses archives, s'attachant à répertorier toutes les revues, coupures de presse et tous les journaux conservés, nous a permis de déduire prudemment des critères d'archivage et, notamment grâce aux documents conservés après-guerre, d'envisager un lien entre ces deux aspects de sa fréquentation et de son utilisation de la presse écrite, ainsi que son évolution. Le III^{ème} Reich fait office de rupture dans la logique de conservation de l'artiste, en raison de son contexte médiatique particulier, mais aussi parce que ce n'est qu'en 1939 que Höch s'installe dans sa maison d'Heiligensee, qu'elle ne quitta ensuite plus, offrant ainsi un lieu de

conservation pérenne aux divers documents qu'elle sélectionne. Avant 1933, Höch conserve principalement des revues et journaux artistiques ; après 1945, ce sont au contraire les coupures de journaux et revues d'actualité culturelle générales qui constituent le gros des documents de presse conservés. Des affinités thématiques notables ont été observées, achoppant sur ses centres d'intérêt (le travail du jardin, la poésie ou encore la conquête spatiale) et la constitutions d'égo-archives (les comptes-rendus de ses propres expositions, individuelles ou collectives, ainsi que l'actualité de ses amis artistes). Nous avons pu constater une forte imperméabilité des archives entre les sources d'information que l'artiste conserve parfois, et celles dont elle se sert pour ses photomontages, absentes des pièces conservées, et donc vraisemblablement totalement absorbées par le processus de création. Bien qu'elle soit par exemple abonnée à des magazines comme *Life international*, *magnum* ou *Bild der Wissenschaft*, ces titres, qui servaient de matériau pour ses photomontages, sont en effet absents des archives. Nous avons toutefois mis en avant une zone de porosité : celle des travaux préparatoires, usant parfois d'une revue comme intercalaire pour répertorier différents fragments photographiques par thématiques. Néanmoins, son travail à la rédaction de plusieurs titres de la maison d'édition Ullstein entre 1916 et 1926, ainsi que les analyses de ses photomontages dadaïstes *Dada-Panorama* et *Coupe au couteau de cuisine*, ainsi que celle précisément menée par Denise Toussaint sur les origines de la série *Issu(es) d'un musée ethnographique*, permettent de supposer que Höch était toutefois attentive à l'actualité quotidienne dès avant la période de l'après-1945 : ses problématiques se reflètent distinctement dans ses photomontages de l'entre-deux-guerres.

Progressivement, ce lien avec l'actualité semble toutefois se distendre. Cela est surtout dû à l'exploration esthétique que Höch développe autour du photomontage. Ayant désiré dès le début émanciper ce procédé de la sphère des arts appliqués d'où il émerge (en tant que technique utilisée par la presse illustrée de l'entre-deux-guerres pour assurer le dynamisme visuel de ses mises en pages, principalement organisées autour des illustrations photographiques) afin d'en faire une technique artistique à part entière, Höch explore dès les années 1920 plusieurs stratégies. La première, qui a donné lieu à la mise au jour de travaux photographiques et de graphisme inédits, consiste cantonner son emploi du photomontage au « photomontage pur ». Tandis que la tendance générale, notamment incarnée par l'enseignement du Bauhaus, est à la fusion des Beaux-arts et des arts appliqués afin de diffuser dans la société entière une même esthétique, Höch, parce qu'elle cherche élever le photomontage au rang d'art à part entière, et sans doute aussi à cause du discours contemporain sur la place des femmes artistes, qui les encourage depuis le début du siècle à privilégier un enseignement en arts décoratifs aux Beaux-arts, s'inscrit dans une tendance contraire.

La vingtaine de jaquettes réalisée par l'artiste pour les éditions Bakels dans les années 1930, comparée à celles de César Domela pour le même éditeur, met clairement en avant une pratique traditionnelle, reposant certes sur le principe du collage, mais ni sur celui de montage, ni sur l'usage de la photographie, le recours au dessin demeurant systématique. La seconde stratégie élaborée par Hannah Höch, complémentaire à la première, consiste à explorer au moyen du photomontage la tradition et les problématiques proprement picturales. C'est en ce sens que nous avons analysé une partie de la série *Issu(es) d'un musée ethnographique*, mais également les portraits composites de la seconde moitié des années 1920 (qui ne représentent plus des stéréotypes comme ses portraits composites dada) et la série informelle des hommages, qui court des années 1930 à 1970. Progressivement, l'utilisation du matériau premier, la reproduction photographique issue de la presse illustrée, change. Höch n'en extrait plus des figures reconnaissables qu'elle associe de manière à faire émerger, par association visuelle ou sémantique, un sens nouveau, souvent critique ; elle découpe la photographie de presse de manière à ce que son origine matérielle soit méconnaissable, et à briser son lien ontologique avec son référent. L'amélioration des techniques d'impression, entraînant un nouvel âge du magazine plus largement illustré de plus grandes photographies en couleur, ainsi que la plus large divulgation, sous l'impulsion de la Nouvelle Vision et la mutation conjointe de la vulgarisation scientifique, de la photographie scientifique dans la presse (comprise au sens large : photographie astronomique, micro-photographie, photographie aérienne...), contribuent à permettre cet usage du fragment photographique qui ne se concentre plus sur le représenté, mais sur les propriétés formelles et chromatiques des détails de texture sélectionnés, exploitant pleinement l'effet et le processus de l'*estranzation*.

Après-guerre, cette recherche plastique culmine dans le concept d'art « fantasque » ou « fantastique » voire « fantaisiste », élaboré par un noyau d'artistes de la galerie Gerd Rosen, la première galerie privée à ouvrir ses portes après le conflit, comme alternative à l'art officiel national-socialiste qui étouffa la création artistique durant 12 années. La liberté esthétique de l'art fantasque est radicale : se rapprochant visuellement du surréalisme d'Yvan Goll élaboré en parallèle de celui d'André Breton dès 1924, l'art fantastique renoue avec la notion de fantaisie, synonyme en esthétique de l'imagination créative et de ses excès, qui justifie la licence plastique des artistes de l'avant-garde berlinoises. Leurs œuvres associent alors des êtres parfois hybrides ou monstrueux à des paysages oniriques et sibyllins, fortement symboliques. Formellement, elles recourent à la figuration comme à l'abstraction, avec des effets proches des grattages et frottages de Max Ernst. Cette alternative, prônant une radicale liberté, ne survivra toutefois pas dans l'histoire de l'art à l'installation des tensions de la Guerre Froide, qui se polarisent dans ce domaine entre l'abstraction,

forme d'art privilégiée du bloc capitaliste incarnant la liberté, et la figuration, forme d'art d'élection du bloc soviétique, synonyme à contrario de totalitarisme. Höch, qui n'est que très brièvement associée aux artistes fantasmagoriques de la galerie Gerd Rosen (qui ouvrirent en 1948 la galerie Franz), restera toutefois fidèle à ce principe esthétique jusqu'à la fin de sa vie. Ainsi, ses photomontages des années 1950 et 1960 notamment se distinguent-ils par une abstraction raffinée, qui subvertit pleinement l'hyperréalisme de la photographie en jouant sur l'effet visuel des fragments sélectionnés, et sur l'évocation formelle des photographies scientifiques.

L'ICONOGRAPHIE DES TECHNIQUES

L'étude de l'iconographie des techniques nous a permis de peaufiner notre approche du rapport d'Hannah Höch aux médias. Notre constat initial était simple : après la période dadaïste, où l'iconographie technique est largement employée pour souligner les modifications des modes de vie et de la société engendrées par l'introduction des objets techniques dans le monde du travail (et donc, dans l'économie) et leur démocratisation dans les ménages de la classe moyenne, les objets techniques semblent progressivement disparaître de l'iconographie höchienne. Pourtant, Höch confie aux Orgel-Köhne au début des années 1970 avoir toujours été intéressée par la technique. Les médias de masse étant avant tout des objets techniques (permis par l'évolution de différentes technologies), ils constituent le premier « versant » de son intérêt. Mais comment expliquer la disparition de toute une iconographie ? En nous attachant à l'étude de la représentation de la conquête spatiale dans les travaux de l'artiste, tous médiums confondus, nous avons pu mettre en évidence que cette disparition apparente était principalement due à deux facteurs. Le premier est l'apparition du paradigme « fantaisiste » qui devient, après la Seconde Guerre mondiale, un principe créateur capital dans l'œuvre de l'artiste. Le second peut être interprété comme une conséquence de l'apparition des deux autres grands médias du XX^{ème} siècle, la radio et la télévision, sur la perception des données traditionnellement visuelles de la première image technique, la photographie largement diffusée dans la presse écrite.

Une recherche minutieuse menée dans les notes autographes de l'artiste (agendas, carnets de notes, etc.) nous a permis de déterminer son utilisation de la radio. Apparue sous la République de Weimar, mais alors encore réservée à une élite, la radio ne semble faire pleinement son entrée dans le quotidien d'Hannah Höch que dans les années 1930. Des notes prises à la fin de la guerre en écoutant la radio, ainsi que son propre aveu dans son « Carnet 1946 », nous apprennent qu'elle écouta la BBC sous le III^{ème} Reich, malgré les périls encourus, du moins vers la fin du conflit, afin

d'avoir des informations de meilleures qualités sur la situation internationale. Ses agendas d'après-guerre suggèrent également que la radio était un objet essentiel de son quotidien ; pourtant, elle semble a priori totalement absente de son iconographie. C'est certainement le cas pour le poste de radio : mais une nouvelle interprétation de *L'Ange de la Paix* (1958) à partir des coupures de journaux contemporaines conservées par l'artiste montre que Höch s'intéressait très vraisemblablement aux propriétés techniques essentiellement auditives et invisibles du média. *L'Ange de la Paix*, jusqu'à présent souvent interprété comme un hommage tardif à la fin du second conflit mondial, prend en fait position dans la question qui secoue la presse contemporaine au lendemain du lancement du premier satellite artificiel de l'URSS, Spoutnik, suivi de près par l'Explorateur américain : les satellites seront-ils un instrument de guerre, employé pour l'espionnage international ou le guidage des missiles, ou bien serviront-ils la paix mondiale ? Höch semble, pour cette fois, optimiste : la forme de la « tête » de l'ange rappelant fortement celle de Spoutnik 2, lancé peu après Spoutnik 1 le 3 novembre 1957, sa « robe » représenterait alors les ondes radio, seules témoins de la réussite de ces missions. En effet, le journal soviétique *BZ am Abend* relaie dès Spoutnik 1 l'engouement pour l'écoute du signal, perceptible sur toutes les radios à certaines heures de la journée et sur certaines fréquences, systématiquement mentionnées dans les numéros conservés par l'artiste.

Il en va de même de la télévision, qui semble introduire une réflexion d'envergure chez l'artiste sur la nature du visible, ou du moins de l'évènement tel que rendu visible par le nouveau média. Höch acquiert une télé en 1968, et y assiste à l'alunissage d'Apollo 11, et aux suivants. Cet évènement, qui marque la victoire américaine dans la course à l'espace, est un évènement technique : la technologie est la seule condition de sa possibilité et de sa réussite, mais aussi de sa visibilité. Depuis Mercury, les américains ont intensément oeuvré à rattraper leur retard technique sur l'URSS en matière de transmission télévisée des vols spatiaux, augurant avant même d'être en mesure d'embarquer l'équipement nécessaire au direct à bord, la mise en place de véritables cérémonies télévisuelles autour des lancements de chaque mission. Cette stratégie, visant à faire de l'image le plus puissant outil de propagande américaine dans la course à l'espace, aboutit avec Apollo 11 qui, malgré la piètre qualité de l'image, rassemble des millions de téléspectateurs devant leurs écrans, aux quatre coins du monde. Toutefois, aucun objet technique, pas plus qu'un homme ou qu'une Lune, n'apparaissent sur *L'Hommage aux hommes qui ont conquis la Lune* qu'Hannah Höch réalise dans la foulée. Cela ne peut pas être imputé à un désintérêt pour la technique aérospatiale : ses *Notes prises devant le poste de télévision* à l'occasion des missions Apollo 12 et 14 témoignent au contraire de sa curiosité envers les équipements techniques qu'elle croque avec autant de précision

que possible, malgré la nature éphémère et précaire de l'image télévisée. Cette absence est plutôt à imputer au discours qui accompagne la diffusion de l'image télévisuelle, et s'inscrit dans un conflit nationaliste entre les blocs ouest et est qui prend une tonalité particulière dans l'Allemagne divisée. En effet, les ingénieurs ayant permis l'exploit sont allemands : Werhner von Braun et son équipe, qui élaborèrent les destructrices V2 pour le gouvernement national-socialiste à la fin du conflit, furent extraits de l'Allemagne vaincue à l'occasion de l'opération *paperclip* pour poursuivre leurs recherches aux États-Unis. L'Allemagne, dépouillée de ses techniciens les plus éminents dans le cadre de la dénazification, ne peut s'empêcher de rappeler les faits lors de l'émission qui encadre la diffusion d'Apollo 11, rattachant ainsi l'exploit, que les États-Unis revendiquent de premier droit, avant de l'ouvrir à l'humanité, à des compétences allemandes. La tension entre nationalisme et internationalisme est déséquilibrée au profit de la première dans les discours américains : les plantés de drapeau systématique auxquels Höch assiste devant son poste de télévision en sont peut-être l'ultime preuve. C'est donc peut-être pour libérer l'exploit de ces enjeux politiques que Höch décide d'évacuer toute iconographie technique de son *Hommage*.

LE REGARD DE L'ARTISTE ET L'AVÈNEMENT D'UNE NOUVELLE BEAUTÉ

En explorant l'utilisation des médias et l'iconographie des techniques dans l'œuvre d'Hannah Höch, notre travail de thèse a donc montré que l'artiste livra, en parallèle d'un travail assidu d'élaboration d'un langage plastique propre au photomontage en tant que technique artistique, un témoignage continu des problématiques technico-médiatiques du XXème siècle. Mettant plus souvent en avant les modalités du discours qui forgent les images et notre perception de ces images qu'un message distinct, Höch interroge finalement, et peut-être avant tout, les modalités de notre regard contemporain sur le monde. Son *motto* artistique proclamant une variation drastique de focale comme principe essentiel de la création artistique (voir « le monde du point de vue d'une fourmi et demain, tel que la lune le voit »), l'évolution de son utilisation du matériau photographique, au contact des autres médias, semble confirmer une intériorisation du principe de la technique : en effet, si elle disparaît presque de son iconographie, qui ne renvoie à des objets techniques que ponctuellement après-guerre, la technique est devenue le principe même du photomontage, de par l'origine des photographies employées, images techniques résultant du couplage de l'appareil (photographique) à d'autres appareils (microscope, télescope, avion, presse...), mais aussi par leur utilisation, qui exploite le principe de l'élargissement de la conscience optique permise par les appareils techniques de vision. Les ruptures d'échelle

engendrées, permettant de mettre au même format une cellule et une galaxie, sont alors à l'origine d'une Beauté contemporaine, recherchée en tant que telle par l'artiste, comme elle le suggère dans certaines de ses conférences.

Notre important travail sur le fonds des archives Hannah Höch post-1945, ainsi que nos traductions en français de textes aujourd'hui encore inédits dans les deux langues, nous a donc permis de suggérer une nouvelle image de l'artiste : non plus une artiste dadaïste qui ne sortit jamais vraiment de son « émigration intérieure » à Heiligensee, mais celui d'une artiste témoin de son temps, et pour cette raison l'observant à distance tout en restant profondément connectée à son époque par l'usage des médias. Une artiste dans la carrière de laquelle Dada n'est en réalité qu'un bref passage. Évidemment, cette recherche offre également de nombreuses pistes, qu'elle prend parfois pour présumés alors qu'elle n'ont pas encore été élaborées en français, et en partie seulement élaborées en allemand : le pluralisme stylistique, le rapport de Höch à l'abstraction, notamment dans ses photomontages des années 1960, la particularité de sa production sous le IIIème Reich, le rôle du jardin, etc.. À ce titre, nous espérons que cette étude ne soit qu'un point de départ pour permettre aux recherches sur Hannah Höch en France de rattraper leur retard et de développer des thématiques novatrices eut égard à l'état des connaissances actuel, principalement disponible en langues allemandes et anglaises.

L'UTILISATION DES MÉDIAS ET L'ICONOGRAPHIE DES TECHNIQUES DANS L'ŒUVRE D'HANNAH HÖCH (1889-1978)

Résumé

L'utilisation quasi-exclusive, par Hannah Höch, des reproductions photographiques de la presse magazine dans ses photomontages témoigne de sa fréquentation assidue des médias. La radio et la télévision, bouleversant l'écosystème médiatique dans lequel elle évolue, eurent aussi un impact sur sa production picturale et ses photomontages. Pour explorer ce jeu complexe d'influences, cette thèse aborde l'évolution de l'iconographie des techniques dans l'œuvre de Höch. Elle constate qu'après la période dadaïste, caractérisée par une riche iconographie mécanique où l'objet technique révèle les profondes mutations sociales du début du siècle, la disparition de la technique dans les photomontages höchiens n'est qu'apparente. Elle s'explique en partie par la volonté de l'artiste d'émanciper le photomontage des arts appliqués et par l'évolution de son matériau (le magazine), mais aussi par l'intériorisation du paradigme de la technique. A l'occasion de la conquête spatiale notamment, Höch réalise une série d'œuvres abordant le rôle des ondes radios et évoquant les modalités de la visibilité de l'évènement donné en partage par l'image télévisée.

Mots-clés : XXème siècle, abstraction, années 1920, Apollo, arts appliqués, arts fantastiques, beaux-arts, Berlin, conquête spatiale, dada, dadaïsme, graphisme, Guerre Froide, Hannah Höch, illustré, journal, magazine, mécanique, médias, peinture, photographie, photographie de presse, photographie scientifique, photomontage, presse, radio, revue, surréalisme, technique, télévision.

Résumé en anglais

Hannah Höch's almost exclusive use of photographic reproductions from magazines in her photomontages bears witness to her daily involvement with the media. Radio and television, disrupting the usual media ecosystem in which she evolved, also had an impact on her paintings and photomontages. In order to explore this complex set of influences, this thesis addresses the evolution of the iconography of techniques in Höch's work. It observes that after the Dadaist period, characterised by a rich mechanical iconography in which the technical object reveals the profound social changes of the beginning of the century, the disappearance of technique in Höch's works is only apparent. It can be explained in part by the artist's desire to emancipate photomontage from the applied arts and by the evolution of its material (the magazine), but also by the assimilation of the paradigm of technique itself. During the conquest of space in particular, Höch produced a series of works dealing with the role of radio waves and referring to the modalities of visibility of the event shared by television broadcasts.

Keywords : 1920s, 20th Century, abstraction, Apollo, applied arts, Berlin, Cold War, conquest of space, dada, dadaism, fantastic arts, fine arts, graphic design, Hannah Höch, illustrated press, mechanic, medias, newspaper, painting, photography, photomontage, press, press photography, radio, scientific photography, surrealism, technique, TV.

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES - PERSPECTIVES
EUROPÉENNES

Laboratoire Arts, civilisation et histoire de l'Europe ARCHE (UR3400)



Thèse présentée par

Aurélie ARENA

soutenue le lundi 4 avril 2022

Pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Spécialité : Histoire de l'art

L'utilisation des médias et l'iconographie
des techniques dans l'œuvre d'Hannah Höch
(1889-1978)

vol. 2 : illustrations et annexes

THÈSE dirigée par :

Valérie Da Costa Maître de conférences HDR, université de Strasbourg

RAPPORTEURS

Guillaume Le Gall Professeur, université de Lorraine

Marie Gispert Maître de conférences HDR, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

AUTRES MEMBRES DU JURY

Julie Ramos Professeure, université de Strasbourg

Sommaire

Liste des illustrations	4
Résumé des planches	17
Annexes	25
Tableaux	26
<i>Relevé par catégories et par années des journaux et revues conservés par Hannah Höch</i>	26
<i>Les journaux les plus conservés dans les HHA</i>	27
<i>Les revues les plus conservées dans les HHA</i>	28
Traductions	29
1. <i>Sur la broderie, 1918</i>	29
2. <i>Le peintre, 1920</i>	30
3. <i>Avant-propos du catalogue de la Kunstzaal de Bron, 1929</i>	33
4. <i>Quelques mots sur le photomontage, 1934</i>	34
5. <i>Extraits de l'agenda de 1939</i>	36
6. <i>L'art fantastique, 1946</i>	37
7. <i>Carnet, 1946</i>	39
8. <i>La femme et l'art, 1948</i>	55
9. <i>Prière de l'oeuvre d'art au regardeur, 1947-1948</i>	58
10. <i>Le photomontage, mai 1948</i>	66
11. <i>Discours d'ouverture de l'exposition : « L'art de Reinickendorf : exposition des peintres, dessinateurs et sculpteurs de Reinickendorf », août 1948</i>	74
11. <i>Un aperçu de ma vie, avec une attention particulière accordée à DADA, 1958</i>	76
12. <i>Exposé devant les écoliers de l'école de Reinickendorf, 1963</i>	83
13. <i>Souvenirs de Dada : Présentation, 1966</i>	88
14. <i>En réponse au questionnaire « Collage 67 » (Munich, Lembachhaus) : « Il serait souhaitable que vous indiquiez pourquoi et comment vous faites des collages », 1967</i>	107
15. <i>Sur le collage, 1971</i>	107
16. <i>Sur l'art et le photomontage, 1977</i>	109
Quelques photographies d'Hannah Höch	112
<i>Voyage de Höch et Brugman en Norvège puis en Allemagne en 1927 (BG HHC-F 188/79)</i>	112
<i>Voyages avec Kurt Matthies à travers l'Allemagne, 1937-1939 (BG HHC-F 148/79 — Höch 16)</i>	112
<i>Voyage avec Kurt Matthies en Hollande, 1939 (BG HHC-F 148/79 — Höch 17)</i>	113
<i>Olevano Romano puis vol pour Trevi avec les Stallmann (BG HHC-F 148/79 — Höch 15)</i>	114
<i>177 photographies d'Hannah Höch, collées sur 27 cartons (non datées)</i>	114
Bibliographie	115
I. Sur Hannah Höch	116
a) Archives	116
b) Catalogues d'expositions monographiques	117

c) Catalogues d'expositions collectives	118
d) Articles et études monographiques	118
II. Ecrits d'artistes	120
III. Sur la photographie et le photomontage	121
IV. Contexte artistique	124
a) Les avant-gardes	124
b) Formation artistique et condition féminine	131
V. Sur les médias	134
a) Histoire	134
b) Théorie	140
VI. Sur la technique	141
a) Histoire	141
b) Théorie	142
VII. Contexte historique	143
a) Ouvrages généraux	143
b) La république de Weimar	144
c) Le IIIème Reich	146
d) Guerre Froide et conquête spatiale	147
VIII. Théorie	149

Liste des illustrations

Par soucis de respect des droits d'auteur, toutes les illustrations de la présente thèse, présentées au jury en version numérique et papier, ont été retirées de cette version, destinée à être diffusée.

- III. 1.** Richard Huelsenbeck, Franz Jung et Raoul Hausmann (éd.), *Club Dada* (extraits), Berlin, prospectus des éditions Freie Straße, 1918, Berlinische Galerie, Berlin [10.17]
- III. 2.** Publicité pour *Dadaco* avec un dessin d'Hannah Höch (signé « M. Höch », voir détail) in *Der Dada*, n°2, sept. 1919, p.2, Berlinische Galerie, Berlin [12.54].
- III. 3.** « Dada », recension de la Première Foire internationale Dada in *Geillustreerd Stuiversblad*, n.d., Berlinische Galerie, Berlin [13.42].
- III. 4.** « Dada », recension de la Première Foire internationale Dada in *Noir & il Mondo : rivista mensile de La Tribuna*, n°10, oct. 1920, Berlinische Galerie, Berlin [13.53].
- III. 5.** *Soirée Grottesque de Salomo Friedländer (alias Mynona), Hannah Höch et Raoul Hausmann*, 8 février 1921 à 20h, carton d'invitation, 9,3 x 13,9 cm, Berlinische Galerie, Berlin [21.56].
- III. 6.** Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands [Coupe au couteau de cuisine à travers la dernière époque culturelle du ventre à bière weimarien d'Allemagne]*, 1919-1920, collage et photomontage de journaux sur papiers colorés collés, 114 x 90 cm, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin.
- III. 7.** *Profession de foi du Künstler-Läden*, 1933 (remarque manuscrite de Höch au crayon à papier : « non »), Berlinische Galerie, Berlin [33.25].
- III. 8.** Wolfgang Willrich, *Die Säuberung des Kunsttempel Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung Deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, Munich/Berlin, Lehmanns, 1937, p.54-55. En haut à gauche, portant le n°1 : Hannah Höch, *Die Journalisten [Les journalistes]*, 1925, huile sur toile, 86 x 101 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 9.** Marthe Prévot, *Raoul Hausmann tenant sa sculpture-assemblage L'esprit de notre temps*, 1967, épreuve gélatino-argentique, 17 x 12,5 cm, documentation du musée départemental d'art contemporain de Rochechoart, Rochechouart.
- III. 10.** Friedel Richter, *Hannah Höch et Hans Richter dans le jardin de la maison d'Heiligensee, Berlin*, 10 oct. 1958, photographie argentique, Berlinische Galerie, Berlin [BG HHC-F 238/79].
- III. 11.** Programme de la troisième chaîne (chaîne locale), 1971, coupure de journal (source inconnue), Berlinische Galerie, Berlin [71.220].
- III. 12.** Stefan Moses et Heiko Gerhardt, « Ein Leben lang im Gartenhaus », article paru dans *Stern Magazin*, le 22 avril 1976 (source : *Hannah Höch. Von Heiligensee in die Welt*, Cologne/Berlin, Wienand Verlag/Musée de Reinickendorf, 2018, p. 107).
- III. 13.** Rainer König, photographie de la bibliothèque d'Hannah Höch prise après la mort de l'artiste, 1978, tirage argentique, 30,5 x 30,5 cm, Musée de Reinickendorf, Berlin (Inv. FotokönigHöch5).
- III. 14.** Premier numéro de *Die Gartenlaube [La Tonnelle]*, 1853.

- III. 15.** Exemple de une de *Über Land und Meer* [Sur Terre et sur Mer].
- III. 16.** Hannah Höch, *Nitte sous un arbre*, 1907, collage, dimensions inconnues, Berlinische Galerie, Berlin (signé postérieurement « HH » au dos avec l'annotation autographe : « Mon premier collage »)
- III. 17.** Couverture de *Das neue Universum* de 1900 à 1908 (source : <http://www.mediagrill.de/universum/index.html>).
- III. 18.** Hannah Höch, *Lebensbild (Image de ma vie)*, 1972-1973, photomontage, 130 x 150 cm, coll. Orgel-Köhne (détail).
- III. 19.** Hannah Höch, *Nur nicht mit beiden Beinen auf der Erde stehen*, 1940, photomontage, 32,3 x 20,8 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.
- III. 20.** Exemple couverture pour *magnum* (1958).
- III. 22.** Exemple couverture pour *du* (1964).
- III. 21.** Hannah Höch, *Dank für die Zeitschriften/Hannah Höch [Merci pour les magazines/Hannah Höch]*, 1969, dessin d'après un carnet de notes intitulé « Weggegebene Arbeiten » (<Travaux donnés>). Source : P.W. Boswell *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996, p. 146.
- III. 23.** Programme de la *Funk-Stunde* du 11 mai 1925 (source : A. Zeising, S. Beimdicke, « Gemässigte Revolte. « Junge Dichter und Komponisten » der Novembergruppe im Berliner Hörfunk 1925 » in R. Burmeister, T. Köhler, J. Netwig (éds.), *Freiheit. Die Novembergruppe 1918-1935. Von Höch bis Taut, von Klee bis Dix*, Munich, Prestel, 2018 (cat. exp. Berlinische Galerie), p. 176-183, p. 179).
- III. 24.** Paul Mathias Padua, *Der Führer spricht (Le Führer parle)*, 1939, huile sur toile, 207 x 180 cm, coll. part.
- III. 25.** *Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger (Toute l'Allemagne entend le Führer grâce au récepteur du peuple !)*, 1938, affiche publicitaire pour le récepteur du peuple, Verlagsarchiv.
- III. 26.** Kurt Günther, *Der Radionist/Kleinbürger am Radio (Le radioniste/Petit bourgeois à la radio)*, 1927, tempera sur bois, 55 x 49 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
- III. 27.** Kurt Weinhold, *Mann mit Radio (Homo sapiens) [Homme avec radio (homo sapiens)]*, 1929, huile sur toile, coll. part. (en dépôt au Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg).
- III. 28.** Max Radler, *L'auditeur de radio*, 1930, huile sur toile, 63 x 49 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich.

- III. 29.** Raoul Hausmann, *Der Geist unserer Zeit – Mechanischer Kopf (L'esprit de notre temps — Tête mécanique)*, v. 1919-1921, assemblage, 32,5 x 21 x 20 cm, Musée National d'art moderne, Paris.
- III. 30.** Raoul Hausmann, *Autoportrait en Dadasophe*, 1920, photomontage sur papier japon, 36,2 x 28 cm, coll. part.
- III. 31.** George Grosz, *Remember Uncle August, the Unhappy Inventor*; anciennement : *Ein Opfer der Gesellschaft (Souviens-toi de l'oncle Auguste, l'inventeur malheureux)*. Anciennement : *Une victime de la société*, 1919, huile, crayon, papiers et cinq boutons collés sur toile, 49 x 39,5 cm, Musée National d'Art moderne, Paris.
- III. 32.** Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands (détail)*, 1919-1920, collage et photomontage de journaux sur papiers colorés collés, 114 x 90 cm, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin.
- III. 33.** Raoul Hausmann, *Tatlin at Home (Tatline à la maison)*, 1920, photomontage et aquarelle, 41x28cm, Moderna Museet, Stockholm (œuvre perdue).
- III. 34.** Hannah Höch, *Kubus ou Von Menschen aus (Cube ou De l'être humain)*, 1926, huile sur toile, 65,5 x 72,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 35.** Une du *BZ am Abend*, 5 octobre 1957 [57.181].
- III. 36.** « Satelliten-Signale » (<Signal satellite>), encart du *BZ am Abend* du 9 octobre 1957, n°234, 9ème année, Berlinische Galerie, Berlin [57.184].
- III. 37.** Hannah Höch, *Friedensengel (L'ange de la paix)*, photomontage, 22,2 x 17,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 38.** František Kupka, *La Primitive*, 1911-1913, huile sur toile, 100 x 72,5 cm, Musée de Grenoble.
- III. 39.** « Das erste Foto von Sputnik » (La première photo du Spoutnik), encart du *BZ am Abend* du 10-11 octobre 1957, n°235, 9ème année, Berlinische Galerie, Berlin [57.185].
- III. 40.** *BZ am Abend*, n°258, 6 novembre 1957 [57.219].
- III. 41.** « Wolkenschieber » in *BZ am Abend*, n°239, 10 octobre 1957 [57.192].
- III. 42.** « Anette staubt den Himmel ab » in *BZ am Abend*, n°237, 6 novembre 1957 [57.188].
- III. 43.** « Das Olympia-Stadion auf dem Reichsportfeld während der Olympischen Spiele 1936 » : Calendrier de 1938 [38.4].
- III. 44.** Hans Jörg Schütt, photographie issue de la série *Besuch bei Hannah Höch (Visite chez Hannah Höch)*, 1968, édité par Anne Schäfer-Junker et Ernst B. Schäfer, éd. d'Aujourd'hui, Berlin, 2008, tirage sur papier baryté, 17,8 x 24 cm, Schlossmuseum Gotha, Gotha.

- III. 45.** Rainer König, *Sans titre (Salon avec téléviseur)*, 1978, photographie argentique, 30,5 x 30,5 cm, Musée de Reinickendorf, Berlin [Inv. FotoKönigHöch14].
- III. 46.** Hannah Höch, *Ein Schraubchen hat sich gelockert am Farbfernseher (Un petit bouton s'est coincé sur la télé couleur)*, n.d., esquisse au feutre sur papier, 21 x 29,7 cm, Berlinische Galerie, Berlin [6760/93].
- III. 47.** George Grosz, *Deutschland, ein Wintermärchen (L'Allemagne, un conte d'hiver)*, 1917-1919, huile sur toile, dim. inc., œuvre disparue.
- III. 48.** Photographie de la Première Foire internationale Dada de Berlin, en 1920. Sur le mur de gauche : Otto Dix, *45% Erwerbsfähig ! (à 45% apte au travail !)*, huile et montage sur toile, plus de 150 x 200 cm, œuvre disparue. Suspendu au plafond : Heartfield-Schlichter, *Preussischer Erzengel (Archange prussien)*, œuvre disparue.
- III. 49.** Johannes Baader, *Das grosse Plasto-Dio-Dada-Drama : DETUSCHLANDS GRÖSSE UND UNTERGANG durch Lehrer Hagendorf oder Der phantastische Lebensgeschichte des Oberdada (Le grand plasto-dio-dada-drame : GRANDEUR ET DECADENCE DE L'ALLEMAGNE à travers l'enseignement d'Hagendorf ou L'histoire de la vie fantastique de l'Oberdada)*, œuvre disparue.
- III. 50.** Hannah Höch, *Dada-Plastik (Sculpture Dada)*, 1919, assemblage, œuvre disparue (photographie argentique de 11,2 x 7,8 cm, Berlinische Galerie, Berlin).
- III. 51.** Photographie de la Première Foire internationale Dada de Berlin, en 1920.
- III. 52.** *Jedermann sein eigener Fußball*, Malik-Verlag, n°1, 15 février 1919.
- III. 53.** Hannah Höch, *Staatshäupter (Les Chefs d'état)*, 1919-1920, encre et collage de journaux sur patron de broderie, 16,2 x 23,3 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart.
- III. 54.** « Ebert und Noske im Sommerfrische », *BIZ*, 24 août 1919 (photographie : Wilhelm Steffen).
- III. 55.** Oskar Rejlander, *The Two Ways of Life*, 1857, épreuve au charbon réalisée dans les années 1920 à partir du négatif original, 40,6 x 76,2 cm, Met, New York.
- III. 56.** « Benütze Foto als Waffe ! Zur Ausstellung der Arbeiten von John Heartfield auf der Großen Berliner Kunstausstellung », *AIZ*, 1929, vol. 8, n°37, Archives Heartfield, Académie des Beaux-arts, Berlin.
- III. 57.** Couverture du catalogue de l'exposition *Fotomontage*, 1931.
- III. 58.** Carl Spitzweg, *Album de recettes illustrées (extrait)*.
- III. 59.** Nicolas Kohl, *Reliquaire sur la Commune de Paris*, 1871, Musée d'art et d'histoire, Saint Denis.

- III. 60.** Raoul Hausmann, *Abendliche Toilette (Toilette vespérale)*, 1920, assemblage, œuvre perdue. Source : Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik, Dada Berlin Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann, 2000, p.38 et p.405.
- III. 61.** Hannah Höch, *Dada-Rundschau (Panorama Dada)*, 1919, photomontage, gouache et aquarelle sur carton, 43,7 x 34,6 cm, Berlinische Galerie, Berlin (recto).
- III. 62.** Hannah Höch, *Dada-Rundschau (Panorama Dada)*, 1919, photomontage, gouache et aquarelle sur carton, 43,7 x 34,6 cm, Berlinische Galerie, Berlin (verso).
- III. 63.** *Der blutige Ernst*, vol. 1, n°6, 1920 (édité par Carl Einstein. Montage en une par George Grosz), ainsi que la publicité Vasenol dont le « Gegen feuchte Füße » est issu.
- III. 64.** Hannah Höch, *Und wenn du denkst, der Mond geht unter (Quand tu penses que la lune se couche)*, 1921, photomontage, 21 x 13,4 cm, coll. part.
- III. 65.** Hannah Höch, *Weltrevolution (Révolution mondiale)*, 1920, épreuve argentique, 13,3 x 9,9 cm, Met, New York.
- III. 66.** Raoul Hausmann, *Der eiserne Hindenburg (L'Hindenburg de fer)*, 1920, encre sur papier, 40,6 x 33,2 cm, Musée national d'Art moderne, Paris.
- III. 67.** Otto Dix, *45% Erwerbsfähig ! (à 45% apte au travail !)*, huile et montage sur toile, plus de 150 x 200 cm, œuvre disparue.
- III. 68.** Lewis Wickes Hine, *Power House Mechanic*, 1920-1921, épreuve argentique, 34,3 x 24,1 cm, Brooklyn Museum, New York.
- III. 69.** Alice Lex-Nerlinger, *Machinist (Machiniste)*, série « Für den Profit » (<Pour le profit>), v. 1929, photogramme, galerie Berinson, Berlin.
- III. 70.** Fritz Schüller, *Der Mensch als Industriepalast (L'Être humain en tant que palais de l'Industrie)*, affiche parue en supplément de *Das Leben des Menschen (La Vie des gens)*, 1926 (détail).
- III. 71.** Hannah Höch, *Da-Dandy*, 1919, photomontage, 30 x 23 cm, coll. part.
- III. 72.** Hannah Höch, *Dompteuse*, 1930, photomontage, 35,5 x 26 cm, Kunsthaus, Zürich.
- III. 73.** Hannah Höch, *Der Vater (Le Père)*, 1920, photomontage, 34 x 27,5 cm, Galerie Berinson/ Ubu Gallery, Berlin.
- III. 74.** Hannah Höch, *Bürgerliches Brautpaar - Streit (Couple bourgeois - Dispute)*, 1919, photomontage, 38 x 30,6 cm, coll. part..
- III. 75.** Hannah Höch, *Sans titre*, 1920, photomontage, 29,7 x 20,4 cm, coll. part..
- III. 76.** Hannah Höch, *Die Braut, oder Pandora (La Mariée, ou Pandore)*, 1924-1927, huile sur toile, 114 x 66 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

- III. 77.** Hannah Höch, *Bürgerliches Brautpaar (Couple bourgeois)*, 1920, aquarelle, 39 x 50,5 cm, coll. part..
- III. 78.** Hannah Höch, *Scheiben und Röhren (Rondelles et tubes)*, 1920, aquarelle, 31 x 23 cm, coll. part..
- III. 79.** George Grosz, *Daum marries her pedantic automaton George in May 1920 : John Heartfield is very glad of it*, 1920, aquarelle, encre, collage et crayon sur papier, 43,2 x 30,4 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 80.** Hannah Höch, *Hoch Finanz (Haute finance)*, 1923, photomontage sur papier, 36 x 31 cm, Galerie Berinson, Berlin.
- III. 81.** Hannah Höch, *Das schöne Mädchen (La jolie jeune fille)*, 1920, photomontage, 35 x 29 cm, coll. part.
- III. 82.** Publicité pour BMW parue en 1918 et 1919 dans *Motor* et *Das Bayerland* (source : www.bmw-grouparchiv.de).
- III. 83.** Hannah Höch, *Sans titre*, 1921, photomontage, 35,6 x 30,5 cm, coll. Morton G. Neumann.
- III. 84.** Raoul Hausmann, *Elasticum*, 1920, gouache et photomontage sur une couverture du catalogue de la Première Foire internationale Dada, 31 x 37 cm, Galerie Berinson/Ubu Gallery, Berlin/New York.
- III. 85.** Hannah Höch, *Dada Cordial*, 1919-1922, collage sur double page de la revue *Der Dada*, première année, 45, 2 x 58,6 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 86.** Francis Picabia, *Guillaume Apollinaire*, v. 1918, encre et aquarelle sur papier, 57,5 x 45 cm, Galerie Natalie Seroussi, Paris.
- III. 87.** Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-1923, huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière entre deux panneaux de verre, 277,5 x 175,9 x 8,6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.
- III. 88.** Francis Picabia, *L'enfant carburateur*, 1919, dessin à l'émail et à la feuille d'or sur contre-plaqué, 126,3 x 101,3 cm, Salomon R. Guggenheim Museum, New York.
- III. 89.** Hannah Höch, *Roma (Rome)*, 1925, huile sur toile, 90 x 101 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 90.** Hannah Höch, *Journalisten (Les journalistes)*, 1925, huile sur toile, 86 x 101 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 91.** Hannah Höch, *Mechanischer Garten (Jardin mécanique)*, 1920, aquarelle, gouache et encre de Chine sur papier, 75 x 48,3 cm, coll. part.
- III. 92.** Page du *BIZ* du 1er avril 1921 [21.82].
- III. 93.** Hannah Höch, *Digitalis — vor Tannenwald im Gebirge (Digitales — devant une forêt de sapins dans la montagne)*, 1938, huile sur toile, 80 x 70 cm, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.

- III. 94.** Hannah Höch, *Hollande*, 1942, huile sur toile, 64,5 x 71 cm, Sammlung Zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland.
- III. 95.** Franz Roh et Jan Tschichold, *Foto-Auge*, 1929 (n.p., ill. n°20).
- III. 96.** Hannah Höch, *Silleben (Nature morte)*, aquarelle et gouache, 43,3 x 35,3 cm, museum kunst palast, Düsseldorf.
- III. 97.** Hannah Höch, *Schneiderblume (Fleur de tailleur)*, collage de patrons de couture et d'une photographie dans un cadre original de l'artiste, 51,6 x 43,8 cm, Hirschorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.
- III. 98.** Hannah Höch, projet de couverture pour H. W. Singer, *Geschichte der Plastik*, 1915 [4.1].
- III. 99.** Les frères Beggarstaff (), *Monologue d'Hamlet* (affiche pour la pièce éponyme de Shakespeare), 1897, lithographie, dim. inc., loc. inc..
- III. 100.** Henri Matisse, *Deux danseurs*, 1937-1938, papiers gouachés, découpés et punaisés, et mine graphite sur carton collé sur châssis, 80,2 x 64,5 cm, Musée national d'art moderne, Paris.
- III. 101.** Joan Miro, *Collage (étude pour peinture, 13 juin 1933)*, 13 juin 1933, collage et crayon à papier sur papier, 46,8 x 63 cm, MoMA, New York.
- III. 102.** Joan Miro, *Peinture*, Barcelone, 13 juin 1933, huile sur toile, 174 x 196,2 cm, MoMA, New York.
- III. 103.** Hannah Höch, projet pour *Die Volksmusik*, v. 1930 [BG-G 6849/93].
- III. 104.** Rainer Maria Rilke, *Das Stundenbuch*, 1921 (couverture par Walter Tiemann). Source : J. Aynsley, *Graphic design in Germany : 1890-1945*, Berkeley, University of California Press, 2000 (Weimar and now 28), p. 48.
- III. 105.** Til Brugman, *Scheingehacktes*, Berlin, Verlag die Rabenpresse, 1935 (couverture par Hannah Höch).
- III. 106.** Hannah Höch, projet abandonné de couverture pour *Der Berg des Lichts*, 1938 [BG-G 6848/93].
- III. 107.** Hannah Höch, projet d'affiche *Die Diele !*, juillet 1922, reproduction couleur, 31,2 x 20 cm [22.42].
- III. 108.** Hannah Höch, « Die elegante Handarbeit », esquisse sur papier [BG-G 6769/93].
- III. 109.** Hannah Höch, *Zuchthaus [Freiheit] (Maison d'arrêt [Liberté])*, 1937-1938, gouache, 77 x 88 cm, galerie St. Gertrude, Hambourg.
- III. 110.** Hannah Höch, *Vertreibung aus dem Paradies (L'Expulsion du Paradis)*, 1937-1938, huile sur toile, coll. part., loc. inc..

- III. 111.** Hannah Höch, *Angst (Peur)*, 1934-1936, huile sur toile, 100 x 70,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.
- III. 112.** Hannah Höch, *Bergwacht [Dolomiten] (Sauvetage en montage [Dolomites])*, 1935, encre de Chine et crayon sur papier, 31,9 x 24,1 cm, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.
- III. 113.** Hannah Höch, *Schwebendes (Flottants)*, 1951, photomontage, 25,9 x 33 cm, coll. M. et Mme Milan et Jana Mikus, loc. inc..
- III. 114.** César Domela, *Hambourg, Deutschlands Tor zur Welt (Hambourg, la porte de l'Allemagne sur le monde)*, 1930, épreuve argentique, 40,3 x 41,9 cm, MoMA, New York.
- III. 115.** César Domela, dépliant illustré pour *Die Neue Jugend*, 1931-1933 (fermé et ouvert)
- III. 116.** Heinz Lorenz-Lambrecht, *Heimat, wir halten zu dir*, 1933 (couverture de Cesar Domela). Source : T. Hatry, *Z.A.G. Hannah verdient sich ihre Brötchen. Bibliografie der im Zeitschriftenverlag A.G. Erschienen Romane Berlin 1931-1942*, Heidelberg, Antiquariat Thomas Hatry, 2015, p.25.
- III. 117.** Heinrich Jost, publicité pour Futura destinée à paraître dans *Gebrauchsgraphik*, 1929, Gutenberg Museum, Mayence.
- III. 118.** Herberth B. Fredersdorf, *Standarten im Nebel*, 1933 (couverture de Cesar Domela). Source : T. Hatry, *Z.A.G. Hannah verdient sich ihre Brötchen. Bibliografie der im Zeitschriftenverlag A.G. Erschienen Romane Berlin 1931-1942*, Heidelberg, Antiquariat Thomas Hatry, 2015, p.23.
- III. 119.** Horst Biernath, *Arne Björn fährt ins Glück*, 1933 (couverture de Cesar Domela). Source : T. Hatry, *Z.A.G. Hannah verdient sich ihre Brötchen. Bibliografie der im Zeitschriftenverlag A.G. Erschienen Romane Berlin 1931-1942*, Heidelberg, Antiquariat Thomas Hatry, 2015, p.24.
- III. 120.** Arnold Bartel, *Kaatje und die drei Studenten*, 1933 (couverture de Cesar Domela). Source : T. Hatry, *Z.A.G. Hannah verdient sich ihre Brötchen. Bibliografie der im Zeitschriftenverlag A.G. Erschienen Romane Berlin 1931-1942*, Heidelberg, Antiquariat Thomas Hatry, 2015, p.27.
- III. 121.** Hannah Höch, *Lebensbild (Images de ma vie)*, 1972-1973, photomontage réalisé à partir des photos de Liselotte et Armin Orgel-Köhne, 130 x 150 cm, coll. Orgel-Köhne, Berlin.
- III. 122.** Liselotte et Armin Orgel-Köhne, *Wie ich in meinem Garten auflöse II*, 1971, photographie couleur, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.
- III. 123.** Hannah Höch, *Autoportrait au chevalet*, v. 1926, photographie argentique (double exposition), 11,9 x 8,8 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 124.** Hannah Höch, *Schutzengel (L'Ange protecteur)*, 1927-1928, collage de bandes de papier colorées et photomontage sur carton, 25,5 x 24,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

- III. 125.** Hannah Höch, *Der Zaun (La barrière)*, 1928, huile sur toile, 88,5 x 85 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 126.** Hannah Höch, *Der Weg (Le chemin)*, 1927, huile sur toile, 94 x 63,5 cm, Des Moines Art Center, Iowa.
- III. 127.** Hannah Höch, *Karina*, 1923, crayon sur papier, 28,9 x 20,9 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 128.** Hannah Höch, *Ewiger Kampf I (combat éternel I)*, 1924, huile et aquarelle, 23 x 29,9 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.
- III. 129.** Hannah Höch, *Er und sein Milieu (Lui et son milieu)*, 1919, aquarelle, 55 x 44 cm, coll. Bill Copley, New York
- III. 130.** Erwin Blumenfeld, *Madame Sean Bérard, Paris, habitant rue du cloître Notre-Dame*, 1937-1938, épreuve argentique, Berlinische Galerie, Berlin. Source : H. Adkins, *Erwin Blumenfeld. Dada Montagen 1916-1933. In Wahrheit war ich nur Berliner*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p. 182.
- III. 131.** Roberto Matta, *Le Vertige d'Eros*, 1944, huile sur toile, 195,7 x 251,6 cm, MoMA, New York.
- III. 132.** Hannah Höch, *Fata morgana*, 1957, photomontage et aquarelle, 21,2 x 28 cm, coll. part., Düsseldorf.
- III. 133.** Vinicio Paladini, *Sans titre*, série « Jeux Olympiques », 1933-1934, photomontage, 30 x 19 cm, loc. inc.. Source : G. Lista, *Photographie futuriste italienne, 1911-1939*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1981 (exposition du 19 octobre 1981 au 3 janvier 1982), p. 90.
- III. 134.** Filippo Masoero, *En piqué sur la basilique Saint-Pierre*, 1930-1933, tirage gélatino-argentique, 23,2 x 31 cm, Archives du Touring Club Italiano, Milan.
- III. 135.** Filippo Masoero, *La vis*, tirage argentique, 1931, dim. inc., loc. inc.. Source : G. Lista, *Photographie futuriste italienne, 1911-1939*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1981 (exposition du 19 octobre 1981 au 3 janvier 1982), p. 74.
- III. 136.** Filippo Masoero, *Frémissement d'ailes franciscaines dans le ciel d'Assise*, cinétisation, tirage argentique, 1936, dim. inc., loc. inc.. Source : G. Lista, *Photographie futuriste italienne, 1911-1939*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1981 (exposition du 19 octobre 1981 au 3 janvier 1982), p. 75.
- III. 137.** Hannah Höch, *Von oben (D'en haut)*, 1926-1927, photomontage sur papier marouflé sur carton, 30,5 x 22,5 cm, Des Moines Art Center, Iowa.
- III. 138.** Inconnu, attribué à Charles Clyde Ebbets, *Lunch atop a Skyscraper*, 20 septembre 1932, photographie argentique, dim. inc., The Bettmann Archive, New York.

- III. 139.** Hannah Höch, *Von oben gesehen (Vu d'en haut)*, v. 1960, 23 x 20 cm, loc. inc..
- III. 140.** Hannah Höch, *Poesie um einen Schornstein (Poésie autour d'une cheminée)*, 1956, photomontage sur carton, 23,2 x 22,2 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 141.** Hannah Höch, *Klebezeichnung II (Dessin collé II)*, 1955, photomontage, 33,5 x 25,4 cm, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.
- III. 142.** Heinz Trökes, *Flug der Steinvögel (Vol des oiseaux de pierre)*, 1946, huile sur toile, 50 x 40 cm, coll. part., Berlin. Source : M. Krause, *Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin, 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995, p. 138.
- III. 143.** Anonyme, Vue de la salle d'exposition de la galerie Gerd Rosen, février 1946, coll. part., Berlin. Source : M. Krause, *Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin, 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995, p. 107.
- III. 144.** Anonyme, Décoration du Bal Fantasque (à gauche, réalisée par Mac Zimmermann, à droite, par Hans Uhlmann), 1946, coll. part., Berlin. Source : M. Krause, *Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin, 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995, p. 44.
- III. 145.** Anonyme (peut-être Juro Kubicek), Vue du Bal Fantasque (de gauche à droite : Max Zimmermann et Alexander Camaro), 23 février 1946, leg Juro Kubicek. Source : M. Krause, *Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin, 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995, p. 44.
- III. 146.** Salvador Dali, *Le Visage de Mae West pouvant être utilisé comme appartement surréaliste*, 1934-1935, gouache et graphite sur papier journal, 28,3 x 17,8 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.
- III. 147.** Yvan Goll (dir.), *Surréalisme*, vol. 1, n°1, 1924.
- III. 148.** Hannah Höch, *Sumpfgespensst (Esprit du marais)*, 1961, photomontage, 27 x 16,5 cm, Landesbank AG., Berlin.
- III. 149.** Hannah Höch, *Der Baumzingel*, 1966, photomontage sur papiers collés et carton, 37,8 x 26,2 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 150.** Hannah Höch, *Der Baumzingel*, v. 1965, stylo, signé au dos accompagné de l'inscription « Galápagos », 29,7 x 21 cm, coll. part.
- III. 151.** Hannah Höch, *Kleiner Baumzingel*, v. 1965, aquarelle et encre sur papier, 65 x 45 cm, coll. part.
- III. 152.** Hannah Höch, *Mondfische (Poissons-lune)*, 1956, photomontage sur carton, 27,5 x 18,2 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 153.** Heinz Trökes, *Die Mondkanone (Le canon lunaire)*, 1946, huile sur toile, 40 x 48 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

- III. 154.** Hannah Höch, *Wilder Aufbruch (Eruption sauvage)*, 1933, huile sur toile, 94 x 82 cm, Landesbank AG., Berlin.
- III. 155.** Hannah Höch, *1945 [Das Ende] (1945 [La Fin])*, 1945, huile sur toile, 94 x 81 cm, Landesbank AG., Berlin.
- III. 156.** Hannah Höch, *Der kleine P (Le petit P)*, 1931, photomontage sur papier, 45 x 32 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.
- III. 157.** Hannah Höch, *Die ewigen Schuhplattler (Les éternels Schuhplattler)*, 1933, photomontage et aquarelle, 25,2 x 26 cm, coll. Thomas Walther, New York.
- III. 158.** Hannah Höch, *Resignation*, 1938, photomontage sur papiers collés, 26 x 21 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin.
- III. 159.** Hannah Höch, *Siebenmeilenstiefel (Les Bottes de sept lieues)*, 1934, collage et photomontage, 22,9 x 32,2 cm, Hamburger Kunsthalle, Hambourg.
- III. 160.** Hannah Höch, *Nur nicht mit beiden Beinen auf der Erde stehen (Ne surtout pas avoir les deux pieds sur Terre)*, 1940, photomontage couleur sur papiers colorés, 32,3 x 20,8 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart.
- III. 161.** Hannah Höch, *Schöne Fanggeräte (Jolis filets)*, 1946, photomontage, 30 x 22 cm, Landesbank AG., Berlin.
- III. 162.** Hannah Höch, *Lärm über ein stiller Teich*, v. 1966, photomontage, 32 x 17 cm, loc. inc..
- III. 163.** Hannah Höch, *New York, 1921-1922*, photomontage, 29,5 x 18,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin.
- III. 164.** Hannah Höch, *Fortgeschritten (Avancé)*, v. 1958, photomontage, 24 x 16,8 cm, Landesbank AG., Berlin.
- III. 165.** Hannah Höch, *Industrielandschaft (Paysage industriel)*, 1967, photomontage, 29,3 x 26,5 cm, Landesbank AG., Berlin.
- III. 166.** G. Schenk, *Schöpfung aus dem Wassertropfen*, Berlin, Karl H. Henssel Verlag, 1954, n.p..
- III. 167.** Hannah Höch, *Gegensätzliche Formen (Formes opposées)*, 1952, collage sur papier Japon, 37 x 28,4 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 168.** Hannah Höch, *Fremde Schönheit II (Beauté étrangère II)*, 1966, photomontage, 32,5 x 15 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart.
- III. 169.** Hannah Höch, *Magie*, 1966, photomontage, 38,4 x 32 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
- III. 170.** Hannah Höch, *Wenn die Düfte blühen... (Quand les parfums fleurissent...)*, 1962, photomontage sur carton, 21 x 22,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

- III. 171.** Auguste Bertsch, *Cristaux de salicine (lumière polarisée)*, tirage sur papier albuminé, 17 x 15,1 cm, 1857, Société Française de Photographie, Paris.
- III. 172.** Laure Albin-Guillot, *Lampe et abat-jour à motifs de micrographie décorative*, v. 1935. Source : *Laure Albin-Guillot. L'enjeu classique*, Paris, La Martinière, 2013 (catalogue de l'exposition tenue au Jeu de Paume à Paris du 26 février au 12 mai 2013, puis au Musée de l'Élysée à Lausanne du 3 juin au 25 août 2013), p. 107.
- III. 173.** Elsa Thiemann, *Esquisse pour un tapis*, v. 1930-1931, tirage argentique (photogramme) collé, 41,7 x 32,1 cm, leg Elsa Thiemann, Hambourg.
- III. 174.** Hannah Höch, *Blumenstrauß (Le bouquet)*, 1929-1965, photomontage, 21,5 x 23 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.
- III. 175.** Wanda Wulz, *Moi + chat*, 1932, tirage argentique, 29,5 x 23,2 cm. Source : G. Lista, *Photographie futuriste italienne, 1911-1939*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1981 (exposition du 19 octobre 1981 au 3 janvier 1982), p. 139.
- III. 176.** Man Ray, *Luisa Casati*, 1922, positif argentique sur plaque de verre, 24 x 18 cm, Musée national d'art moderne, Paris.
- III. 177.** Anonyme (Keystone view co.), *Le Surhomme ou l'arbre d'yeux*, av. 1925, reproduit dans Laszlo Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film*, Dessau, Bauhaus, 1925, p. 103.
- III. 178.** Hannah Höch, *Eule mit Lupe (Chouette avec loupe)*, 1945, photomontage, 19,5 x 25,2 cm, coll. part., Düsseldorf.
- III. 179.** Hannah Höch, *Konstruktion mit Blau (Construction avec du bleu)*, 1919, aquarelle et crayon sur papier, 30,5 cm x 24,5 cm, Germanischen Nationalmuseum, Nuremberg.
- III. 180.** Hannah Höch, *Rotes Textilblatt (Feuille textile rouge)*, 1952, photomontage, 32,8 x 20,1 cm, Landesbank AG., Berlin.
- III. 181.** *Die Rakette*, numéro du 15 septembre 1927.
- III. 182.** Hannah Höch, *Den Männern gewidmet, die den Mond eroberten (En Hommage aux hommes qui ont conquis la Lune)*, 1969, photomontage, 25,7 x 26,4 cm, coll. part., Düsseldorf.
- III. 183.** Kurt Schwitters, *Maraak Variation I (Merzbild)*, 1930, huile et collage d'un fond de canette métallique et d'un papillon en métal sur papier, monté sur carton, 46 x 37 cm, The Solomon R. Guggenheim Foundation,

Résumé des planches

Par soucis de respect des droits d'auteur, toutes les illustrations de la présente thèse, présentées au jury en version numérique et papier, ont été retirées de cette version, destinée à être diffusée.

Planche I

L'exposition avortée au Bauhaus de Dessau

1. Tirage d'essai du carton d'invitation au vernissage de l'exposition [32.32]
2. Bordereau de retour des oeuvres [32.34]

Planche II

Parties iconographiques de quelques catalogues d'exposition d'Hannah Höch à la galerie Nierendorf

Catalogue de l'exposition anniversaire organisée par la galerie Nierendorf pour les 75 ans d'Hannah Höch, du 6 novembre 1964 au 20 janvier 1965. Exemplaire de travail [64.238], largement annoté par l'artiste.

Extraits du catalogue de la rétrospective en mémoire à Hannah Höch, organisée à l'occasion de ses 90 ans par la galerie Nierendorf, 1979.

Planche III

Boîte à titres (boîte de rangement orthogonale en carton ayant appartenu à Hannah Höch)
Berlinische Galerie, Berlin [Ud. 730]

Planche IV

Vorbereitung für neue große Collage (Préparation pour nouveau grand collage), 1970, magazine *Life international*, pochette bleue et papiers découpés, Berlinische Galerie, Berlin [70.162]

PLANCHE V

Material zum Vortrag Düsseldorf rausgesucht, Erinnerung-Notizen (Matériel pour la conférence de Düsseldorf trié, mementos), 1966, magazine *Hör zu* et notes manuscrites de l'artiste, Berlinische Galerie, Berlin [66.274]

Planche VI

Gartenbuch (carnet de jardin), n.d., cahier à couverture rigide contenant notes autographes de l'artiste et coupures de presse, Berlinische Galerie, Berlin [Ud. 654]

Planche VII

Couverture et extraits de *Freude und Arbeit [Joie et travail]*, n°4, 2ème année, Berlin, 1937, Berlinische Galerie, Berlin [37.16].

Planche VIII

Comparaison des couvertures des magazines *Life, Picture Post, Match* et *Revue*.

Planche IX

Hannah Höch, *Der Mond. Notizen, gemacht als die Männer auf dem Mond waren, vor dem Fernsehschirm. Hannah Höch (La Lune. Notes prises pendant que les hommes étaient sur la Lune, devant l'écran de télévision. Hannah Höch)*, 1969-1971, notes et croquis au crayon à papier et stylos à bille sur 11 feuilles volantes, Berlinische Galerie, Berlin [69.280]. (Extraits)

Planche X

Hannah Höch, *Apollo 14 : Skizzen zur Mondlandung der Apollo 14 (Apollo 14 : esquisses à l'occasion de l'alunissage d'Apollo 14)*, 1971, crayon sur papier, 29,7 x 21 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

Planche XI

Captures d'écran des images d'Apollo 14 transmises par la NASA

Planche XII

Les précurseurs du photomontage, liasse de cartes postales conservées par Hannah Höch [10.91]

Planche XIII

Corpus : les jardins mécaniques

1. *Überwuchert (Envahit)*, 1918, linogravure en 30 exemplaires, signée et datée de la main de l'artiste, 15 x 17,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin.
2. *Baum der Erkenntnis (L'Arbre de la connaissance)*, 1926, aquarelle, 33,2 x 29,8 cm, coll. part.
3. *Mechanischer Garten (Jardin mécanique)*, 1920, aquarelle, gouache et encre de Chine sur papier, 75 x 48,3 cm, collection particulière, localisation inconnue.
4. *Vereinigung (Accouplement)*, 1922, aquarelle, 68 x 55 cm, collection particulière, localisation inconnue.
5. *Gewächse (früher : Komposition aus Maschinenteilen) (Végétations (auparavant : Composition à partir d'éléments de machines))*, 1928, huile sur toile, 110 x 120 cm, Städtische Kunstsammlung, Gelsenkirchen.
6. *Les Fleurs du mal*, 1922-1924, huile sur carton, 59,6 x 46,5 cm, Landesbank AG., Berlin.

Planche XIV

Essais typographiques (extraits)
[2.7]

Planche XV

Couvertures réalisées par Hannah Höch pour la Zeitschriftenverlag.

Source : T. Hatry, *Z.A.G. Hannah verdient sich ihre Brötchen. Bibliografie der im Zeitschriftenverlag A.G. Erschienen Romane Berlin 1931-1942*, Heidelberg, Antiquariat Thomas Hatry, 2015

1. Walter Sawitzky, *2x Alexandra*, 1934
2. Hellmut Quast-Peregrin, *Der Reiter im Moor*, 1935
3. Hans Erasmus Fischer, *Im Sturmwind der Zeit*, 1934
4. Axel Rudolf, *Abenteuer im Osten*, 1935
5. Luise-Käthe Wolter-Garai, *Junger Deutscher für Mexico gesucht*, 1935
6. Otfried von Hanstein, *Heimkehr nach Wolfsroda*, 1935
7. Axel Rudolf, *Der Mann aus Rio*, 1934
8. Axel Rudolf, *Die Eisfrau*, 1934
9. Hans Heuer, *2 gegen Unbekannt*, 1934
10. Rolf Ramborn, *Hallo Taxe !*, 1935
11. Alfons Zech, *Pan X !*, 1934
12. Margot Deiniger, *Ein Film um Evelyn*, 1934
13. Wilhelm Scheider, *Jonathan hat eine Idee*, 1934
14. Alfons Zech, *Die Raupen greifen an*, 1934
15. Hans Hömberg, *Wind um die Nase*, 1935
16. Heinrich Weiler, *Inshallah*, 1935
17. Arnold Bartel, *Liebe, Schnee... und kein Geld*, 1934
18. Edmund Sabott, *Ein Wanderer geht vorbei*, 1935
19. Rudolf Utsch, *Vater Neist und seine Buben*, 1938
20. Joachim Berk, *10 Millionen warten auf Just*, 1938
21. Heinz Lorenz-Lambrecht, *Das Donatus Projekt*, 1935

Planche XVI

Corpus : les silhouettes (8/13)

22. Johannes W. Harnisch, *Der König von Lobach*, 1938

1. *Autoportrait*, 1922, découpe sur carton, 56,3 x 28,2 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
2. *Autoportrait*, 1922, silhouette découpée sur carton noir, 52 x 30 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
3. *Raoul Hausmann*, 1920, découpe sur carton, 43,8 x 34,9 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
4. *Dr. S. Friedländer/Mynona*, 1923-1925, silhouette découpée sur carton noir, 67,5 x 48 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
5. *Dr. S. Friedländer/Mynona*, 1923, silhouette découpée sur carton noir, 45,7 x 44,8 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

6. *Kurt Schwitters*, 1922, découpe sur carton, 37,3 x 34,6 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
7. *Theo van Doesburg*, 1923-1925, découpe sur carton, 53,1 x 32,3 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
8. *Johannes Baader*, 1923, découpe sur carton, 41,6 x 31,1 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

Planche XVII

Corpus : les portraits composites des années 1920

1. *Der Melancholiker (Le Mélancolique)*, 1925, photomontage sur papier noir, 16,8 x 13 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart.
2. *Fröhliche Dame (Dame joyeuse)*, 1923, photomontage, 13 x 11,3 cm, coll. Greil et Jenelle Marcus, loc. inc..
3. *Der Sieger (Le Vainqueur)*, 1927, photomontage, 22,5 x 18 cm, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Rome.
4. *Deutsches Mädchen (Jeune fille allemande)*, 1930, photomontage sur carton, 20,5 x 10,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
5. *Kinder (Enfants)*, 1925, photomontage, 19,5 x 13,3 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart.
6. *Englische Tänzerin (Danseuse anglaise)*, 1928, photomontage sur papiers collés, 23,5 x 18 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart.
7. *Mit Mütze [aus einem ethnographischen Museum Nr. XI] (Avec képi [Issu d'un musée ethnographique n°XI])*, 1924-1928, photomontage sur carton, 13,5 x 8,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
8. *Nr. X [Hörner — aus einem ethnographischen Museum] (N°X [Cornu — issu d'un musée ethnographique])*, 1924, photomontage sur carton, 16,3 x 8,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
9. *Der Schrei (Le Cri)*, 1930, photomontage, 26 x 26,5 cm, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Rome.
10. *Die Tragödin (La Tragédienne)*, 1924, photomontage et collage, 16 x 12 cm, Sprengel Museum, Hanovre.

Planche XVIII

Corpus : Série « Issu(es) d'un musée ethnographique »

1. *Mit Mütze [aus einem ethnographischen Museum Nr. XI] (Avec képi [Issu d'un musée ethnographique n°XI])*, 1924-1928, photomontage sur carton, 13,5 x 8,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
2. *Nr. X [Hörner — aus einem ethnographischen Museum] (N°X [Cornu — issu d'un musée ethnographique])*, 1924, photomontage sur carton, 16,3 x 8,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
3. *Deutsches Mädchen (Jeune fille allemande)*, 1930, photomontage sur carton, 20,5 x 10,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
4. *Mischling (Métisse)*, 1924, photomontage, 11 x 8,3 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart.
5. *Mutter (Mère)*, 1930, photomontage sur papier aquarellé, 25,6 x 20 cm, Musée national d'art moderne, Paris.

6. *Indische Tänzerin [aus einem ethnographischen Museum] (Danseuse indienne [Issue d'un musée ethnographique])*, 1930, photomontage, encre et collage de feuilles de métal sur papier, 25,7 x 22,4 cm, MoMA, New York.
7. *Der heilige Berg [aus einem ethnographischen Museum Nr. XIII] (La Montagne sacrée [Issue d'un musée ethnographique n°XIII])*, 1927, photomontage sur carton, 33,5 x 22,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
8. *Aus der Sammlung ; Aus einem ethnographischen Museum Nr. IX (De la collection : issu d'un musée ethnographique n°IX)*, 1929, photomontage, 27,6 x 19 cm, Galerie Natalie Seroussi, Paris.
9. *Die Süße [Aus einem ethnographischen Museum] (La Douce [Issue d'un musée ethnographique])*, 1926, photomontage sur papier aquarellé, 30 x 15,5 cm, Museum Folkwang, Essen.
10. *Trauer [Aus einem ethnographischen Museum] (Deuil [Issu d'un musée ethnographique])*, 1925, photomontage et collage, 17,6 x 11,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin.
11. *Fremde Schönheit I [Aus einem ethnographischen Museum] (Beauté étrangère I [Issu d'un musée ethnographique])*, 1929, photomontage et collage, 11,3 x 20,3 cm, coll. Jean-Paul Kahn, Paris.
12. *Aus einem ethnographischen Museum : ohne Titel II (Issu d'un musée ethnographique : sans titre II)*, 1929, photomontage, 22,3 x 15,3 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hambourg.
13. *Denkmal I [Aus einem ethnographischen Museum] (Monument I [Issu d'un musée ethnographique])*, 1924, photomontage et aquarelle sur carton bleu, 20,1 x 8,8 cm, Berlinische Galerie, Berlin.
14. *Aus einem ethnographischen Museum : ohne Titel I (Issu d'un musée ethnographique : sans titre I)*, 1929, photomontage, 49,9 x 32,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin.
15. *Aus einem ethnographischen Museum : Denkmal II, Eitelkeit (Issu d'un musée ethnographique : Monument II, Vanité)*, 1926, photomontage, 25,8 x 16,7 cm, Germanisches Nationalmuseum; Nuremberg.
16. *Aus einem ethnographischen Museum : Die Entführung (Issu d'un musée ethnographique : L'Enlèvement)*, 1925, photomontage, 21,3 x 22 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.
17. *Liebe im Busch (L'Amour dans le buisson)*, 1925, photomontage, 22,8 x 21,6 cm, Sammlung für moderne Kunst, Museum of Fort Woth.
18. *Bauerliches Brautpaar (Couple de fermiers)*, 1931, photomontage, 21 x 21 cm, Neue Galerie, coll. part. New York.
19. *Die Braut (La Mariée)*, 1933, photomontage, 20 x 19,7 cm, coll. Thomas Walther, New York.

NB : cette planche n'a pas pour ambition de récapituler toutes les œuvres faisant partie de la série *Issu(es) d'un musée ethnographique*. Seules celles dont l'appartenance à la série est expressément mentionnée dans le titre en font directement partie, et toutes ne sont pas reproduites ici. Les autres oeuvres représentées ont été associées à la série, notamment par Denise Toussaint sur l'étude de laquelle se basent nos réflexions. Voir : D. Toussaint, *Dem kolonialen Blick begegnen. Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch*, Bielefeld, transcript, 2014 (Image).

Planche XIX
Corpus : les hommages

1. *Antiker Läuferfries [unvollendet] (Frise de coureurs antiques [incomplète])*, 1930, photomontage, 19,4 x 29,2 cm, coll. Barry Friedman, New York.
2. *Vor der Kathedrale (Devant la cathédrale)*, 1950, photomontage, 22 x 30,3 cm, Château Friedenstein, Gotha.
3. *Triumphbogen (L'arc de triomphe)*, 1956, photomontage, 25,3 x 23,2 cm, coll. part., Düsseldorf.
4. *Toulouse-Lautrec zugeeignet (Dédié à Toulouse-Lautrec)*, 1957, photomontage, 25,5 x 23,5 cm, coll. part., loc. inc..
5. *Hieronymus Bosch gewidmet (Hommage à Jérôme Bosch)*, 1962, photomontage, 25,5 x 24,5 cm, coll. part..
6. *Einem Kunstwerk gewidmet*, 1970, photomontage, oeuvre perdue.

Planche XX
Les œuvres de la Première Foire internationale Dada reprenant des œuvres d'art

1. Raoul Hausmann, *Ein altes Meisterwerk (Une vieille oeuvre d'art)*, oeuvre perdue, vraisemblablement réalisée à partir d'une reproduction d'une bacchanale de Pierre Paul Rubens.
2. George Grosz, *Missachtung eines Meisterwerkes von Botticelli (Violation d'un chef-d'oeuvre de Botticelli)*, oeuvre perdue, réalisée à partir d'une reproduction du *Printemps* de Botticelli.
3. George Grosz, *Entwicklung (Développement)*, 1920, photomontage perdu.
4. Grosz/Heartfield, *Henri Rousseau, Selbstbildnis. Korrigiertes Meisterbild ! (Autoportrait d'Henri Rousseau. Un tableau de maître corrigé !)*, 1920, oeuvre perdue.
5. Johannes Baargeld, *Vergebliche Verleumdung des Dada Baargeld (Vaine diffamation du Dada Baargeld)*, oeuvre perdue.

Sources : H. Adkins, « Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920 » in J. Merkert (dir.), *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Berlinische Galerie, 1988, p. 156-183 et H. Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000, p. 349-414.

Planche XXI
« Fantaisie et illustration », exposition du Bureau pour l'art de Reinickendorf, juin-juillet 1947.

Extraits du livret de l'exposition

Planche XXII

Extraits de *Micrographie décorative* de Laure Albin-Guillot (Paris, Draeger Frères, 1931)

Planche XXIII

Quelques autoportraits d'Hannah Höch en artiste

1. *Selbstbildnis (Autoportrait)*, 1938, huile sur toile, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.
2. *Selbstbildnis (Autoportrait)*, 1943, gouache, 48,7 x 54,5 cm, Museum Reinickendorf, Berlin.
3. *Lebensbild (Images de ma vie - détail)*, 1972-1973, photomontage réalisé à partir des photos de Liselotte et Armin Orgel-Köhne, 130 x 150 cm, coll. Orgel-Köhne, Berlin.

Planche XXIV

George Grosz, *Mit Pinsel und Schere. 7 Materialisationen (Avec le pinceau et les ciseaux. 7 matérialisations)*, Berlin, Malik-Verlag, 1922 (extraits).

Planche XXV

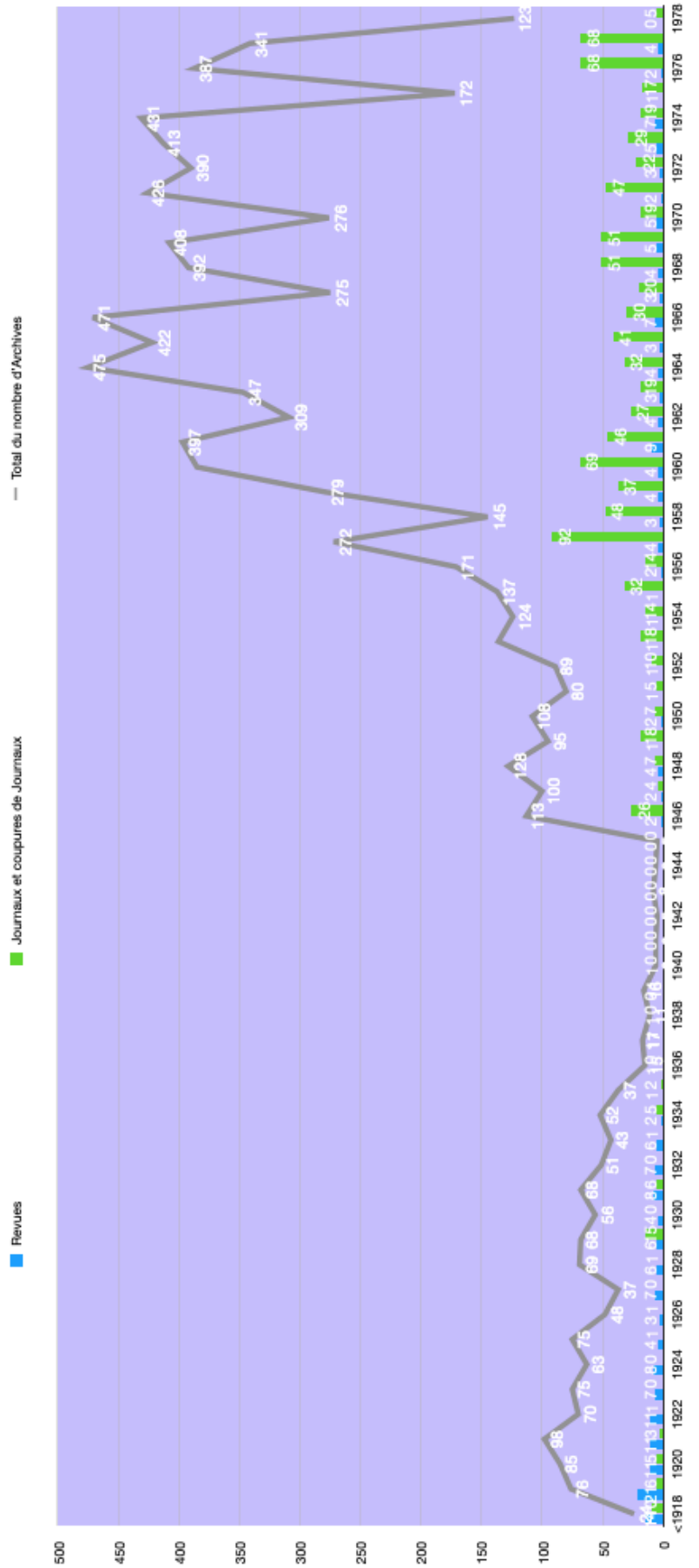
Corpus : voyages interstellaires et éclatements abstraits

1. *Gesprengte Einheit (Unité éclatée)*, 1955, photomontage, 40 x 29,5 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.
2. *Blau-grün (bleu-vert)*, 1966, photomontage et collage, 34,9 x 27,8 cm, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf.
3. *Epos (Épopée)*, 1957, photomontage, 23 x 19 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.
4. *Mit einem Stern (Avec une étoile)*, 1958, photomontage, 25 x 18,5 cm, Landesbank AG., Berlin.
5. *Vivace*, 1955, photomontage, 32,4 x 25,2 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.
6. *Sans titre*, v. 1950, photomontage, 25,9 x 26,9 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.
7. *Der par Froce-Fisch (La Poisson-par force)*, v. 1956, photomontage, 14 x 20 cm, coll. part., Heidelberg.
8. *Einsam auf der Milchstraße (Seul sur la voie lactée)*, 1956-1959, photomontage, 27,9 x 16,9 cm, Galerie Berinson, Berlin.
9. *Der Stein (La Pierre)*, 1958, photomontage, 18 x 23 cm, Landesbank AG., Berlin.
10. *Raumfahrt II (Voyage dans l'espace II)*, 1956, photomontage, 31,8 x 22,8 cm, coll. part..
11. *Fahrt ins Unbekannte (Voyage dans l'inconnu II)*, 1956, photomontage, 30,3 x 23 cm, Landesbank AG., Berlin.

Annexes

Tableaux

Relevé par catégories et par années des journaux et revues conservés par Hannah Höch



Les revues les plus conservées dans les HHA

Titres	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934
De Stijl					4	6	3	5		4	1	1				1		
Kunst : magazin für moderne Malerei, Graphik, Plastik																		
Ulenspiegel : Literatur, Kunst, Sortie																		
Vernissage : Kunst, Kritik, Kontakte																		
a biz z organ der gruppe progressiver künstler													3	3	3	6	1	
Der Einzige			11					1	2									
Radius																		
Das Kunstblatt													1	2	1	6		
Merz							3	4			1				1	1		
Athens																		

Titres	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953
De Stijl																			
Kunst : magazin für moderne Malerei, Graphik, Plastik																			
Ulenspiegel : Literatur, Kunst, Sortie												6	11	2		1			
Vernissage : Kunst, Kritik, Kontakte																			
a biz z organ der gruppe progressiver künstler																			
Der Einzige																			
Radius																			
Das Kunstblatt																			
Merz																			
Athens												1	2	4					

Titres	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972
De Stijl																			
Kunst : magazin für moderne Malerei, Graphik, Plastik											4	6	4	4	3				
Ulenspiegel : Literatur, Kunst, Sortie																			
Vernissage : Kunst, Kritik, Kontakte							9	4	3	3	1								
a biz z organ der gruppe progressiver künstler																			
Der Einzige																			
Radius				2	2		3	3	3										
Das Kunstblatt																			
Merz																			
Athens																			

Titres	TOTAL par périodique
De Stijl	25
Kunst : magazin für moderne Malerei, Graphik, Plastik	21
Ulenspiegel : Literatur, Kunst, Sortie	20
Vernissage : Kunst, Kritik, Kontakte	20
a biz z organ der gruppe progressiver künstler	16
Der Einzige	14
Radius	13
Das Kunstblatt	10
Merz	10
Athens	7

Traductions

1. *Sur la broderie, 1918*

« Vom Sticken », 1918, in *Stickerei- und Spitzenrundschau*, vol. 18, 1917/18, p.219.

Au cours des dix années passées à travailler à mi-temps pour la grande maison d'édition berlinoise Ullstein en tant que conceptrice de patrons de couture et de broderie pour leurs magazines féminins, Höch rédigeait parfois quelques textes, publiés de manière anonyme. Avec « Vom Sticken », l'artiste enjoint la couturière-brodeuse à s'inspirer des plus récentes innovations formelles de l'avant-garde picturale pour concevoir ses pièces de broderie, et réclame pour ces dernières le statut d'art à part entière.

... et les femmes brodent ! Les femmes ont toujours brodé ; mais aujourd'hui — par temps de guerre — pas de matériau, et pourtant les femmes brodent — brodent frénétiquement !

La broderie est tout à fait semblable à la peinture. Elle change constamment, au fil des styles nouveaux apportés par chaque époque. C'est un art et elle doit être traitée comme tel, même si des centaines de douces mains de femme — faisant preuve de peu de talent, sans goût ni sens de la couleur, sans le moindre soupçon d'inspiration — utilisent pauvrement quantités de bons matériaux, de manière aussi stupide que possible, et nomment le résultat « broderie ».

Si seulement les gens pouvaient visiter un musée d'ethnologie ou d'artisanat, ils verraient ce que la broderie peut véritablement être. Des dessins complexes, agencés certes naïvement, mais dans un sens formel tout aussi parfait, des travaux qui témoignent de talents créatifs largement inconscients, profondément ressentis et exécutés par une main légère et docile. Pourquoi, artisane moderne, continuer à produire un travail médiocre, déjà dégradé par le XIX^{ème} siècle à un piteux état ? N'avez-vous pas d'yeux pour voir ce qui est en train de se produire dans votre propre époque ? La manière dont l'art aujourd'hui, en ce moment même, traverse une évolution majeure qui le hissera bientôt à de nouvelles hauteurs, métamorphosé, nettoyé et dans un élan superbe ? Tout comme il n'est plus suffisant pour le peintre de se contenter de reproduire de petites fleurs, une nature morte ou un nu de manière naturaliste, la broderie du futur devrait une fois encore développer son sens des formes abstraites, de manière à y insuffler à nouveau de la beauté, des émotions, de l'esprit et, oui, une âme. La broderie

japonaise n'est-elle pas un reflet de sa propre civilisation ? Les broderies paysannes et les arts folkloriques ne sont-ils pas l'incarnation de sentiments, exécutés par une force primitive ? Que de qualités ! Mais vous, artisanes, femmes modernes, qui sentez votre esprit dans votre travail, qui êtes déterminées à défendre vos droits (économiques et moraux), qui êtes bien ancrées dans la réalité, vous, au moins, devez savoir que votre travail de broderie est un document fermement ancré dans votre époque !

2. *Le peintre, 1920*

« Der Maler » (v.1920), tapuscrit de 4 pages [13.81], *LC I*, pp.746-749

1920 est une année charnière pour le couple Höch-Hausmann, marquée par de nombreux affrontements et un voyage en Italie mené par Höch à l'insu de son compagnon dans ce qu'elle qualifiera elle-même de « fuite ». C'est également l'année où elle rédige ce bref texte satirique, « Le peintre » : un portrait d'Hausmann à peine caché à travers lequel elle réactive toutes les problématiques de genre qui marquent la création artistique de son époque.

Il était une fois un peintre, mais il ne s'appelait pas *Klexel*¹ ou quelque chose de ce genre, comme ç'aurait été le cas dans des temps reculés. Car nous nous trouvions autours de 1920 ; notre peintre était un peintre moderne, et il s'appelait donc *Himmelreich*². De plus, il ne travaillait pas seulement, comme on s'y attend souvent de la part des véritables peintres, à l'aide d'un pinceau et d'une palette ; cela était la faute de sa femme, qui entravait sans scrupule le flot de son génie. Elle était la raison pour laquelle, au cours des quatre dernières années, notre peintre s'était trouvé contraint à laver la vaisselle, les faïences de cuisine, à quatre reprises. Pour l'une d'entre elles, il y avait en réalité une justification valable : elle venait tout juste de mettre au monde *Himmelreich* fils. Mais *Himmelreich* père ne voyait pas du tout en quoi les trois autres occasions étaient justifiées. Tout de même, afin de maintenir la paix (Dieu tout puissant avait d'ailleurs créé l'homme spécifiquement à cette fin) de son ménage, il n'avait eu finalement d'autre choix que de se soumettre à l'ordre de cette *Xanthippe*. Mais par la suite, ces instants pesèrent sur sa conscience, jetant sur lui comme une ombre : il se sentit dégradé en tant qu'homme et que peintre. Au cours des nuits suivant ces journées en question, certaines idées

¹ « *Klexel* », ainsi écrit, est un quasi-homophone de *klecksen*, verbe signifiant tacher, barbouiller. C'est également le nom que choisit le poète et dessinateur Wilhelm Busch pour sa dernière histoire illustrée, *Maler Klecksel*, un court livre satirique à l'encontre de la vision et de l'estimation bourgeoise de l'art, publié en juin 1884.

² *Himmelreich* : le nom, dont l'initiale évoque Hausmann, signifie « Royaume des cieux ». Il témoigne de la dimension de l'égo du peintre dont il est ici question.

l'obsédèrent. Il voyait sans cesse Michel-Ange en train de nettoyer des tasses³. Il était suffisamment versé en psychanalyse pour pressentir qu'il pouvait immédiatement mettre sa femme devant les faits : quelles que soient les raisons pour lesquelles elle avait fait cela, de telles demandes ne pouvaient que venir d'un désir de puissance et, même si lui, homme moderne, se prononçait en théorie pour l'égalité des sexes, eh bien, quand bien même — dans la douce lumière du jour — et dans tous les cas — entre ses propres murs — toute demande similaire de sa part équivalait indubitablement à l'asservissement de son esprit...

Un jour, il commença — pris d'une violente pulsion (il était plein pulsions passionnées) — à peindre une image dans laquelle il voulait représen... « cubiser » des herbes sauvages, par analogie avec l'âme de la femme⁴. En théorie, tous les problèmes étaient déjà résolus. Il avait, avec l'acuité mentale la plus précise, découvert qu'un vide remplissait tous les objets de haut jusqu'en bas. De plus — il avait en cela été aidé par son instinct particulièrement bien aiguillé, l'esprit seul ne faisant pas le génie — il était parvenu, d'une certaine manière (plutôt mystique) à créer une correspondance entre la forme serpentine de l'herbe et l'âme à proprement parler. Les génies ne peuvent nier une part de mysticisme. Mais en principe, comme il l'avait entendu dire par d'autres membres de son sexe, ces petites femmes pourtant bien souvent grandement malléables ne pouvaient pas toujours être moulées et formées de manière à assurer tranquillité et confort psychique et physique à l'homme — ce qui blessait profondément notre Himmelreich. C'était sans aucun doute la raison pour laquelle ses pulsions artistiques le poussaient à débattre de ce problème particulier, sur une huile sur toile. S'il avait été écrivain, il aurait enrichi la littérature d'un volumineux tome sur le thème « N'oubliez pas votre fouet lorsque vous approchez votre femme ». Ainsi, cependant, son tableau devait porter le titre *Ciboulette et âme de la femme (une comparaison)*. Il me semble que la toile avait déjà été assignée à une exposition, avant même que le premier trait n'y ait été tiré. Chaque chose devait être faite en son temps. Amadeus⁵, qui était le prénom de Himmelreich, souffrait, comme toute l'humanité, de l'impact de l'âme, problématique, de la femme. Mais nous devons tous affronter les choses qui

³ L'image de Michel-Ange en train de faire la vaisselle rappelle un passage de Lu Märten (1879-1970) dans *Torso* (1909), où elle nous invite à imaginer Goethe en tant qu'homme au foyer. Ce faisant, Höch, à la suite de Märten, confère une visibilité inhabituelle aux activités typiquement féminines, rendues invisibles et diffamées. Elle remet ainsi subtilement en question la répartition genrée des rôles domestiques ainsi que la séparation entre travail créateur, productif d'une part et travail répétitif et reproductif de l'autre. Voir : Silke Wagener, *Geschlechterverhältnisse und Avantgarde. Raoul Hausmann und Hannah Höch*, Ulrike Heller Verlag, Königstein, 2008, p.140.

⁴ Höch fait ainsi référence aux débats sur l'âme qui secouèrent les théoriciens du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle, et ridiculise la capacité d'un homme à définir l'âme féminine.

⁵ Gotthold dans la version originale.

nous causent quelque souffrance. Il n'est pas surprenant qu'Himmelreich, se voyant (et ayant déjà fait la comparaison) comme un rédempteur, et admettons-le, comme le Christ, s'était en toute logique accordé à lui-même un statut similaire. Mais maintenant imaginez — dans un tableau cubiste tout à fait clairement articulé — l'âme féminine disséquée de manière parfaitement scientifique, de manière à ce que quiconque versé dans l'abstraction puisse le voir : c'est bien elle, c'est ce à quoi elle ressemble dans son essence même. D'où la comparaison, telle un parallèle, avec la ciboulette. Cela ne serait-il pas clair comme de l'eau de roche aux yeux de tous ? Qui n'a jamais entendu dire « connais le mal et isole le » ? Quelles perspectives pourraient éclore de la réalisation de cette oeuvre ? Ne répondait-elle pas à la plus urgente question de notre époque ? Mais, comme nous avons dû si souvent le concéder, théorie et pratique ne sont pas la même chose. Après deux bonnes années et deux jours passés à réaliser cette peinture, il n'était toujours pas parvenu à dépasser la ciboulette, malgré une création incessante. Premièrement : le tableau demeurait obstinément vert. Dès qu'il ajoutait une couleur différente, les choses se contrariaient et il le repeignait en vert. Au bout d'un moment, il eut la conviction que la perfidie remplissant l'âme de la femme (de même que le vide), ne pouvait être « cubisée » dans l'oeuvre que par le biais d'une spirale jaune citron, tel un ressort de canapé tendu vers le haut de la manière la plus biscornue possible. Mais, il est triste de l'énoncer, la peinture n'est pas seulement affaire de forme, mais aussi de couleur, et comme le jaune refusait de s'harmoniser avec l'abondant vert de la ciboulette allégorique, il ne put rien faire d'autre que d'enlever à nouveau la spirale tordue. En tant que peintre, il se devait de demeurer un esthète, dans la mesure où il ne pouvait pas réaliser une mauvaise peinture aux frais de son âme propre. Et il en allait passablement de même avec la composition de sa toile. Il avait beau essayer de toutes ses forces, au point même d'entrer dans d'étranges extases, seule émergeait l'ennuyeuse verticalité du motif de la ciboulette. À plusieurs reprises, il tenta de s'aventurer dans des gribouillis complexes qui pourraient correspondre à l'âme maudite d'une femme, mais son regard, d'une objectivité sans complaisance, voyait bien que ces vicissitudes assombrissaient la mélodie toute puissante des tiges de ciboulette balayées par le vent. Un jour, alors qu'un ami très cher ayant vu l'oeuvre lui avait dit que sa force se manifestait à travers une surprenante mono... non, ce n'est pas ce qu'il avait dit, il avait bien dit « harmonie »... Himmelreich décida, le coeur lourd, d'abandonner l'âme de la femme et de se concentrer exclusivement sur la civette.

Un mois entier passe. Le président promène son ventre présidentiel au travers des innombrables pièces de l'exposition (qu'il venait lui-même tout juste d'inaugurer) présentant des

oeuvres de la communauté artistique de son royaume au complet. Soudain, il s'arrête, visiblement ému. Son compagnon observe ses réactions avec attention. Les mots s'articulent alors lentement sur ses lèvres : « Une œuvre d'art », souffle-t-il dans un balbutiement. Quoi de mieux a été fait sous mon gouvernement ? Interrogatif, il balaie du regard les compagnons qui le suivent. Ce vert abondant, à quoi fait-il donc penser ? Plein de déférence, le capitaine de son armée — ou bien n'est-ce pas là la bonne désignation pour qualifier celui qui vient en aide à un président républicain durant ces temps difficiles ? — intervient : « La révolution, M. le Président ». « Absolument. La Révolution ».

On dit que la toile fût acquise par l'état pour le Musée National. On dit que, lorsque l'on interrogea son créateur sur le titre de l'œuvre, il en exclu la ciboulette et déclara avec fierté : *L'âme féminine*. On dit aussi que l'on pressent Amadeus Himmelreich pour le prochain Prix Nobel.

3. *Avant-propos du catalogue de la Kunstzaal de Bron, 1929*

[29.34] in LC II, p.365.

Je voudrais rendre floues les frontières bien établies que nous, êtres humains imbus de nous-mêmes, sommes enclins à ériger autour de tout ce à quoi nous pouvons accéder. J'essaie de rendre cela évident et tangible dans les images que je peins. Je veux montrer que le petit peut être grand, et le grand, petit, que c'est seulement le point de vue à partir duquel nous émettons nos jugements qui change, et que tous les concepts ou gestes humains perdent alors leur validité. Je veux aussi montrer qu'il y a des millions et des millions d'autres points de vue justifiables, hormis le vôtre et le mien. Aujourd'hui, je représenterais le monde du point de vue d'une fourmi et demain, tel que la lune le voit, peut-être, et ensuite à la manière dont de nombreuses autres créatures pourraient l'appréhender. Je suis un être humain, mais par la force de mon imagination — *aussi limitée soit-elle* — je peux être un pont. J'aimerais faire apparaître l'impossible comme possible ; j'aimerais permettre aux gens de faire l'expérience d'un monde plus riche, de manière à les rendre plus cléments envers le monde que nous connaissons.

4. *Quelques mots sur le photomontage, 1934*

in *Středisko* 4, no. 1, 1934 à l'occasion de son exposition monographique de photomontages à Brno, LC II, [34.48]⁶.

Les premiers photomontages

Le photomontage est basé sur la photographie et s'est développé à partir d'elle. La photographie existe maintenant depuis une centaine d'années. Bien que le photomontage ne soit pas si vieux, il ne s'agit pas, comme on le prétend souvent, d'une production d'après-guerre.

Les premiers exemples de cette technique, qui consiste à découper et joindre des photographies entières ou partielles, peuvent parfois être trouvés dans les boîtes de nos grand-mères, dans ces images curieuses et délavées qui représentent tel ou tel autre grand oncle en uniforme militaire, surmonté d'une tête collée. A cette époque, le portrait d'une personne était simplement collé sur un officier pré-impirmé. Une autre image peut représenter un paysage tout fait, éventuellement une barque flottant sur un lac pittoresque baigné dans la lumière blanche de la lune, et une famille entière ajoutée dans la scène. Auparavant encore, des images facétieuses pour cartes postales illustrées et autres produits du même genre étaient également réalisées à partir de photographie découpées pour recollées. Un ensemble de 1880, dans la collection du professeur Stenger⁷ (à Berlin), nous montre des étudiants découpant leurs camarades en pièces.

Le photomontage vers 1919

Lorsque, en 1919, les dadaïstes se saisirent de la possibilité de créer de nouvelles formes et de nouvelles oeuvres au moyen des photographies et réalisèrent leurs photomontages agressifs, cela se produisit, de manière assez étrange et simultanément dans un certain nombre de pays différents : en France, en Allemagne, en Russie et en Suisse. Pour la plupart, les groupes d'artistes de ces pays n'entretenaient pas beaucoup de rapports. La Guerre venait de s'achever, et

⁶ Également reproduit in Maud Lavin, *Cut with a kitchen knife : The Weimar Photomontages of Hannah Höch*, Yale University Press, New Haven and London, 1993, pp. 219-220 et Iwona Blazwick (Dir.), *Hannah Höch*, catalogue d'exposition de la White Chapel Gallery, Londres, 2014, pp. 141-142.

⁷ Erich Stenger (5 août 1878, Aschaffenburg — 14 septembre 1957, Sanremo) : photochimiste, historien et théoricien de la photographie allemand, il soutient en 1903 sa thèse sur le pyrolle. Créateur en 1905 et 1922 d'une lampe inactinique et d'un procédé chimique de reproduction photographique, il sera nommé en 1922 à la chaire de photochimie de l'Institut de photochimie de l'école technique supérieure de Berlin, où il enseignait par ailleurs depuis 1919. Son intérêt pour l'histoire de la photographie l'amènera à prendre part au conseil de la Preußischen Staatbibliothek de Berlin, et à en diriger la collection de documents et de portraits. Co-fondateur de la Deutschen Gesellschaft für Photographie, il publiera plusieurs ouvrages à ce sujet : *Der Photographie in Kultur und Technik* (ou *Sieges zur der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik*) en 1938, *Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern* en 1940, ou encore *Die Geschichte der Kleinbildkamera bis zu Leica* en 1949.

les relations internationales se limitaient aux premières étapes diplomatiques. C'est pourquoi je dirais « de manière assez étrange », le photomontage ne représentant nullement l'idée d'une seule personne ou d'un seul groupe, mais bien un ravivement du genre de la photographie par elle-même. Cette renaissance était due en premier lieu à la grande qualité photographique que le *medium* avait atteint ; en second, lieu, au film ; et troisièmement, à la photographie de reportage, à la prolifération immense. Depuis des dizaines d'années, le photojournalisme s'était servi de photographies modestement mais intentionnellement découpées, et souvent recollées sur certaines parties d'autres photographies lorsque le besoin s'en faisait sentir. Par exemple, lorsqu'un personnage politique d'envergure était accueilli à Tröchtelborn⁸ et que la photographie journalistique prise sur place n'était pas assez impressionnante, on y ajoutait plusieurs groupes de personnes issues de différentes photos, et l'ensemble était rephotographié, créant ainsi une foule immense où en réalité une poignée d'hommes seulement constituaient l'assemblée.

Sur le photomontage d'aujourd'hui

Depuis, le photomontage a prouvé sa valeur, en conquérant tout particulièrement le domaine de la publicité. Les affiches, les encarts, les imprimés publicitaires de toutes sortes témoignent de la multiplicité des usages possibles. Il fut prouvé que l'impact de l'image d'un article — pour, par exemple, un col de chemise — augmentait si une seule photographie du produit était prise et découpée, et si les cols découpés étaient multipliés et arrangés artificiellement, comme si une série de plusieurs cols de chemises était disposée sur une table et qu'on les avait photographiés ensemble. Les puissants effets décoratifs pouvant être obtenus par le biais du photomontage n'étaient auparavant atteignables que par le dessin. L'approche photographique a cependant pour avantage de faire ressortir le détail de la plus simple des manières, avec tout le naturel et la clarté que l'on pourrait vouloir. Ce faisant, le photomontage continue de venir efficacement en aide au photojournalisme.

En dernier lieu, j'en viens à ce que nous pourrions appeler, en opposition au photomontage « appliqué » dont il a été, jusque là, question, au photomontage « de forme libre », c'est-à-dire d'une forme artistique sortie du sol même de la photographie. Les caractéristiques particulières de la photographie et les spécificités de son approche ont ouvert un nouveau champ tout à fait fantastique pour tout être humain créatif : un territoire nouveau et magique, pour la découverte

⁸ Tröchtelborn : village de Thuringe à 15min de Gotha, qui comptait en 2012 à peine 310 habitants...

duquel la liberté est le premier pré-requis. Mais pas le manque de discipline, cependant. Même ces possibilités nouvellement découvertes demeurent sujettes aux lois de la forme et de la couleur pour créer intégralement une surface picturale. Lorsque nous voulons imprimer à ce « matériau photographique » de nouvelles formes, nous devons être préparés pour un voyage de découvertes, et l'entamer sans préjugés ; surtout, nous devons demeurer ouverts aux beautés du hasard. Dans ce domaine plus que dans tout autre, ces charmes, errants et extravagants, enrichissent notre fantaisie de manière inattendue.

5. *Extraits de l'agenda de 1939*

traduit d'après l'Agenda de 1939 [39.12] in *LC II*, p.636-638.

« 25.8. [...] La situation politique s'aggrave. [...]

26.8. [...] Rien dans les journaux et à la radio pour clarifier la situation. [...]

28.8. [...] Situation politique toujours très obscure. Reçues aujourd'hui cartes de rationnement — dès demain tout passera par les cartes d'approvisionnement. Chaussures, tissus, etc., aussi.

30.8. L'Allemagne a signé un pacte de non agression avec la Russie soviétique.

1.9. Misère ! GUERRE !!! Misère !

L'Allemagne est entrée en guerre contre la Pologne. [...]

3.9. L'Angleterre et la France ont aujourd'hui déclaré la guerre.

Hans Höch est aujourd'hui arrivé sur le front.

4.9. Le paquebot anglais Athenia, transportant 1400 passagers, a été torpillé à l'ouest des Hébrides et a coulé.

5.9. La Pologne perd du terrain. Pas de nouvelles de l'ouest.

10.9. Aujourd'hui j'ai eu l'idée de chercher à acquérir une petite parcelle de terrain avec l'argent que nous avons reçu.

11.9. Premiers pas en ce sens.

12.9. Me suis rendue à Heiligensee.

Un jardin qui est féérique. Une maison — avec tout ce dont nous pourrions avoir besoin. Le chauffage central et un garage. [...]

14.9. Suis allée chez le notaire et la parcelle ainsi que la maison An der Wildbahn à Heiligensee sont à nous.

Ce dont je n'aurais encore jamais osé rêvé, posséder une petite maison, est devenu réalité.

16.9. [...] La Russie a franchit aujourd'hui la frontière polonaise. [...]

19.9. Quelques achats pour la nouvelle maison : un buffet de cuisine et un évier. [...]

22.9. Nous avons acheté un magnifique canapé. Bleu. [...]

30.9. La Russie et l'Allemagne se partagent la Pologne. [...]

1.10. Allée à Hohenneundorf voir le chien. [...]

1.11. Nos successeurs se sont installés aujourd'hui dans notre ancien appartement. [...]

3.11. Aujourd'hui, aménagement à Heiligensee, An der Wildbahn 33. [...]

4.11. [...] Nous habitons dans la cuisine. Avons dormi deux nuits par terre. Mais tout va être très beau.

5.11. [...] Le jardin est un rêve. »

6. *L'art fantastique, 1946*

« Fantastische Kunst », in *Fantasten-Ausstellung*, Galerie Gerd Rosen, 1946, LC III [46.40].

Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, Hannah Höch participe aux premières expositions berlinoises, et gravite particulièrement dans le cercle des jeunes artistes surréalistes de la galerie Gerd Rosen, parmi lesquels Hans Thiemann, Karl Hartung, Otto Hofmann, Juro Kubicek, Jeanne Mammen, Heinz Trökes, Hans Uhlmann et Mac Zimmermann. Fondée le 9 août 1945 par l'antiquaire Gerd Rosen, le peintre Heinz Trökes et le consul Max Léon Flemming, la galerie fut, durant les « Trümmerjahren » (années des ruines), le centre de la modernité artistique de Berlin, comptant essentiellement des acheteurs français, anglais et américains. Ce texte, rédigé dans le livret de la troisième exposition, formule les principes esthétiques de la galerie pour les années à venir. Il est parfois attribué à Hannah Höch, bien que plus vraisemblablement l'oeuvre d'Albert Buesche, qui écrivit plusieurs préfaces pour les expositions de la galerie Gerd Rosen sous le pseudonyme H.H. (aucun brouillon de ce texte n'a été retrouvé dans les archives Hannah Höch).

Il y a toujours eu de l'art fantastique. Particulièrement en temps de bouleversements internes et externes. L'art fantastique s'est toujours tenu entre le monde des idées et le monde réel. Il reflète la tension entre les deux, le degré et la nature de leur non-congruence. Pas étonnant qu'il ait pris brusquement de l'ampleur au XIXème siècle, et moins surprenant encore qu'il soit devenu, durant la première moitié de notre siècle, la forme d'expression directement caractéristique de l'art.

Le gouffre entre le monde réel et l'idée n'a jamais été aussi béant qu'aujourd'hui. Ce gouffre n'a encore jamais été aussi chargé de tensions tragiques, grotesques et destructrices. La réalité, telle que nous l'avons jusqu'à présent connue, gît fracassée sur le sol ; et pourtant, immobile au loin se lève bien au dessus d'elle la notion idéale d'un monde nouveau, de part en part rationalisé. Aussi longtemps que notre réalité ne sera pas de part en part rationalisée, l'art opérera dans des domaines excédant la portée de la raison ; il sera « fantastique » — un terme que nous utilisons pour décrire tout ce qui a plus ou moins pertinemment été qualifié de cubisme, expressionnisme, abstraction ou surréalisme⁹.

Tant que la rationalisation complète de la réalité — qui ne sera jamais entièrement rationnelle — n'aura pas été atteinte, l'art « fantastique » laissera éclater les divergences entre cet objectif et la réalité. Découvrir cet art est une tâche perpétuelle et l'un des événements majeurs de la vie intellectuelle de notre temps : un objectif de régulation psychique, un antidote, la transformation de la réaction en action, de l'indignation en prise de conscience.

Aujourd'hui, l'art fantastique n'est plus illustratif, comme la plupart du temps autrefois ; il ramène le fantastique au coeur même des choses. Ces fantasmes ne sont pas une fuite, mais bien une attaque, et il ne s'agit plus de créer des ambiances. Ils prennent d'assaut la réalité avec une rigueur auparavant inégalée et la comparent avec l'idéal. Cet art est un appel, une exhortation parmi les ruines d'un monde perdu et de la raison divine. Un art au dessus du réel.

Nous ne connaissons que trop l'art de l'autruche ; il a toujours existé, particulièrement ces dernières années, et persiste encore. L'art de l'autruche éveille l'impression que le monde a déjà été libéré, humanisé, rationalisé. Mais nous voyons bien les inadéquations de nos conditions actuelles et en souffrons — et d'autant plus intensément que nous croyons en l'idéal de l'humanisation. Nous demeurons fidèles à cet art supra-réel parce qu'il contient plus de vérité, d'honnêteté, de convictions et de pureté. Réfléchir et avertir — cela fait toujours scandale, mais c'est le prix à payer.

⁹ Dix ans auparavant, Alfred H. Barr Jr. tenait au MoMA l'exposition « Fantastic Art, Dada, Surrealism » (avec des essais de Georges Hugnet), qui opérait déjà un rapprochement similaire.

7. Carnet, 1946

Notizbuch, 1946 [46.71]

En 1946, Höch rédige plusieurs textes relatant son quotidien, notamment durant le premier hiver d'après-guerre. Dans ses archives, ils sont rassemblés sous les numéros [46.71] à [46.74], ce dernier étant son agenda pour l'année 1946.

*Sous la dénomination « Carnet 1946 » sont rassemblées, dans les transcriptions de la Berlinische Galerie, les pièces d'archives [46.71] (un ensemble de 23 feuilles volantes) et [46.73] (une seule page). Devrait y être ajouté le carnet de 32 pages, portant le numéro d'archive [46.72], dont quatre pages seulement sont utilisées (vraisemblablement datées du début d'année), et qui s'ouvre sur une référence musicale à *La nuit transfigurée* de Schönberg.*

Dans cet ensemble de textes, le plus cohérent et complet est celui que nous traduisons ci-dessous. En de nombreux points, les autres traces écrites de cette période le corroborent. Dans leur aspect formel tout d'abord ; dans son agenda, Höch note ses activités : les visites qu'elle rend, les plages horaires pendant lesquelles elle écoute la radio... On y retrouve, sous forme de notes succinctes, les activités qu'elle détaille dans le texte suivant. S'en détachent donc plusieurs thématiques communes, mais le « Carnet 1946 » est le seul à faire part, sans ambages, d'une nette volonté de laisser un témoignage des conditions de vie dans l'immédiat après-guerre aux générations futures. L'hiver 1945-1946 fut en effet particulièrement rude (l'hiver suivant devait être le plus froid du XX^{ème} siècle), notamment parce que la population ne disposait alors pas des ressources nécessaires pour se chauffer convenablement. À cela, il faut ajouter un système de rationnement, mis en place par les puissances d'occupation, très strict et administrativement contraignant qui laisse les berlinois au bord de la famine. Le procès de Nuremberg, qui se tient du 20 novembre 1945 au 1^{er} octobre 1946, pèse également lourdement sur les esprits.

En somme, cette portion de vie, l'une des rares à avoir été rédigée par Höch dans la perspective de porter un témoignage écrit, retranscrit à la fois les difficultés et les espoirs de cette période économiquement et politiquement précaire pour l'Allemagne.

Vendredi 25 janvier 46

Ce matin, tandis que je sortais de chez moi, les pinsons grouillaient, grouillaient véritablement dans les pommiers. Quel spectacle magnifique ! Moins 10 degrés — on est reconnaissant d'avoir vécu un jour de plus, car il fait un froid glacial. À ce jour, je n'ai pu me procurer qu'une seule caisse de bois. On peut certes ramasser le bois en forêt, mais c'est très difficile pour une femme seule. A la fin de l'automne, quand il fut confirmé que nous ne recevions pas de charbon, je suis quand même allée dans les bois avec un chariot couper du petit bois, mais le retour, sur le sol sablonneux, épuise toujours mes forces. Mais je ne me plains pas : j'ai toujours gardé de côté un peu de coke¹⁰ pour les jours les plus froids, depuis des années que j'espère — en raison de mes plans économiques — faire réparer le chauffage central.

¹⁰ En allemand : *Koks*. Le coke est un produit de chauffage obtenu à partir de la houille.

Le procès de Nuremberg porte un coup considérable au sentiment de renouveau qui n'a cessé de se manifester depuis le mois de mai. Le procès a maintenant la couleur des terribles atrocités commises contre les Français. Après que nous avons enduré la découverte des camps de concentration, le procureur français met à jour une nouvelle vague de sadisme, de férocité bestiale et de barbarisme si inimaginable et abominable que l'on se sent malade et misérable rien qu'en l'écoutant. En parallèle se poursuivent les préoccupations majeures des conférences mondiales. L'énergie atomique — les diverses tensions entre les grandes puissances — la question des juifs.

Puisse la force, qui cherche toujours l'équilibre, ramener bientôt un certain équilibre à ce globe terrestre torturé, afin que le meilleur de l'espèce humaine puisse encore advenir, et qu'on en finisse avec les destructeurs, les brutes égoïstes, les étroits d'esprit et la bestialité.

Le 26 janvier.

Aujourd'hui, je me suis fait plaisir. J'ai patiné sur le lac d'Heiligensee. C'est la première fois que je vais sur la glace depuis 7 ou 8 ans. Et c'était vraiment très, très agréable. Un grand soleil rouge plongeait doucement sur l'horizon, une rangée d'arbres entourait délicatement le lac, j'ai tout peint dans un gris chaleureux, la surface glacée aussi, sur laquelle rayonnait le reflet lumineux de leurs troncs presque jusque devant mes pieds. J'effectuais de grands arcs au tracé sûr sur cette belle surface, et je me sentais jeune parce que je patine si bien, et je me sentais libre — libre. Sous le nazisme, on se sentait même trop opprimé pour s'accorder ce genre de plaisir. Le lac entier m'appartenait — hormis quelques enfants qui chahutaient sur la rive (les pauvres n'avaient pas de patins...), il n'y avait personne sur cette belle et grande surface. Puis le soleil disparut derrière l'horizon, et de droite et de gauche des nuages de vapeur montèrent du lac — et le ciel étincelait.

Malheureusement, une fois rentrée à la maison, je sentais encore mon cœur battre — eh oui, j'ai 56 ans. Je l'oublie toujours.

Autrement, j'ai travaillé aujourd'hui le tableau des vieilles femmes. J'avais réalisé les croquis préparatoires pendant que la terreur des bombes s'installait et que je fut bouleversée de voir comment les personnes malades et âgées réagissaient à cela, et bien plus encore de constater qu'elles n'y réagissaient pas. Comment elles se comportaient lorsque, malades, elles étaient laissées seules dans leurs lits (pendant que les autres se réfugiaient à la cave), apeurées ou résignées ; où comment elles passaient les nuits d'hiver dans un trou creusé dans le sol. Dans notre quartier, beaucoup de maisons n'ont pas de cave et le bunker était bien trop loin

pour beaucoup de personnes ici. Moi, j'aurais dû marcher une demie-heure depuis ici pour m'y rendre, mais je n'y suis jamais allée. Je ne suis jamais allée non plus chez les voisins, qui disposaient d'un abri anti-aérien public. J'ai passé ses nombreuses nuits terrifiantes absolument seule au monde. Et même à l'extérieur, la plupart du temps, à contempler ce spectacle macabre. Souvent, lorsqu'un aviateur, un bataillon ou plusieurs venaient dans ma direction, je me précipitais à toute vitesse dans la cave. La plupart du temps, les bombes commençaient à exploser lorsque j'étais à mi-chemin. A la cave, en bas, avec Punta¹¹. Elle était morte de peur en haut, alors je la mettais immédiatement dans son panier et l'amenais en bas.

Le 27 janvier.

Aujourd'hui, j'ai passé un dimanche si paisible... un beau dimanche.

Tout d'abord, pendant les tâches ménagères, j'écoutais à la radio « Réflexion et contemplation ». Puis j'ai peint jusqu'à la tombée de la nuit. Et toujours en musique. J'ai un peu farfouillé de-ci, de-là, fait des cigarettes (avec mon propre tabac¹²), et en farfouillant j'ai trouvé une canette de lait entier, bien cachée. Quel délectable plaisir j'avais devant moi ! Je n'ai plus pu boire de lait entier depuis de nombreuses années, et depuis plus de deux ans je n'ai pas même touché une goutte de lait écrémé.

J'écris toutes ces choses dans l'espoir que ce livre me survive et qu'il soit peut-être lu par quelqu'un, qui pourra alors se souvenir que : la GUERRE signifie la mort, la douleur, les adieux, le désespoir, les souffrances, le déracinement, le pauvreté, le froid, et jusqu'à la famine... une misère in-des-crip-tible.

Je vais essayer de me remémorer au maximum, de rassembler des souvenirs autrement effacés par le temps, sur ces 12 années emplies de désespoir.

28 janvier.

J'ai peint les vieilles dames.

¹¹ Punta est la chienne Bedlington terrier qu'Hannah Höch adopte en même temps qu'elle achète sa maison d'Heiligensee (elle vit alors avec son mari, Kurt Heinz Matthies). En octobre 1939, elle lui rend visite pour la première fois et la ramène chez elle le 24 novembre, soit 21 jours après avoir aménagé. Elle rapporte, dans son agenda de cette année-là, comment la chienne s'avère difficile à éduquer [39.12]. Höch se résout à faire euthanasier Punta le 18 juillet 1952 ; elle a presque 14 ans. Dans son agenda, elle note alors : « Punta + / vergiften lassen / 18. Juli 52 / geb. 16.10.38 » [51.57].

¹² Il semblerait que Höch se mette à cultiver du tabac et fabriquer des cigarettes au plus tard vers la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans son « Livre du jardin » [Ud. 654], on trouve deux documents tapuscrits, possiblement rédigés par elle, récapitulant les étapes de la culture du tabac, ainsi qu'une feuille de notes manuscrites apportant des précisions et une coupure de journal, datée du 1er septembre 1944, récapitulant les avantages de cette culture.

Je viens tout juste d'écouter, avec ravissement, le concerto pour piano n°1 de Chopin, joué par Raoul Koschalsky. Très beau. J'ai apprécié la profondeur de ses sentiments, sa mélancolie, les trouvailles d'une grande richesse ornementale dans ses lignes mélodiques¹³. J'aime beaucoup Chopin.

29 janvier.

Terminé le paysage (aquarelle), dont le petit dessin m'avait accompagnée durant les voyages en caravane (d'un parc industriel à un autre) et dont l'ambiance et l'impression m'avaient tant imprégnée qu'il fallut qu'enfin je lui donne forme. J'ai encore des centaines d'impressions de la sorte, qui remontent à plusieurs années et m'ont laissé une impression inoubliable. Sur le moment, je n'ai pas pu leur donner forme, parce que le plus souvent j'avais à peine assez de temps pour réaliser ces modestes dessins, et parce que la chaleur et les déplacements constants (nous dormions souvent, plusieurs semaines d'affilée, chaque nuit dans un lit différent) me laissaient à peine le temps de tout absorber comme une éponge. En ce qui concerne ce dessin, je ne sais plus exactement où c'était ; Gera, Greiz ou bien Schleiz. L'une des plus petites villes industrielles de Thuringe qui rayonnaient souvent de tant de poésie, même lorsqu'elles ne se composaient, comme ici, que de voies ferrées, de ponts, de fils de télégraphe, etc.

Aujourd'hui, l'université de Berlin a été reconstruite. L'état et la poursuite des sciences pendant ces 12 années en Allemagne est tellement désespérant. En ce qui me concerne, les souvenirs (de nature privée) attachés à cette ancienne université pèsent encore de tout leur poids. Je connaissais tous les doyens de toutes les facultés ; j'ai discuté avec chacun des problèmes qui touchent au plus profond la vie spirituelle. Je sais à quel point chacun d'entre eux était capable de se sentir humain. Je sais lesquels n'admettaient pas la suffisance comme une erreur humaine. Dans cette université, j'ai une fois débattu avec ardeur et de manière désespérée un sujet qui me tenait à coeur. J'aimerais bien savoir si l'un ou l'autre de ces messieurs les doyens fut hostile au national-socialisme. Le professeur Siebeck (faculté de médecine) était le plus humainement ouvert (du moins envers moi).

Je me suis occupée de mon jardin d'hiver aujourd'hui et je suis si contente que rien n'ait gelé. Dans trois jours, nous serons en février et nous pourrons alors espérer avoir survécu à ce si redoutable hiver 1945-46, mes plantes chéries et moi. Mon économie planifiée (que j'ai

¹³ Elle utilise ici le mot *Linienführung*, qui n'est pas sans équivalent pictural. Voir : D. Steincke, *Bildgestaltendes Verstehen von Musik. Entwurf eines Modells einer nonverbal-verbalen Zugangsweise zur Musik als Beitrag zur didaktischen Interpretation*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p.115-127.

lancée lorsque les Allemands sont entrés en Tchécoslovaquie, car je m'attendais alors déjà sérieusement au déclenchement de la guerre) a si bien fonctionné.

30 janvier.

peint les « vieilles dames ».

31 janvier.

Peint les « vieilles dames » (le matin). Les visages n'ont pas pu sécher avant que la correction ne soit faite. Puis je me suis rendue à la première réunion des « artistes plasticiens du 20ème arrondissement administratif, Reinickendorf ».

Parmi les questions à l'ordre du jour : l'approvisionnement en matériel — une voiture devrait se rendre à Hanovre et en Allemagne de l'ouest pour en récupérer, il doit y avoir quelque chose.

Deuxième question : qui peut recevoir la carte d'approvisionnement de catégorie I¹⁴ (la très convoitée !) ? Il s'avère que seul le siège du Kulturbund, sur la Schlüterstr., est qualifié pour la dispenser (ce que je savais déjà du point de distribution des cartes d'Heiligensee). Plutôt bouleversée par tous ceux qui se sentent en droit de recevoir la carte I. Je suppose que dans l'assemblée, 2 personnes maximum avaient la carte I. L'un d'entre eux occupe un poste de direction politique. Je suis restée muette comme une carpe — je l'ai depuis deux mois, et en suis très fière. Pourquoi remplir une page entière de tels bavardages, pense peut-être le futur lecteur de ces lignes, mais — c'est en ces jours une chose de la plus haute importance. Non pas qu'après 12 ans de mise à l'écart, le fait que vous receviez un bout de papier sur lequel est écrit « artiste de renom » ait en soit une valeur ; mais surtout : l'on peut passer plus de temps et dépenser plus d'énergie au travail lorsqu'on est pas tirillé par la faim. La carte d'approvisionnement I vous donne droit à de plus grandes quantités de produits suivants, quand il y en a...

- pain
- viande

¹⁴ Il existe cinq catégories de cartes d'approvisionnement appliquées au grand Berlin :

- catégorie I : travail difficile et fonctionnaires
- catégorie II : travaux lourds
- catégorie III : ouvrier
- catégorie IV : employé de bureau
- catégorie V : autres (enfants, retraités, anciens membres du NSDAP, handicaps lourd, inaptés au travail). Elle était également appelée la « carte-cimetière » (Friedhofskarte), car la ration accordée pour la plupart des produits était nulle.

- matière grasse
 - produits alimentaires
 - pommes de terre
 - café
 - thé
 - ersatz de café
 - sel
- [...].

1er février 1946, vendredi.

Fait un grand dessin à partir de l'esquisse sur la glace (Heiligensee).

2 février, samedi.

Hier s'est ouverte une exposition « Fantastique » à la galerie Gerd Rosen, sur le Kurfürstendamm, dans laquelle j'ai 10 aquarelles :

- Coucher de soleil (acheté par la galerie Rosen)
- Le lecteur du journal
- Nebelfrauen (acheté par la galerie Rosen)
- Chute
- Esprits flottant
- L'indésirable
- Affaibli
- La belle dame
- Le Kasperle printanier¹⁵
- Animaux

Exposent également :

- Stephen Alexander

¹⁵ *Der Frühlingskasper* : le Kasperle (également appelé Kasperl ou Kasper ; en Bavarois, « Käscherl » ; en Souabe, « Kascherle » ; en Suisse allemand, "Chascherli") est une marionnette issue de la tradition germanique, présente en Allemagne, en Suisse alémanique et en Autriche. Ses racines remontent au XVIIe siècle.

- Hans Thiemann¹⁶ (étudiant du Bauhaus)
- Hans Uhlmann (des sculptures en fil de fer¹⁷)
- Mac Zimmermann¹⁸
- Heinz Trökes¹⁹
- Hannah Höch

Malheureusement, je n'étais pas là au vernissage suite à un malentendu.

J'y suis allée aujourd'hui. L'aspect fantastique rend l'exposition vraiment très amusante.

La galerie Rosen a acheté deux de mes oeuvres.

Ensuite je suis allée rendre visite à Grete.

3 février, dimanche

J'ai commencé une nouvelle oeuvre.

Vers deux heures, Danilo est arrivé et j'ai dû arrêter. Je pensais en fait que Danilo était depuis longtemps à Düsseldorf ; mais après qu'il soit parti pour s'y rendre, il arriva à la frontière entre les zones anglaise et russe presque mort de faim et de froid, et fit demi-tour. En tant que personne seule, il n'y est pas non plus arrivé, bien que tous les papiers et ses autorisations de voyage aient été en règle. Cette semaine, il va maintenant essayer de s'y rendre en transports en commun, avec d'autres personnes préalablement avisées. Lorsque son nom sera appelé, il partira immédiatement. Il doit recréer un nouveau département d'assurance

¹⁶ Hans Thiemann (1910-1977) fut étudiant au Bauhaus de Dessau entre 1930 et 1933. Il y rencontre sa future femme, la photographe Elsa Franke. Tous deux vivent à Berlin sous le IIIème Reich. S'étant affamé au point de ne peser plus que 47kg, Hans échappe à l'enrôlement sous les drapeaux. Après la guerre, sa situation s'améliore : il collabore régulièrement avec les revues *Athena*, *Ulenspiegel* et *Der Insulaner*, recommence à exposer et sera nommé professeur à l'école supérieure des arts de Hambourg de 1963 à 1976. La majeure partie de ses oeuvres ayant disparue pendant la Seconde Guerre mondiale, on comptabilise aujourd'hui, grâce à la cession de ses archives dans les Bauhaus-Archives par Erbin Eljo Volkmann en 1982, 91 tableaux et de nombreuses dessins et esquisses.

¹⁷ Hans Uhlmann (1900-1975) fut dessinateur et sculpteur. Il passe pour le fondateur de la sculpture métallique en Allemagne, une activité qui lui est sans doute inspirée par son cursus à la Technische Hochschule de Berlin, puis son poste d'ingénieur chez Neufeldt & Kuhnke avant la Seconde Guerre mondiale. Il poursuit alors une formation et une activité artistiques en parallèle, pour laquelle il est très peu connu avant sa première exposition de sculptures en plâtre à la galerie Gurlitt en 1930. Suite à la perte de son emploi en 1932, Uhlmann entame une période d'émigration intérieure. Après guerre, sa carrière artistique prend un essor considérable. En 1950, il est nommé à l'Académie des Beaux-arts de Berlin, où il enseignera ensuite. L'année suivante, il est distingué à la biennale de Sao Paulo pour ses dessins. Son oeuvre comprend plus de 242 sculptures et 1125 dessins.

¹⁸ Mac Zimmermann (1912-1995) est peintre. Il s'installe à Berlin en 1938, reçoit une interdiction de peindre et d'exposer en 1943. Après guerre, sa carrière reprend : il réalise notamment des toiles dans le style surréaliste, très inspirée de Max Ernst. Il enseignera à l'école nationale supérieure d'art et d'architecture de Weimar, à l'école supérieure des beaux-arts de Berlin et à l'académie des beaux-arts de Munich.

¹⁹ Juste après avoir passé son bac, Heinz Trökes (1913-1997) reçoit l'enseignement de Johannes Itten à Krefeld, de 1933 à 1936. En 1934, il parcourt l'Italie à vélo. Entre 1936 et 1939, il gagne sa vie en tant que peintre à Augsburg, en réalisant des motifs pour les textiles de la J.P. Bremberg. En 1938, sa première exposition monographique, organisée à la Galerie Nierendorf, est fermée par les autorités ; s'en suit une expulsion de la Reichskulturkammer qui engendre une impossibilité totale d'exposée jusqu'à la chute du Reich. En 1945, il est parmi les membres fondateurs de la galerie Gerd Rosen, et en fut le directeur artistique jusqu'en 1946. Par la suite, après-guerre, il développe une carrière internationale.

automobile et de responsabilité civile pour la compagnie d'assurance Victoria en Rhénanie. Il passe ses journées, du matin au soir, à faire la queue quelque part car il doit, un jour sur deux, faire renouveler son certificat de santé, son certificat de sortie et je ne sais quoi d'autre.

4 février, lundi

Peint le tableau noir.

5 février, mardi

Ce matin, je suis allée à Tegel. Il n'y a toujours rien, pas le moindre matériel de peinture (pinceau, couleurs, papier, sans parler de toile...) dans tout Berlin. Après plusieurs mois, j'avais repris mes recherches.

J'ai écrit au professeur Hildebrandt à Stuttgart et lui ai envoyé le catalogue de la Galerie Rosen. Idem au Docteur Eugen Fischer.

Mercredi 6 février

Le tableau noir est terminé. J'ai commencé un nouveau tableau : des formes nouvelles, très colorées bien qu'abstraites, et dans un style proche du tableau noir.

Jeudi 7 février

Ce matin je suis allée récupérer trois oeuvres à l'exposition (Argus-Halle) : elles n'avaient pas encore été exposées.

- Les saisons
- et deux images radiographiques.

Peint l'après-midi.

Le 11 au soir (18h30) avait été organisé une soirée de discussion à la Galerie Rosen. Forte opposition contre l'art contemporain de la part des jeunes (c'est-à-dire contre tout ce qui n'avait pas été reconnu en tant qu'art par les Nazis). Permettre à cette jeunesse limitée, incapable de toute pensée libre, têtue et déshumanisée de se développer en êtres humains est peut-être parmi toutes la plus difficile des missions qui s'imposent à nous dans ce désert allemand.

Il y avait beaucoup de personnes, mais les jeunes avaient pour seul objectif semer le trouble. Leurs arguments ne révèlent que l'infinie médiocrité de leur développement spirituel. Quand on est dans ses 17 ans, on croit avoir encore une dizaine d'années devant soi.

Lundi 18 février 46

M. Zeeck (directeur du bureau pour l'éducation populaire de Reinickendorf) a aujourd'hui fait ramener mes peintures de l'exposition « Les artistes de Reinickendorf » par un service de voiturage. L'exposition avait eu lieu en décembre. J'y présentais :

1. Autoportrait
 2. Les joueurs d'échecs
 3. Flora Spiritualis }
 4. Flora Spiritualis } les radiographies
 5. Le saint
 6. Bouquet de fleurs (l'imposante violette), les tournesols marrons, les asters, les hortensias
 7. Paysage d'orage
- Les aquarelles. Les grandes :
8. Le cercle des ans
 9. Digitalis
- Aquarelles fantastiques :
10. La rafale de neige
 11. Le randonneur
 12. Rencontre
 13. Les fantômes des neiges
 14. Le printemps
 15. La mariée du vent
 16. Le violoniste (vendu à M. Zeeck)
 17. L'esprit des pommes de terre
 18. L'annonce
 19. La chevauchée des sorcières (vendu à M. Hermann)

Heinz Matthies (c'est-à-dire Kurt Matthies) donne le 24 février son premier (pour autant que je sache) concert public (seul, sans Nell Ebneith) à Berlin. Des sonates de Beethoven.

Je n'irais pas. Pour qu'il en arrive là, j'ai passé 7 années de ma vie et ait investi beaucoup, beaucoup d'énergie.

19 février. Mardi.

Je suis très déprimée. Ce procès de Nuremberg met à jour des détails aussi impensables et si affreux que je n'aurais pas pu, moi aussi — Dieu m'en est témoin et connaît les vilénies les plus insondables du régime nazi, il sait que j'ai traversé ce tissu de mensonges aux multiples facettes, que j'ai suivi les mesures de ces bandes bestiales, de ces limiers, avec une haine mortelle pendant toutes ces années — je n'aurais jamais pu imaginer, parce que la terre n'avait encore jamais porté une vermine aussi sanguinaire et sadique. Il y a bien eu, de temps à autres, un Blaubart ou un Harmann — mais pensez seulement au genre d'armée d'exécutants qu'il fallut pour commettre ces millions de cruautés — et l'on ne doit pas mourir de honte d'appartenir à cette époque et à cette nation... bien qu'il n'y ait que la naissance qui nous y lie.

Je n'ai jamais été une bonne allemande.

J'ai toujours été une citoyenne du monde.

J'ai toujours combattu toutes les frontières de ce monde.

J'aimerais supprimer ce maudit mot, « national », de toutes les langues de la Terre. Ce concept ne renferme que du malheur, de la damnation, de l'arriération (et cela à l'époque de la radio, de l'avion et toutes les découvertes mondiales) !!!

20 février.

Ces derniers jours, j'ai fait beaucoup de dessins. Au fusain. Des têtes de femmes. Et sinon, un paysage à l'aquarelle.

J'ai perdu beaucoup de temps à rouler à vélo, qu'il pleuve ou qu'il neige, dans l'espoir de me procurer des choses que personne encore ne parvient à se procurer. Je suis allée quatre fois cette semaine chercher un engrais (de la potasse et de la chaux) qui m'avait été promis — pour rien. Trois fois pour me procurer de la nourriture pour Punta (des biscuits pour chien ou de la viande) — pour rien. J'aurais peut-être plus de chance avec les graines pour les poules — et bien non. On me chassa. Au deuxième approvisionnement en viande, on devait avoir des harengs à la place. Il y en avait — mais seulement jusqu'au numéro 350. Et moi j'ai le

numéro 3700. Ce ne sera le tour de ce numéro que jeudi après-midi. Bien entendu, nous allons manquer de harengs. — Une fois encore, j'écris cela pour que le futur lecteur sache à quel point ce premier hiver après la guerre fut difficile.

21.

Aujourd'hui, M. Walter est venu. Il se marie samedi. Il espère encore rassembler 12 livres de pommes de terre en les glanant chez des amis — car le repas de mariage consiste en cela : des pommes de terre avec du ragoût.

La situation alimentaire est actuellement critique dans le monde entier. Ce qui est difficile pour nous (nous, allemands) c'est que, dépendants des pouvoirs alliés, nous recevons encore moins de nourriture. Que l'on nous ait empêché de mourir de faim tient en soi du miracle. Je n'aurais jamais osé l'espérer, et je m'attendais à ce que l'on nous abandonne à notre triste sort. Nous ne souffrons pas moins de nombreuses et fréquentes obsessions. Moi compris. Mon rêve : du chocolat — ou une tarte à la crème au beurre, bien grasse et bien sucrée. Rien de plus et rien de moins qu'une tarte-à-la-crème-au-beurre !! Une chose m'aide à surmonter mes envies, c'est le café en grains. Je suis reconnaissante pour chaque gorgée. Chaque jour, quelques gorgées de café blond, sans sucre et lait évidemment — et c'est une petite joie. Et puisque j'en suis encore à parler des misères qui nous accablent cet hiver, je dois ajouter que nous n'avons toujours rien pour nous chauffer et nous devons donc nous débrouiller avec le chauffage au bois toute la journée. Cela signifie que nous avons les mains toujours sales, les ongles toujours cassés et les doigts crevassés toujours blessés d'avoir rassemblé le bois, de l'avoir haché, scié, fendu. Et en plus, le froid et encore le froid, qui pénètre dans chaque pièce, jusqu'aux os — et en même temps, agir : ressentir un « élan », un besoin, et travailler avec enthousiasme parce que c'est la seule chose qui ait encore un sens...

25 février.

Je suis allée en ville. Galerie Rosen. 4 de mes oeuvres sur papier ont été vendues. Maintenant, la mère de Matthies vit dans un sanatorium sur le Kurfüstendam. Alors je lui ai rendu visite. Je crois qu'elle ne se rétablira jamais. Elle était si robuste.

26 février.

La neige est encore bien tombée et en soirée, le premier merle a chanté. Comme nous appelons de nos vœux ce printemps !

J'ai mis de l'ordre dans mes dessins et mes coupures de journaux. Il y a à nouveau des journaux dans lesquels on peut lire des choses intéressantes. On s'en étonne encore. Après 12 ans de pénurie en matière de nourriture intellectuelle, nous voilà assaillis d'articles et d'essais sur tous les problèmes de la vie que l'on a dû affronter seul pendant tant d'années. Le seul soutien, largement sous-estimé, étaient les livres. J'ai pu conserver ma bibliothèque intacte. J'étais si inquiète pour elle pendant les nuits de bombardements et pendant et avant les batailles.

28 février.

Je suis allée à l'assemblée des peintres.

Puis après, le soir, Charles Richardson, Londres, parlait de la catastrophique famine qui menace le monde. En particulier l'Allemagne. (Les cartes de rationnement ont été drastiquement réduites dans la zone d'occupation britannique). L'attitude de l'Angleterre envers nous est admirable et des philanthropes de premier ordre se font porte-parole de leur attitude. Un homme comme Richardson parle si chaleureusement — pour les nôtres, opprimés pendant 12 ans, timides, réduits en esclavage, désespérés, ayant perdu foi en l'humanité, recevant tous les jours de nouveaux coups de massue, accablés par les procès de Nuremberg que nous devons traiter, chaque jour accablés par des vagues de haine à l'encontre ces monstres qui ont approuvé, oui, défendu tout cela et à l'encontre de ceux qui, après tout ce que nous avons vécu, au milieu des ruines, de la misère, ne comprennent toujours rien, sont toujours insolents, toujours têtus, toujours insensibles, toujours si indiciblement limités, toujours barbares, inhumains, pensent et ressentent de manière sous-humaine, pour les nôtres, je voulais dire que ces hommes de la Radio de Londres, et ce soir Richardson, nous donnent surtout la force de persévérer. Pendant des années, ils ont été le seul pouvoir qui nous a été donné dans l'obscurité absolue. Nous, les allemands antifascistes, nous les remercions beaucoup.

J'aurais encore beaucoup à dire sur le rôle qu'a eu la radio londonienne pendant les années de guerre pour de nombreux auditeurs allemands. Elle, la radio de Londres, a joué un rôle important pendant des années auprès des allemands les moins mauvais.

Dimanche 3.3.

Chez Zeeck. Présents :

M. et Mme Rintelen

M. et Mme Roch (j'ai récemment lu de beaux poèmes d'eux)

J'ai écouté aujourd'hui à la radio une série d'émissions sur Gogol.

J'ai apporté aux Zweek deux tranches de pain et trois bûchettes!! pour contribuer au chauffage. M. Rintelen est tellement amoché qu'on ne reconnaît plus même son visage — quelle vie. J'ai essayé, sans bien y parvenir, de le dérider en lui parlant — pour lui ôter l'impression qu'il nous répugne quelque peu. Ce qui reste, c'est une voix et des mains. Il n'y a plus de visage.

Le procès de Nuremberg fait toujours retomber tout sentiment de renaissance. Tout est trop atroce. Maintenant, la défense a commencé. Elle cherche à blanchir « l'organisation ». On pourrait s'arracher les cheveux.

Les anglais parlent de la dernière bataille de la guerre, la bataille de l'hiver — la bataille contre la faim. Dans la zone d'occupation britannique en Allemagne, le rationnement alimentaire a été brutalement réduit de manière très significative. Le monde entier est au bord de la catastrophe.

4 mars

Aujourd'hui je suis allée voir M. Hermann au bureau de l'éducation populaire. Je devais illustrer un livre de contes pour la jeunesse. Il n'en est jamais rien advenu. Il n'a pas été possible de l'imprimer. *Beaucoup a été perdu — j'en ai encore un peu en ma possession (1965).*

Hier, Danilo a refait surface. N'est toujours pas parti d'ici (pour Düsseldorf). Le trafic est encore et toujours bloqué par les voyageurs comptabilisés.

Mercredi 6.3.

Ce matin je me suis rendue en ville. Sur la Grolmannstr., prolonger ma carte de rationnement. Puis Galerie Rosen. Rosen lui-même m'a encore acheté deux aquarelles, *Le randonneur* et la nouvelle (un ange agenouillé dans la forêt avec, à sa droite, un animal). 4 ou 5 oeuvres exposées ont été vendues.

8.3.

Berthold est venu de Gotha.

9.3.

idem.

10.3.

Berthold et moi sommes allés ramasser du petit bois dans la forêt. B. repart demain. B. était là pour animer une petite réunion autour de l'atlas scolaire (paru chez J. Perthes²⁰) au bureau de l'éducation populaire. Nous avons abondamment discuté. Il prit la direction de Perthes en 1943, devenant, de fait, P.G.. Anni était dans la NS-Frauenschaft !

Pour chaque jour de sa venue (3 jours), Berthold avait apporté un sachet avec 4 pommes de terre. Mais nous avions très froid.

11.3.

Heinz Fuchs (le peintre) est venu ce matin.

12.

Zeeck venu aujourd'hui

13.

En soirée, je me suis rendue en ville avec des aquarelles, chez Behnes. Arrivée trop tard pour l'exposition sur la colonie de Wilmersdorf. Le catalogue est déjà sous presse. Adolf m'avait écrit à ce sujet.

Samedi 16.

Vernissage d'exposition à Steglitz. Kamillenallee. Revu Lu Märten. Revu Mme Stomps, entre autres.

²⁰ Justus Perthes Verlag est une maison d'édition fondée à Gotha en 1785. En 1953, Gotha se trouvant en RDA, la maison d'édition fut nationalisée et les descendants du fondateur, Joachim Justus Perthes et son fils Wolf-Jürgen la refondèrent à Darmstadt. Peu de temps après, la maison d'édition de Gotha se spécialisa dans la production de cartes géographiques et d'atlas. Lors de la réunification, les deux entreprises furent à nouveau réunies. La maison d'édition Ernst Klett, spécialisée dans les manuels scolaires, se joint aux actionnaires en 1992 et obtiendra 100% des parts de l'entreprise en 2003, renommant la maison d'édition Klett-Perthes Verlag. En 2008, elle disparaît complètement sous le nom de son repreneur.

Les expositions s'enchaînent. Je suis toujours étonnée de toutes les chances qui nous sont données par les puissances d'occupation. Cela restera-t-il ainsi ? J'en doute.

J'ai perdu des jours entiers à courir à droite, à gauche à cause de la carte de rationnement. Les métiers libéraux doivent partir à la chasse dans toute la ville pour localiser le bureau compétant. Cette fois, il y avait encore eu des changements et des transferts en ce qui nous concerne, les infortunés porteurs de la carte I. Cela ressemblait à cela : d'Heiligensee, je suis allée à Charlottenburg, Schülterstr. J'ai dû montrer mon attestation, sur laquelle était marqué que je suis une « artiste de renom ». Mais la chambre des artistes-auteurs est en train d'être dissoute, et l'intégration dans le Kulturbund a été réalisée. J'ai donc été envoyée sur la Golmannstr. (théâtre Schiller), où un M. Henneberg m'a effectivement établi un certificat, mais seulement pour avril (et non pour 3 mois). Avec ce certificat, je me suis rendue le lendemain à l'agence pour l'emploi d'Heiligensee (qui, la fois précédente, délivrait les certificats en question). Le bureau en question avait été transféré à la mairie au village d'Heiligensee. Là-bas, on ne voulait plus en entendre parler — je dû me rendre à Tegel. A Tegel, une nouvelle consigne : je dois me rendre, munie de mon certificat, à Berlin, sur l'Alexanderplatz (Georg-Kirchplatz), car c'est là que devaient se faire enregistrer tous les possesseurs d'un certificat de première catégorie relevant des professions libérales. Le lendemain matin à 7h, je parti donc pour l'Alexanderplatz. L'enregistrement a alors pu être effectué. J'étais maintenant de retour à Tegel avec deux certificats. A Tegel (un nouveau service administratif, non indiqué), on me renvoya vers mon président responsable à Heiligensee. Il me dit : « Mais non ! Vous devez vous présenter à la mairie du village d'Heiligensee et y remettre votre certificat, et cela immédiatement car, autrement, vous n'obtiendrez pas de carte de rationnement pour ce mois. Aujourd'hui, c'est le dernier jour. ». Naturellement, le service n'était ouvert que jusqu'à midi, et la montre indiquait déjà 14h. Je m'y suis quand même rendue. Portes closes. J'ai toqué, j'ai imploré, j'ai toqué — une demie-heure s'est écoulée. Enfin, la maîtresse des lieux m'ouvrit dans un éclat de rage. Bien sûr, elle ne voulait pas me laisser entrer (entre temps, une dizaine de personnes s'était accumulée, qui voulaient également toutes déposer des certificats, des certificats, des certificats). En désespoir de cause, je me débarrassais du mien en commençant à m'énerver. Politiquement, on connaît aussi à nouveau la peur et l'anxiété — l'idéologie russe et celle des pouvoirs de l'ouest s'opposent catégoriquement. Nous sommes en pleine crise irano-soviétique. L'Inde s'est finalement soulevée contre l'Angleterre. L'Egypte aussi. L'Angleterre est prête à tout (ce sont les seuls qui tiennent compte de leur position affaiblie et qui poursuivent des objectifs

humains). L'Amérique veut dominer le monde. Les Russes se sentent très puissants, bien que les démocraties possèdent la bombe atomique.

L'approvisionnement en nourriture est critique dans le monde entier. Pauvres de nous !

Göring est actuellement en train d'être interrogé au procès de Nuremberg. Intéressant, bien que rien de nouveau pour moi, si ce n'est la confirmation de mes analyses menées durant les coûteuses années du régime nazi, que je trouve intéressante. Par exemple, les réponses actuellement données à la question de savoir, entre autre, qui a eut une influence sur Hitler, et quand ? Ou encore : depuis quand saviez-vous que la guerre était perdue pour l'Allemagne ?...

11.11.48.

A la radio (NWDR), programme nocturne : le Thomas Mann du Docteur Faust. Sur la sonate 111 de Beethoven. Très intéressant, et puis Konrad Hansen a interprété à bien-aimée sonate. Le charme se transforma en spasme, et les larmes coulèrent.

Souvenir :

Konrad Hansen, 1936. Au Philharmonique. Les sonates de Beethoven. Matthies et moi écoutions ensemble de la musique pour la première fois. Hansen est vraiment un grand artiste.

La relève ? Giesecking, Kaempf, Hansen. Ney ?

Le 24 mars, Grete et Erich ont fêté leurs noces d'argent. Je n'y suis pas allée. Malade. Grippe.

Le 31 mars, ouverture de l'exposition à la mairie de Weissensee. J'y suis présente avec *Les joueurs d'échecs*. Les habitants de Reinickendorf étaient invités.

Le 31 j'ai écrit à Bergmann au sujet du paiement de l'hypothèque.

De la passion, c'est ce dont nous avons besoin pour pouvoir créer. Des courants électriques qui vont de nos coeurs à nos cerveaux, et de nos cerveaux à nos coeurs.

14.4. Je suis allée visiter l'exposition sur la Kamillenstr. à Steglitz.

+

18.4.1946. J'ai rendu visite à la mère de Matthies, désormais à l'hôpital Martin Luther. C'est bientôt la fin pour elle. La boucle « Matthies » est bouclée : c'est ici, à l'hôpital Martin Luther, que l'affaire Matthies avait commencé en octobre 1935.

+

Le 3 mai 1946 (jour de son anniversaire), la mère d'Heinz Matthies est morte.

8. *La femme et l'art*, 1948

« Die Frau und die Kunst », manuscrit de 6 petites fiches cartonnées [48.83].

Cette conférence devait avoir lieu le 24.11.1948 (repoussée en raison d'une panne de courant) tenue devant des femmes au foyer.

« La femme et l'art » : c'est le thème qui sera traité aujourd'hui. Et alors que j'aimerais maintenant, du point de vue de l'artiste, vous inciter à ne pas bannir complètement l'art de votre vie au profit des soucis quotidiens, j'ai bien conscience que vous serez enclines à n'accorder que peu de crédit à mon exposé. Vous allez penser : en quoi le fait qu'existe aussi encore le monde de la beauté me concerne-t-il, moi, pauvre être stressé et surmené ? Je passe mon temps à me battre pour l'essentiel nécessaire à la vie, il ne me reste presque plus de temps pour le strict minimum de sommeil, comment puis-je donc m'occuper de l'art ou de ce qui lui est apparenté, quand bien même je le voudrais ? Je ne voudrais pourtant pas me laisser décourager et aimerais trouver un mot réconfortant pour cet autre aspect de nos vies, aujourd'hui presque exclusivement façonnées par le besoin. Ce côté qui vaut encore pour nous la peine d'être vécu, nous édifie et qui, d'une certaine manière, nous apporte de l'espoir et du réconfort : le monde de la beauté est là pour chacun, est toujours là et peut être trouvé partout. L'homme ne vit pas seulement de pain : c'est ce qui le différencie de l'animal, et nous ne devons pas l'oublier malgré les temps difficiles. Il ne s'agit pas de s'adonner à son propre plaisir et, ce faisant, de perdre un temps précieux.

Mais bien plutôt : c'est surtout à nous, les femmes, à nous-mêmes ainsi qu'à nos maris et nos enfants, que revient la responsabilité de « faire le plein » (si je puis m'exprimer ainsi) de beauté. Quand bien même il nous est, par les temps qui courent, sacrément difficile de

consciemment « [tresser et mêler] des roses célestes à la vie terrestre²¹ », nos enfants doivent connaître la gardienne de la tradition, de la bonté et de la beauté qui est en nous, malgré nos mains calleuses et notre front soucieux et craintif. En nous occupant seulement de leurs corps, nous ne pourrions élever aucun enfant, quel que soit son sexe, de manière à ce qu'il soit apte à supporter les conséquences de beaucoup, beaucoup de péchés et d'erreurs, à les surmonter et à acquérir une position nouvelle et respectable dans le développement futur de l'humanité.

Beaucoup de nos plus grands penseurs et artistes ont, dans leurs lettres, leurs biographiques et avant tout, dans leur oeuvre, loué leur mère pour avoir été celle qui éveilla leurs dons, en ayant eu la force de leur ouvrir les portes de la beauté en ce monde, pour la première fois.

Mais réjouissons-nous : la libération de notre vie spirituelle renforce également notre corps, augmente sa capacité de résistance ; elle nous garde en meilleure santé, nous rend moins sujets aux maladies. Dans certaines circonstances, une vie spirituelle équilibrée permet de nous guérir des maladies qui affectent notre corps. Car, oui : aujourd'hui les sciences, le médecin, reconnaissent qu'une vie spirituelle équilibrée est un facteur de guérison, et il ne faut donc pas considérer que ménager à la jouissance de la beauté une juste place dans nos vies soit une perte de temps.

Ce que nous y gagnons en vaut la peine. Nous voyons également les choses et les événements du quotidien avec un autre regard lorsque nous avons à nouveau vu et vécu quelque chose de beau, quelque chose qui rejoint le sens profond de notre vie, quelque chose d'idéologique, et que nous avons bien réfléchi à notre manière de vivre.

Sans nous en apercevoir, nous faisons aussi souvent de petits changements dans notre vie habituelle, inspirés par une expérience de la beauté (pas nécessairement au contact du grand art), que nous pouvons peut-être même facilement imiter nous-mêmes ou qui nous inspire à faire quelque chose de similaire. J'ai en tête une expérience qui remonte à avant la Première Guerre. Il y avait une boutique sur la Postdammerstraße, tenue par une femme qui avait réfléchi : elle avait arrangé de la manière la plus artistique possible des choses auxquelles la plupart des gens ne portait aucune attention au quotidien : des branches épineuses, des bouquets de cosses d'acacia séchées, des feuilles d'eucalyptus, des chardons avec leurs capsules couleur de vieux cuivre, des graminées séchées, arrangées dans un petit vase en albâtre rose de Volterra ; une gerbe d'algues sèches posée sur un plat de jaspe bleu lavande ; mais également quelques morceaux de granit ordinaire sur lesquels serpentait une misère vert émeraude du Grönwald, ou quelques panicules

²¹ Référence à un poème de Schiller, *Ehret die Frauen* ou *Würde der Frauen*, repérable dans le texte par l'ouverture des guillemets.

décharnées d'onagre jaune recueillies sur le talus du tramway, ou encore une julienne des dames posée sur un morceau de tissu étincelant, qu'elle considérait à raison comme dignes de ravir la vue et d'orner sa vitrine. Elle les vendait dans la plupart des foyers comme un petit arrangement pour répandre l'intérêt et la beauté. En trouvant toujours de nouvelles choses cachées et ravissantes, et en assemblant de si jolies choses, cette femme s'est révélée être une véritable artiste. Directement à côté de la vitrine de cette Franziska Bruch (c'était ainsi que s'appelait cette dame) se trouvait un très bon fleuriste où rivalisaient en magnificence les têtes frisées (je crois que c'est ainsi que l'on appelle les gros chrysanthèmes avec de nombreux pétales) et au printemps, la splendeur des tulipes avec les orchidées. Et pourtant, croyez-moi, il y avait toujours devant l'autre fenêtre des gens intéressés par ces fantastiques créations (qui étaient pour la plupart connues de tous, même de ceux qui ne s'étaient jamais interrogés sur la mystérieuse beauté). Il y a quelques années, je me trouvais dans le salon de gens simples et, sur une petite table qui n'était probablement pas toujours utilisée, il y avait une coupe en verre ordinaire sur laquelle étaient posées une citrouille et une rose séchée. La femme qui avait créé ces véritables petits plaisirs pour les yeux avait ouvert la voix à une inspiration créatrice. Je sais que beaucoup de personnes, qui se sont laissées inspirer par cette Franziska Buch, se sont également essayées à ce type de jolies petites natures mortes non-peintes. Parce que (et cela me ramène à ce que nous appelons l'art) l'artiste lui-aussi cherche et trouve ses motifs dans les choses particulières qu'il a découvertes. Qu'il s'agisse de l'enchantement d'un produit de la nature qui le conduise à une forme d'expression symbolique, ou d'une expérience, belle ou dramatique, qui stimule son imagination qui le conduise alors vers des chemins abstraits ou sublimés, ce sont toujours les mêmes forces motrices. L'homme cherche les sommets de ce qu'il peut atteindre. Le plaisir de la beauté, de la recherche unique du motif, qu'il s'agisse d'un paysage ou d'un portrait, mais également de la conception d'un travail étroitement lié à sa vision du monde et avant de commencer une oeuvre fantastique : l'artiste cherche quelque chose de particulier qui incarnerait, espère-t-il, ses sentiments avec le plus de force, parmi des sujets qui ne sautent pas nécessairement aux yeux. Et avec cet arrangement du motif (qu'il soit réalisé avec des objets ou composé d'éléments naturels ou intellectuels) commence le processus créatif. Vient alors le moment de retranscrire ce motif, avec toutes les possibilités que cela implique, à commencer par le choix du matériel... Moment qui atteint son acmé avec le processus intellectuel, la cristallisation extérieure de ce qui est essentiel, fondamental. Un processus intellectuel va donc prendre une forme esthétique précise, qui est perceptible et soumise à certaines lois esthétiques. L'objectif de toute création esthétique est la révélation de la valeur affective de la vie,

l'augmentation de la beauté perçue et vécue, l'ennoblissement de l'échelle des valeurs esthétiques et, avec elles, des valeurs éthiques de l'être humain. L'oeuvre d'art, par son existence propre, doit en définitive témoigner de la loi qui gouverne l'âme de l'artiste.

J'aimerais maintenant laisser de côté la thématique du grand art. Je préférerais m'attarder à mettre en mots les très nombreuses impressions qui font grandir l'artiste (plusieurs d'entre elles étant à la portée de tout un chacun) et ainsi montrer la voie qui enrichit l'être humain, le fait grandir et ne laisse pas s'écouler les heures entre deux sommeils dans une routine maussade où il ne serait qu'une machine à travailler. Nous apporter un peu de joie chaque jour, c'est la moindre des choses que nous devons à notre vie spirituelle, que nous avons trop tendance à négliger. En nous occupant d'un animal, dont la présence réchauffe notre âme, qui nous inspire à faire des sacrifices, dont nous devons prendre soin et dont nous devons nous occuper quand la fortune le met sur notre chemin. Il y a aussi l'amour céleste, ancré dans la religion, qui est à même d'apporter du réconfort et d'éclairer de nombreuses personnes.

Et il y a enfin le bien spirituel de l'humanité entière qui n'a cessé d'être transmis à travers les siècles, qui vit et se multiplie d'année en année, d'heure en heure, qui fleurit dans nos livres et nos sciences. Qui, dans la musique, nous console et nous émeut et nous touche au plus profond de nous-mêmes et qui, dans les arts visuels, cherche à s'exprimer dans une infinie variété. L'artiste transmet dans son oeuvre son aspiration aux sens les plus élevés de l'existence, depuis son coeur débordant, que ce soit de joie ou de peine. Il veut donner forme à tout et espère faire fructifier ce stock spirituel impérissable qui est là pour tout le monde et que chacun peut atteindre. Croire en cette mission encourage l'artiste à suivre son chemin, même en des temps tels que ceux que nous traversons — et à se laisser guider par la quête de la beauté. Mais même le dernier d'entre nous ne doit pas perdre de vue ce que nous recherchons. De nombreux chemins mènent à cet objectif : profiter de la nature (du printemps, du parfum d'une rose...), aimer. L'amour terrestre — que l'on porte à un homme ou à un enfant.

9. *Prière de l'oeuvre d'art au regardeur, 1947-1948*

Traduit à partir de la version manuscrite [47.67], avec pour titre celui du plan réalisé en amont [47.65]

Tout d'abord, j'aimerais implorer votre indulgence, très chers auditeurs, car j'ai jusqu'à présent toujours refusé de déranger autrui avec mes idées et mes opinions, et pour cette raison, je ne sais pas si ce que je cherche est juste, ou non. J'implore notamment l'indulgence des auditeurs qui sont eux-mêmes créateurs, et de ceux qui se sont déjà forgé, après mûres réflexions, un jugement sur les choses de l'art.

Mes présentes réflexions sont en revanche particulièrement destinées aux individus, pour la plupart, de jeunes gens qui, comme les très nombreuses questions et soirées de discussion de ces deux dernières années n'ont cessé de le montrer, cherchent avec une grande perplexité les formes qui, dans le domaine de l'art, n'ont pas été conditionnées par le national-socialisme, et face auxquelles ils se trouvent pour la première fois confrontés.

Je vous adresse donc tout d'abord une demande ! Elle se trouve quelque part, dans les lettres de Rainer Maria Rilke. Je ne sais plus à qui elle s'adresse, mais elle est ainsi formulée : « Veux-tu que je te fasse un don, commence par être une coupe et quelqu'un de beau²² [...]. »

Ce que la grand poète a voulu dire par là, j'aimerais le faire dire à l'oeuvre d'art : si tu veux que je te donne quelque chose, sois d'abord un réceptacle, et sois beau.

Sois une coupe, un réceptacle pour recevoir les choses. Et quelqu'un de beau... par là, le poète a voulu dire, je pense : tiens toi à distance de toute hostilité a priori, des préjugés et de l'esprit de contradiction — sois bon.

Aies l'esprit ouvert ; soit libre de tout préjugé. Laisse cette chose unique ou inédite (car toute oeuvre d'art, même si elle a quelque manque, est quelque chose d'unique) entrer en résonance avec toi, écoute la attentivement — tu pourras toujours ensuite, si tu te sens en mesure d'émettre un jugement, la rejeter ou alors laisser résonner le problème qu'elle soulève en toi, et poursuivre tes réflexions.

Si je suis réceptif et prêt à l'écoute, je pourrais alors pénétrer dans la vie propre de l'objet, peu importe s'il me présente des formes que je connais déjà ou m'introduit à de nouvelles possibilités d'expression.

Quand on est bien conscient de la phrase d'Albert Gleizes (je cite), « La peinture est simplement l'art d'animer une surface, et la bonne peinture, celui de l'animer en respectant

²² Höch écrit : « Willst Du, dass ich Dir gebe, sei, bitte, erst Schale und... schön. ». La phrase correcte et complète est la suivante : « Willst Du, ich soll Dir geben, sei, bitte, erst Schale und schön, sei erst bereit zu empfangen und ruhig zum Halten ». Elle est extraite d'une entrée du journal de Schmargendorf de Rainer Maria Rilke, datée du 15 septembre 1900, dans laquelle le poète résume une conversation qu'il a eue chez les Modersohn à Worpswede, après le souper, sur l'art d'enseigner — et non d'une correspondance, comme le pense alors Hannah Höch. La traduction est empruntée Philippe Jaccottet : R.M. Rilke, *Journaux de jeunesse*, Paris, Editions du Seuil, 1989 (Le don des langues), p.160.

toutes les lois de l'art²³. », quand nous prenons pleinement conscience de cette phrase et de ses conséquences, dis-je, s'ouvrent alors toutes les portes de notre sens artistique, et il n'est plus tributaire d'une conception primitive de l'art, du type : l'art est, intrinsèquement, la reproduction la plus rapprochée possible de la nature — et d'autres thèses similaires, qui correspondent à une époque.

Nous ne pourrions jamais atteindre une véritable imitation de la nature sur la surface bidimensionnelle qui nous occupe. Nous ne pourrions de toutes façons qu'engendrer une tromperie, une apparence.

Car ce qui serait similaire à la nature, ce serait de pouvoir effectivement mordre dans la pomme peinte. Dans le meilleur des cas, l'artiste ne pourra que vous ensorceler.

Le peintre peint un coin de forêt.

Au premier plan se trouve un chêne.

Il le peint de manière tout à fait « naturaliste », comme le dit l'amateur.

Mais maintenant, représentez-vous un instant le problème suivant : le chêne a des milliers de feuilles, peut-être même un million.

Le peintre aura beau donner des coups de pinceau de-ci, de-là, ou procéder par hachures, il ne pourra jamais rendre davantage qu'une infime fraction des feuilles que possède effectivement l'arbre. Donc : il ne peut que donner une certaine ressemblance. Que ce soit la ressemblance d'un arbre ou la ressemblance de la mort, ou d'une notion, la notion d'amour ou de haine, ou bien celle de « principes qui tombent », d'une « lutte des sons » ou d'un « équilibre

²³ « Malerei ist einfach die Kunst eine Fläche zu beleben, und gute Malerei sie unter Berücksichtigung aller ästhetischen Gesetze zu beleben ». Je n'ai trouvé aucun équivalent dans *Du « Cubisme »*. En revanche, une phrase rapprochée, mais au sens différent : « la peinture n'est pas — ou n'est plus — l'art d'imiter un objet par des lignes et des couleurs, mais de donner une conscience plastique à notre instinct. » (A. Gleizes, J. Metzinger, *Du « Cubisme »* [1912], Paris, Hermann, 2012, p.15-16). En l'absence de source signalée, il est possible que cet extrait soit issu d'un autre texte de Gleizes : les écrits du peintre parviennent en Allemagne dès 1922, tout d'abord avec plusieurs articles publiés dans *Das Kunstblatt* (A. Gleizes, « Tradition und Freiheit » in *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 6, n°1, 1922, p. 26–32 ; « Ein Neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts », in *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 6, n°9, 1922, pp. 387–389) — dans ces derniers, je n'y ai pas trouvé la phrase citée. Elle pourrait également être issue du treizième *Bauhausbuch*, qui lui est consacré en 1928 : A. Gleizes, *Kubismus*, Bauhausbücher 13, Munich, Albert Langen Verlag, 1928.

perdu » (comme le peintre abstrait Kandinsky nomma une de ses oeuvres²⁴) — c'est à l'artiste de choisir, librement.

Dans son petit livre « Du Cubisme » publié en 1922²⁵, Albert Gleizes écrit : « Il est donné à peu de gens, de nos jours, de pénétrer dans une oeuvre peinte. Quand l'oeuvre évoque des représentations largement connues, ils sont alors prompts à s'émerveiller. Ils mesurent sa qualité à sa capacité à tromper l'oeil ; c'est pourquoi ils s'écrient alors : « Cette eau coule ! » ou « Cette personne est en vie ! ». Mais en réalité, l'eau ne coule pas plus que la personne ne vit²⁶. »

Worringer prononce à ce sujet la phrase suivante : « « L'art est une explication de l'homme avec la nature » n'est valable que si l'on considère de même toute métaphysique comme ce qu'elle est fondamentalement : une explication de l'homme avec la nature²⁷. »

Par cela, il veut dire : explication, confrontation avec la nature, oui, si l'on comprend également en ce sens tout ce qui est transcendant, la quête des raisons premières, de l'origine de toutes choses.

L'artiste n'est indubitablement lié à rien d'autre qu'aux lois esthétiques, quand il a devant lui la surface bidimensionnelle à laquelle il cherche à insuffler une vie propre. Il peut ainsi donner forme à ce que sa bonne étoile lui transmet, ce à quoi son sentiment ou son intellect le conduisent — et cela inclu le simulacre d'une impression de la nature, si cela lui fait plaisir.

²⁴ Nous n'avons trouvé aucune oeuvre correspondant à ces trois derniers titres. Toutefois, ces trois expressions participent d'une énumération de principes définissant la notion d'harmonie propre à la peinture abstraite dans *Du spirituel dans l'art*. Voici la citation originale : « Kampf der Töne, das verlorene Gleichgewicht, fallende »Prinzipien«, unerwartete Trommelschläge, große Fragen, scheinbar zielloses Streben, scheinbar zerrissener Drang und Sehnsucht, zerschlagene Ketten und Bänder, die Mehrere zu Einem machen, Gegensätze und Widersprüche, das ist unsere Harmonie » ; « Lutte des sons, équilibre perdu, « principes" qui tombent, roulements de tambour inattendus, grandes questions, recherche apparemment sans but, impulsions apparemment déchirées et nostalgie, chaînes et liens rompus, en renouant plusieurs en un seul, contrastes et contradictions — voilà notre harmonie. », cité d'après la traduction de Nicole Debrand et Bernadette du Crest in W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 2006 (Folio Essais 72), p. 169.

²⁵ En réalité, 1912.

²⁶ « Wenigen Menschen von heute ist es gegeben, in ein Malwerk einzudringen. Wenn das Werk bei den meisten bekannte Darstellungen wachruft, so sind sie bereit, zu bewundern. Sie messen seine Qualität an der Augentäuschung ; deshalb rufen sie auch aus : « Dieses Wasser fließt » oder : « Diese Person lebt ! » . In Wirklichkeit fließt weder das Wasser, noch lebt die Person ». Ce passage ne se trouve pas en tant que tel dans *Du « Cubisme »*. Un long passage véhicule en revanche les mêmes idées. Voir : A. Gleizes, J. Metzinger, *Du « Cubisme »* [1912], *op. cit.*, p. 17-18. Selon le relevé établi à la fin l'ouvrage (p.127-129), *Du « Cubisme »* n'aurait été intégralement publié en allemand qu'en 1988, soit après la mort de l'artiste. Il est donc possible que Höch n'ait eu accès qu'à des versions incomplètes, ou alors qu'à la version française. Dans ce cas, une reformulation paraît envisageable, l'artiste parlant et comprenant mieux le français que l'anglais (c'est d'ailleurs la langue qu'elle choisit de parler avec Linda Nochlin en 1975). Toutefois, la confusion dans la datation peut laisser penser que Höch fait en réalité ici référence à un autre ouvrage de Gleizes paru dans les années 1920. S'étant rendue pour la première fois à Paris en 1925, il n'est pas à exclure qu'elle y ait découvert, en français, le texte de Gleizes récemment publié : A. Gleizes, *Le peinture et ses lois ; ce qui devait sortir du cubisme*, Paris, 1924 in *La vie des lettres et des arts*, mars 1925, Éditions J. Povolozky, Paris.

²⁷ « « Die Kunst ist eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur » mag gelten, s'en main Auch allé Metaphysik als Das, was sie im Grunde ist, als eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur, betrachtet ». La formule initiale, « Die Kunst ist eine auseinandersetzung des Menschen mit der Natur » est issue des *Grundbegriffe* de Schmarsov. Cité d'après la traduction d'Emmanuel Martineau : W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 2015 (l'esprit des formes), p. 49.

Cette liberté engendrée par le choix du sujet s'agrandit encore grâce à de nombreux facteurs.

La manière d'appliquer la technique joue un rôle important. Si le peintre, par exemple, se limite au maximum dans l'utilisation de ses moyens et ne fait que quelques traits sur le papier (dans le cas d'une esquisse, par exemple), et s'il obtient l'impression d'une forêt avec ces quelques traits, il accomplit une loi esthétique et nous avons là affaire à une oeuvre d'art. Mais avec tout cela, et bien d'autres éléments que je ne peux pas développer ici, un artiste développe sa propre technique personnelle, son échelle de couleurs personnelles, son humeur du moment et son être dans son entièreté et son unicité. Quand la personne qui crée choisit un thème sensé refléter son état d'esprit (elle est amoureuse, ou bien elle doit déplorer un mort, ou bien elle est tourmentée par la souffrance de l'humanité), elle n'a en aucun cas devant elle un objet de la nature. Elle donnera bien évidemment forme à l'état de l'être amoureux, et pas à l'être aimé lui-même. La fantaisie doit naturellement tout contester, pour exprimer le degré de liberté qui est le sien et toutes les possibilités qui s'offrent à elle.

L'art qui est à l'origine de tels motifs sera toujours, parce que plus problématique, plus exigeant pour le spectateur.

Pour un instant, ne pensons pour le moment pas aux artistes contemporains.

Prenons pour exemple n'importe quel maître ancien : Jérôme Bosch, ou bien Grünewald, ou Schongauer, Michel-Ange ou Dürer — ils nous ont tous laissé beaucoup d'oeuvres « non naturelles », entre guillemets, mais pour cette raison également riches en fantaisie.

Permettez-moi d'effectuer une comparaison audacieuse : quand Michel-Ange peint le bon Dieu flottant sur un plafond en le représentant sous les traits d'un vieil homme à la barbe longue, un autre artiste peut tout à fait, en toute légitimité, peindre un nuage étrange dont pend une longue barbe, par exemple, ou une fleur, et dire : voici le bon Dieu. Aucun d'entre eux ne l'a jamais vu. Et si, ce faisant, il parvient à éveiller un sentiment d'admiration, cela ne sera même pas considéré comme une plaisanterie. Si nous nous représentons la formidable vie imaginaire qui se déploie dans une représentation de l'enfer de Jérôme Bosch, ou dans « La Tour de Babel » ou « Le triomphe de la mort » de Peter Brueghel, les formes fantaisistes actuelles ne nous paraîtront plus aussi exubérantes qu'elles en ont parfois l'air de prime abord.

Avez-vous déjà cherché l'étrange illustration d'un ange dans les pages de votre histoire naturelle ? Personne n'a jamais vu d'ange ni de diable, et pourtant nous croyons à la fantaisie d'un artiste qui les a inventés, qui a ainsi transféré le bien, le beau ou le mauvais, le séducteur en

une parabole picturale. Pensez à ces chimères d'une fantaisie sauvage qui se sont révélées de tout temps, dans tous les peuples et toutes les religions, être des Dieux. Pensez aux figures fantastiques, aux gargouilles des cathédrales gothiques. Quelles gueules, quelles déformations, quels assemblages de créatures de ce monde en un nouvel être organique ! C'est ce que l'art signifie pour nous, qu'il ait ou non une belle gueule et que l'on puisse ou non le rencontrer dans la nature. (note en marge : éventuellement : mentionner le photomontage).

Je cite ici Worringer : « Les caractéristiques stylistiques d'époques passées ne sont donc pas dues à un défaut du pouvoir, mais à une orientation diverse du vouloir²⁸. »

De ce point de vue, il est déjà acquis que l'on doit concéder à l'artiste toutes les libertés qu'il prend.

Nous sommes sans cesse interrogés par des jeunes gens, qui se demandent s'il existe des personnes qui savourent véritablement une oeuvre d'art totalement abstraite, qui n'a donc absolument aucun contenu, ou si ce n'est ni plus ni moins qu'une attitude snobinarde qui engendre l'augmentation de l'intérêt pour de telles oeuvres. J'aimerais là encore essayer d'apporter une réponse : pouvez-vous imaginer qu'un individu, qui vit dans une pièce années après années, vous déclare en avoir assez d'une marine représentant une mer déchaînée (quand bien même elle proviendrait d'un artiste de premier ordre) ? Que, quand il fume tranquillement son cigare du samedi, quand il se dispute avec sa femme ou quand il est tendre avec elle, la mer s'élève toujours devant ses yeux.

Un autre a accroché un portrait souriant, au lieu d'une mer en colère. Il sourit jour et nuit, quand les bombes tombent, quand son propriétaire a la tête remplie d'inquiétudes, il voit toujours ce sourire insistant. Croyez-moi, il est certaines personnes qui n'apprécient nullement une si pénétrante univocité sans égard pour les circonstances et leur état d'esprit. Ils ne peuvent pas même supporter le fait qu'une décoration murale, diffuse ou imaginative, musicale ou simple, n'ayant qu'une valeur esthétique portée à sa simplicité finale, devienne un plaisir, une expérience apaisante et stimulante, mais jamais ennuyeuse ou fatigante. Bien sûr, chacun a le droit de préférer un motif naturaliste comme genre artistique pour lui-même. Mais... cela ne fait de mal à personne d'apprendre à regarder par dessus ses propres limites, dans des domaines qui sont peut-être accessibles ou familiers à d'autres. Nous devrions tous, lorsque nous sommes face à une

²⁸ « Die Eigentümlichkeiten vergangener Epochen sind also nicht auf ein mangelndes Können, sondern auf ein anders gerichtetes Wollen zurückzuführen. ». La phrase en question : « Die Stileigentümlichkeiten vergangener Epochen sind also nicht auf ein mangelndes Können, sondern auf ein andersgerichtetes Wollen zurückzuführen. ». Cité d'après : *ibid.*, p.47.

apparence qui nous est incompréhensible, nous demander si un élargissement de notre propre horizon ne serait pas nécessaire.

Et alors, cela ne nous rend que plus riches et plus beaux, lorsque nos sources de fantaisies, peut-être négligées, sont stimulées par une oeuvre d'art. C'est une satisfaction pour le regardeur que de tâtonner devant une oeuvre d'art. Ce faisant, notre propre esprit créateur s'active. La réflexion, l'attention, l'empathie et la concentration en toute oeuvre d'art (cela vaut pour la musique et la littérature comme pour les arts visuels) est toujours un acte re-création. Quelque chose de la substance divine est également alors à l'oeuvre dans le spectateur.

J'aimerais ici renforcer et approfondir mon propos en vous lisant une page d'*Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer qui, plus inspiré que moi, a dit au mieux ce que je n'ai fait que formuler de manière hasardeuse : « Il faut ici se mettre d'accord sur l'idée que l'impulsion d'imiter la nature, ce besoin élémentaire de l'homme, est extérieure à l'esthétique proprement dite et que sa satisfaction n'a, en principe, rien à voir avec l'art. Mais il faut bien distinguer entre deux choses : le désir d'imitation d'une part, et d'autre part le naturalisme comme genre artistique. Ils ne s'identifient nullement en leurs qualités physiques et doivent rester nettement séparés l'un de l'autre, aussi difficile que cela puisse paraître. Toute confusion des concepts en ce domaine serait lourde de conséquences. C'est bien là qu'il faut chercher la cause du malaise qu'éprouvent la plupart des hommes cultivés face à l'art²⁹. »

Permettez moi, je vous prie, de répéter cela plus simplement. L'instinct d'imitation n'a rien à voir avec l'art. Mais le naturalisme, en tant que genre artistique, peut naturellement avoir une signification esthétique, si et seulement si (et c'est une condition *sine qua non*) les lois esthétiques sont satisfaites.

Worringer poursuit : « L'impulsion primitive d'imitation a régné de tous temps et son histoire est l'histoire de l'habileté manuelle, sans signification esthétique. Jusque dans les temps les plus reculés, cette impulsion était totalement distincte de l'impulsion proprement artistique. Elle se satisfaisait séparément, dans les arts mineurs, tels que la confection de petites idoles et de pacotilles symboliques, qui nous sont bien connus à toutes les époques primitives et sont

²⁹ Voici la citation des deux paragraphes entiers, dans leur version originale : « Ehe wir weitergehen, sei das Verhältnis der Nachahmung zur Aesthetik klargelegt. Hier ist es notwendig, sich darüber zu einigen, daß der Nachahmungstrieb, dieses elementare Bedürfnis des Menschen, außerhalb der eigentlichen Ästhetik steht und daß seine Befriedigung prinzipiell nichts mit der Kunst zu tun hat. Es ist hier aber wohl zu unterscheiden zwischen Nachahmungstrieb und dem Naturalismus als Kunstgattung. Sie sind in ihrer psychischen Qualität keineswegs identisch und müssen scharf von einander getrennt werden, so schwer dies auch erscheint. Jede Verwirrung der Begriffe ist in dieser Beziehung von folgenschwerster Bedeutung. Hier ist wohl die Ursache zu suchen für das Mißverhältnis, in dem die Mehrzahl der gebildeten Menschen zur Kunst stehen. ». Cité d'après : *ibid.*, p.48-49.

généralement en désaccord total avec les créations où se manifestait la pure impulsion artistique des peuples en question. Qu'on se souvienne seulement comment en Égypte, par exemple, impulsion d'imitation et impulsion artistique allaient de pair, tout en restant soigneusement séparées. Tandis que « l'art populaire » créait avec un réalisme déconcertant des statues aussi célèbres que *Le Scribe* ou *Le Maire de village*, l'art authentique, dénommé à tort « art de cour », se distinguait par un style sévère qui balayait tout réalisme. Qu'il ne pût être question ici d'un manque de pouvoir ou d'un état de torpeur, mais qu'au contraire une impulsion psychique précise ait voulu se satisfaire de cette manière, c'est ce dont nous débattons ultérieurement. De tout temps, l'art proprement dit a satisfait un profond besoin psychique et non la simple impulsion d'imitation, la joie ludique ressentie à copier des modèles naturels. Le nimbe qui entoure le concept d'art, tout le respectueux dévouement dont il n'a cessé de faire l'objet ne peuvent être psychologiquement élucidés que si l'on conçoit un art né de besoins psychiques et satisfaisant des besoins psychiques³⁰. »

Et cela, mon très cher auditeur, j'aimerais une fois encore le mettre expressément en lien avec nos formes d'expressions artistiques actuelles, qui demeurent étrangères à tant de monde.

Tout comme chacun d'entre nous, l'artiste actuel est fortement touché par le manque de temps, par les tourments qu'il endure ou doit traverser, par nos conditions de vie actuelles tout à fait chaotiques ; ces circonstances le dominant tant qu'il doit chercher à exprimer son état d'esprit. La consternation, la peur, l'impuissance, la recherche d'un nouveau contenu dont doter une vision du monde qui s'est complètement écroulée — c'est là l'état d'esprit des gens d'aujourd'hui.

L'individu créateur ressent bien souvent bien plus intensément et de manière plus durable tous les événements qui interfèrent avec sa vie spirituelle. Peut-être comprenez-vous maintenant que beaucoup d'artistes d'aujourd'hui ne puissent plus trouver de satisfaction, voire de salut dans le plaisir visuel du simulacre que lui offre un paysage nocturne, un lever de soleil ou un somptueux

³⁰ La citation dans sa version originale : « Der primitive Nachahmungstrieb hat zu allen Zeiten geherrscht und seine Geschichte ist eine Geschichte der manuellen Geschicklichkeit ohne ästhetische Bedeutung. Gerade in den ältesten Zeiten war dieser Trieb ganz getrennt von dem eigentlichen Kunsttrieb; er befriedigte sich sonderlich in der Kleinkunst, so an jenen kleinen Idolen und symbolischen Spielereien, die wir aus allen frühen Kunstepochen kennen und die oft genug in direktem Widerspruch stehen zu den Schöpfungen, in denen sich der reine Kunsttrieb der betreffenden Völker manifestierte. Man erinnere sich nur, wie zum Beispiel in Ägypten Nachahmungstrieb und Kunsttrieb gleichzeitig aber getrennt nebeneinander gingen. Während die sogenannte „Volkskunst“ mit verblüffendem Realismus jene bekannten Statuen wie den Schreiber oder den Dorfschulzen schuf, zeigte die eigentliche, fälschlich „Hofkunst“ genannte Kunst einen strengen Stil, der jedem Realismus aus dem Wege ging. Daß hier weder von Nichtkönnen noch von Erstarrtsein die Rede sein kann, sondern daß hier ein bestimmter psychischer Trieb befriedigt werden wollte, wird im weiteren Verlaufe unserer Ausführungen noch besprochen werden. Die eigentliche Kunst hat jederzeit ein tiefes *psychisches* Bedürfnis befriedigt, nicht aber den reinen Nachahmungstrieb, die spielerische Freude an der Nachformung des Naturvorbildes. Die Gloriele, die den Begriff Kunst umschwebt, all die verehrende Hingabe, die sie zu allen Zeiten genossen, kann doch psychologisch nur motiviert werden, indem man an eine Kunst denkt, die *aus psychischen Bedürfnissen entstanden, psychische Bedürfnisse befriedigt*. », cité d'après : *ibid.*, p. 49.

bouquet de fleurs, si ce n'est de manière occasionnelle. C'est alors qu'ils privilégient les exagérations, les amplifications de formes ou de couleur, qui ne sont pas propres aux autres styles et qui sont tout autant dépendantes de l'époque, et qui ont leur origine dans la montée en puissance de la vie affective. Dans bien des cas, il recevra sa force créatrice des forts stimuli spirituels que notre époque lui impose. Et c'est pourquoi cette manière, dans laquelle l'artiste d'aujourd'hui s'exprime, est aussi le style de notre temps — et cela, même s'il n'est pas immédiatement ni totalement compris ou apprécié par tous les contemporains. Et c'est parfaitement normal. Nous avons tous beaucoup à faire avec nos propres difficultés, et il est parfois difficile de trouver son chemin à travers les derniers courants spirituels complexes de notre époque. La recherche des liens de causalité sera, davantage qu'en des temps plus heureux, le moteur de la création artistique d'aujourd'hui, dans toute création — et les mêmes problèmes sont également présents dans les autres arts. L'impact satirique et l'ironie sont stimulés lorsque la confusion et un chaos désespérés dominent la vie et les esprits.

J'espère être parvenue à vous insuffler quelque réflexion sur le phénomène de l'art d'aujourd'hui. Et je vous remercie de m'avoir amicalement suivie dans cet exposé.

Fin.

10. Le photomontage, mai 1948

traduit d'après [48.81], tapuscrit de 8 pages daté de mai 1948 (également présents sous ce numéro d'archive : un autre tapuscrit de 8 pages, un tapuscrit de 13 pages et un manuscrit de 7 pages).

Remarque manuscrite d'Hannah Höch : « Ce manuscrit a été envoyé en mai 1948 au Museum of Modern Art. Il fut écrit en 1946 pour la première exposition de collages après guerre à la Galerie Gerd Rosen (il y avait là quelque chose d'encore plus facile) et avait été lu par Hans Uhlmann, car j'étais tombée malade. »

Le photomontage consiste en la transformation de photographies — entières ou partielles — en une nouvelle création. Il appartient alors à l'artiste de se servir dans ce cadre du dessin ou de

la couleur comme d'un moyen supplémentaire d'expression. Le photomontage a sa propre légalité et fait valoir son droit d'être considéré comme une forme d'art à part entière.

La photographie a environ 100 ans et l'on trouve les premières traces de photomontage bien plus tôt que ce que l'on ne serait tenté de le supposer. Il n'apparaît pas après la Première Guerre mondiale. On trouve parfois, dans les coffrets de nos grand-mères, de petites images étranges et délavées, qui représentent tel ou tel grand-oncle en uniforme de soldat... et avec une tête ajoutée à la colle. On emploie pour ce faire la photographie-type d'un mousquetaire, au garde-à-vous avec ses armes près de lui, et on lui colle ensuite à chaque fois la tête concernée.

Une autre image de cette époque nous montre un paysage peint, une mer avec un bateau au clair de lune, dans lequel une famille entière est simplement collée. Ce procédé devait donner l'illusion que le cliché n'avait pas été pris en atelier — ~~ce qui réjouit davantage le spectateur.~~

Les caricatures pour les cartes postales, entre autres, étaient déjà réalisées de cette manière vers 1880. C'est ainsi que nous avons le plaisir de voir, sur une photographie de la même année (collection du Professeur Stenger, Berlin) des étudiants en train de scier l'un de leurs camarades. Moi-même, je possède une carte postale caricaturale française, sur laquelle on peut voir un jeune couple dans un lit, et tout autour d'eux, les petites « conséquences » possibles de leur acte, assises sur d'adorables petits pots ou hurlant à gorge déployée, envahissent la pièce.

Voilà pour les ancêtres du photomontage.

Quand, en 1918, les dadaïstes découvrirent la possibilité de créer de nouvelles oeuvres en utilisant un matériel photographique et produisirent leurs photomontages provocateurs (de nature majoritairement politique et satirique, tout d'abord), cela se produisit, de manière significative, simultanément dans plusieurs pays européens. Pour autant que je sache, cela se produisit en France, en Suisse et en Russie, mais vraisemblablement aussi dans le reste de l'Europe et en Amérique, bien que ces pays, et avec eux les groupes d'artistes concernés, n'avaient eu entre eux pour la majorité que peu, voire aucun contact entre eux — à plus forte raison avec l'Allemagne, puisque la guerre venait tout juste de s'achever. C'est pourquoi j'aimerais dire « de manière significative », car la photographie avait à présent atteint sa pleine maturité, avait imprégné toutes les couches de la population et imposait alors de nouvelles applications, de nouvelles modifications et, tout simplement, de nouvelles variantes.

Le film, avant tout, qui avait libéré un élément intrinsèque de la photographie, et l'on percevait alors que la forme statique de l'image en était enrichie.

En Allemagne, les dadaïstes étaient aussi à la recherche de moyens sensationnels qui pourraient leur permettre d'exprimer leurs sentiments rebelles (nous étions en 1918) quand ils tombèrent sur ce nouveau matériel de travail. Une exposition dans l'espace du Dr. Otto Burchard, sur la Lützowufer, permit au public de découvrir ces nouvelles réalisations. Je voudrais presque dire qu'au cours des dernières décennies à Berlin, de telles tempêtes d'indignation ne furent jamais confrontées à tant de sourires compréhensifs ou de brillants enthousiasmes, ni combattus publiquement.

L'exposition montrait majoritairement des photomontages. Durant des semaines, il y en avait autant dans les ateliers que dans les poubelles à papier (*Wochenlang hatte es in den Ateliers wie in Papierkörben ausgesehen*). Au premier regard, l'exposition paraissait gaie aux visiteurs. Mais en y regardant de plus près, il apparaissait clairement que la chose n'était pas si marrante — les ciseaux avaient été guidés par la détresse psychique, ~~si je puis dire, par la lutte désespérée qui avait alors torturé et déçu les jeunes (celle aussi pour leur mère patrie), par le patrimoine culturel, la liberté personnelle et l'humanité qui s'étaient vus piétinés~~ par des dirigeants politiques irresponsables. Le premier geste de l'instinct de conservation et de l'affirmation de soi avait été, chez une partie de la jeune communauté artistique, d'employer le photomontage comme moyen pour de nouveaux combats (*Die erste Geste des Selbsterhaltungstriebes und der Selbstbehauptung hatte sich, um neue kämpfend, bei einen Teil der jungen Künstlerschaft des Mittels der Fotomontage bedient.*). Ce développement fut fortement favorisé par certains efforts de la peinture, qui tendaient à la considérer davantage comme une surface imaginée que comme une impression de la nature à appliquer directement et de manière aussi semblable que possible, et à bannir toute émanation de la vie humaine, du monde des émotions et de l'esprit jusqu'aux impressions abstraites. Pour résumer : l'élargissement à tout prix, la dissolution des concepts rigides, l'intégration de la fantaisie et viser les lois de l'art pour l'art.

Le catalogue de l'exposition disait : organisée par le Marshall George Gross, le Dadasophe Raoul Hausmann, le Monteurdada John Heartfield. Les noms des autres exposants sont :

- Arp
- Baader
- Citroen
- Max Ernst
- Höch
- Kobbe
- Mehrung

- Picabia
- Schlichter
- Schmalhausen
- Stuckenschmidt

Dans les années d'après-guerre qui suivirent, entre 1920 et 1933, le photomontage devint une technique publicitaire, pas seulement en Allemagne, mais aussi au moins en Hollande et en Russie.

Il s'avéra que l'effet d'un article — quelque chose, par exemple, comme un col de chemise pour hommes — augmentait quand on le photographiait, qu'on le découpait et que l'on arrangeait les cols habilement, que si dix cols de chemises avaient été disposés sur une table et qu'on les avait photographiés ensemble. Les puissants effets décoratifs pouvant être obtenus par le biais du photomontage n'étaient auparavant atteignables que par le dessin. L'approche photographique a cependant pour avantage de faire ressortir le détail de la plus simple des manières, avec tout le naturel et la clarté que l'on pourrait vouloir. Le reportage a ensuite plus largement utilisé le montage de photos. Le reportage photographique découpait déjà depuis longtemps les photos et en inséraient d'autres à la place, lorsqu'il lui semblait important de produire un effet précis sur la public. Quand par exemple un potentat était reçu quelque part et que les photos de presse prises à l'occasion ne semblaient pas assez pompeuses, on y collait alors une véritable foule issue d'une autre photographie, l'image était une nouvelle fois photographiée et une foule immense se tenait désormais où une poignée d'hommes seulement s'étaient en réalité tenus.

Les russes ont tout d'abord exploré ces nouvelles idées, et ont obtenu des effets artistiques captivants après 1919. Ce fut par exemple le cas de Lissitzky avec de très bons travaux qui furent montrés en 1931 à Berlin, au Kunstgeerbemuseum. L'exposition montrait des photomontages de Rodtchenko,

- Senjkin,
- Kluzis, etc.

Domela-Nieuwenhuis présentait le meilleur de la Hollande avec Schuitema,

- Zwart
- Kilian entre autres.

A Londres, Sydney Hunt pratiquait le photomontage appliqué.

A Prague : Teige.

A Bruxelles : Mesens et Sasha Stone.

De New-York, nous avons les travaux d'Outerbridge, qui venaient de l'exposition internationale extraordinairement riche qui avait eu lieu à Stuttgart en 1929.

En Allemagne, il y avait, parmi d'autres :

- Bayer
- Burchartz
- Canis
- Fuss
- Errell
- Moholy-Nagy
- les deux Nerlinger
- Schiwtters
- Tschichold
- John Heartfield
- et le Bauhaus,

qui avaient développé le photomontage appliqué avec une grande cohérence.

Avant que je ne suscite votre attention pour encore quelques instants au sujet du photomontage libre, je dois encore parcourir l'art cinématographique de ces années-là et commémorer les films qui tiraient leur caractère nouveau, et souvent très fantastique, du découpage et du montage et qui étaient d'une puissante expressivité.

Il me faut alors mentionner les performances inoubliables de l'avant-garde française :

- « Cinépôme » d'Enak Bakia ;
- « Lumière et vitesse » de Beaumont ;
- « Chien andalou » de Bunuel ;
- « Montmartre » ;
- « Petite Lily » ;
- « Rien que les heures » de Cavalcanti³¹ ;
- « La tour Eiffel »

³¹ *Rien que les heures* (Nothing but Time) est un moyen métrage documentaire du réalisateur, scénariste et producteur d'origine brésilienne Alberto Cavalcanti, sorti en 1926. Le film montre une journée de la vie à Paris en 47 minutes. Il inaugure un genre nouveau appelé « symphonie urbaine » (« city symphony »), ancêtre de nos « documentaires ».

- « Chapeau de paille d'Italie³² »
- « Voyage imaginaire », sans oublier les travaux plus anciens de René Clair, dont « Entr'acte³³ » qu'il réalisa avec Picabia ;
- « Autour de l'argent » de Dréville ;
- « L'invitation au voyage » et « La coquille et le clergyman » de Dulac ;
- « Etoile de mer et « L'histoire du château Dée³⁴ » de Man Ray.

Les forces d'occupation française ayant déjà mis à notre disposition les *Gravures françaises* et *La peinture française moderne*, il nous est permis d'espérer avoir un jour le plaisir de revoir ces oeuvres cinématographiques uniques.

A l'inverse de ces oeuvres françaises filmées dans le style du film de chambre³⁵, on pourrait presque dire que les Russes ont visé des effets radicalement opposés avec les mêmes moyens — le découpage photographique et le montage. A partir de 1922, ils ont rendu le film monumental, qu'ils réalisaient pour leur propagande socio-politique, mondialement célèbre.

Je me souviens des films qui employaient le montage comme élément fondamental de leur langage cinématographique :

- « La Terre », « Arsenal » et le fragment « Zvenyhora » de Dovjenko³⁶ ;
- « Potemkin » ;
- « Grève » ;

³² *Un chapeau de paille d'Italie* est initialement une comédie en cinq actes d'Eugène Labiche (écrite en collaboration avec Marc-Michel), montée pour la première fois au Théâtre du Palais-Royal de Paris le 14 août 1851. Elle fut notamment adaptée aux Etats-Unis en 1936 sous le titre de *Horse eats hat*, avec une mise en scène d'Orson Welles. Elle reçut plusieurs adaptations cinématographiques, dont une première, anonyme, en 1910. Celle à laquelle Höch fait ici référence est très certainement celle de René Clair réalisée en 1928.

³³ *Entr'acte* est le premier film à intervenir dans un spectacle de danse : il devait sortir le 27 novembre 1924, mais fut finalement projeté durant l'entracte du balais dadaïste *Relâche*, conçu par Jean Börlin et Francis Picabia et joué au théâtre des Champs Elysées. La première partie du film se déroule d'ailleurs sur le toit du théâtre, et alentours ; la seconde présente un enterrement surréaliste.

³⁴ Höch écrit : « Die Geschichte des Schlosses Dée ». Il s'agit en fait des *Mystères du château de Dé*, un film documentaire tourné par Man Ray en 1929, dont le titre est inspiré du célèbre poème de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Le film est commandité par le vicomte de Noailles ; il s'agit de mettre en scène sa villa, la villa Noailles. Les figurants, parmi lesquels il se range, sont présentés masqués.

³⁵ Höch parle de « Kammerstil », faisant vraisemblablement référence au *Kammerspiel* ou *Kammerspiel film* (film de chambre, en français), un courant de l'histoire du théâtre et du cinéma allemands des années 1920 dont le nom fait référence à la musique de chambre (Kammermusik), en raison du type de jeu particulier des acteurs, à l'opposé du cinéma expressionniste par son naturalisme intimiste et social. Ces deux styles contemporains ont toutefois en commun la mise en valeur des éléments symboliques, l'intériorisation et le dépouillement de l'interprétation. Le *Kammerspiel* est issu des travaux du célèbre metteur en scène de théâtre austro-américain de l'époque de Weimar, Max Reinhardt. Il respecte le principe classique des trois unités (de lieu, de temps, d'action).

³⁶ Alexandre Dovjenko est un cinéaste soviétique ukrainien, plus particulièrement connu pour les trois films cités par Höch, respectivement réalisés en 1930 (pour *La Terre*) et en 1928 (pour *Arsenal* et *Zvenyhora*), qui forment sa trilogie ukrainienne. Certains historiens du cinéma le considèrent comme le fondateur du cinéma ukrainien.

- « La Mère³⁷ » ;
- « Le combat pour la Terre » d'Eisenstein-Kulischow³⁸ ;
- « Le brasier ardent³⁹ » de Mosjoukine ;
- « Les mécanismes⁴⁰ du cerveau » et « La vie est belle » de Poudovkine ;
- « La grande voie » et « Tolstoï » de Choub⁴¹ ;
- « Chemin de fer Turksib » de Turin ;
- « La onzième année » de Vertov⁴² ;
- En Hollande sortent « Zuiderzee⁴³ » et « Branding » d'Ivens ;
- l'anglais Macpherson réalisa « Borderline » ;

³⁷ Bien que l'auteur soit cité plus loin, il s'agit là vraisemblablement du film muet soviétique *La Mère*, réalisé par Poudovkine en 1926 à partir du roman homonyme de Maxime Gorki, sorti la même année. En pleine révolution russe, durant l'hiver 1905, le film raconte la crise de loyauté d'une femme entre son mari et son fils, ayant tous deux pris des parti opposés dans la révolution...

³⁸ *Der Kampf um die Erde* est le titre original de *Die Generallinie*, en français *La ligne générale*, également nommé *l'Ancien et le nouveau*. Le film, produit par Sergeï Eisenstein et Grigori Alexandrov entre 1926 et 1928 (sorti en 1929), raconte l'histoire d'une pauvre paysane qui parvient, en fondant une coopérative, à acquérir des moyens de production mécanisés plus efficaces.

³⁹ Höch cite en français les titres de films français. *Le Brasier ardent* a été réalisé apr Ivan Mosjoukine et Alexandre Volkoff en 1923.

⁴⁰ En 1925, Poudovkine entre à la Mezhrabpom-Rus, nom porté entre 1924 et 1928 par la société de production et de distribution de films moscovite Gorki Film Studio. *Les mécanismes du cerveau* est sont premier film, une commande ayant pour objectif de vulgariser les récentes découvertes d'Ivan Pavlov en conditionnement classique.

⁴¹ Höch fait référence à deux des films constituant une trilogie sur l'histoire pré-révolutionnaire de la Russie, entamée par Esther Choub avec *La Chute de la dynastie des Romanov*, projeté pour la première fois en 1927, en commémoration du dixième anniversaire de la Révolution d'octobre. Pour ce documentaire, Choub, considérée comme une pionnière du genre, avait compilé des images d'archives audiovisuelles triées et collectées parmi les plus de 60 000 mètres de pellicules examinés à Leningrad. *La Grande Voie* (1927) et *La Russie de Nicolas II et Tolstoï* (1928) sont les deux opus suivants. Avec *Les Jeunesses communistes patronnent l'électrification*, en 1932 (le premier film-documentaire sonore soviétique), Choub s'affirme comme pionnière dans le genre du film de compilation, qui se caractérise par l'utilisation de séquences historiques et la reconstitution de scènes historiques, afin d'en tourner de nouvelles séquences et de donner un aspect plus vivant au documentaire.

⁴² *La onzième année* est un film du cinéaste soviétique d'avant-garde Dziga Vertov. D'abord rédacteur et monteur de films d'actualité, Vertov devient ensuite réalisateur de films documentaires et théoricien. Dans la revue *LEF*, il publie en juin 1923 son manifeste, « Kinoks-Révolution » (Ciné-Eil), dans lequel il affirme sa volonté d'affranchir le cinéma de la littérature et du théâtre, notamment en cessant d'avoir recours à un scénario et en montrant, grâce à l'« œil mécanique » de la caméra, « la vie en elle-même ». Cette démarche doit avoir pour résultat de contribuer à la naissance d'« hommes nouveaux », réconciliés avec la machine. Dans *L'Homme à la caméra*, son film le plus connu sorti en 1929, Vertov illustre ses thèses.

⁴³ « Au début du XXe siècle, entre 1912 et 1922, apparut aux Pays-Bas un problème vital pour l'avenir du pays : celui de la surface des terres arables. Dans ces dix années, en effet, la construction de ponts, de routes, le développement des villes nécessitèrent vingt-quatre mille hectares de sols cultivables. "Pays bas" de faible superficie, la Hollande entreprit alors la tâche gigantesque de conquérir sur la mer le territoire nécessaire à son approvisionnement et à son expansion. Le Zuiderzee (en français : mer du Sud constituait depuis le XIIIe siècle un immense golfe de la Mer du Nord à l'intérieur des terres. Sa faible profondeur interdisait l'accès des navires modernes de gros tonnage. Son intérêt économique disparaissant donc, le gouvernement prit la décision d'en récupérer, par assèchement, deux cent vingt-cinq mille hectares. Le film décrit les premières phases de cette lutte de l'homme contre la nature : la construction des barrages, avec l'enfoncement des pieux, le montage des coffrages, la préparation et le coulage du béton, la mise en place des portes métalliques. L'objectif prioritaire était de séparer la Mer du Nord de la Mer du Sud et de faire du Zuiderzee une mer intérieure où aménager des polders, c'est-à-dire des terres conquises sur l'eau. Le film culmine dramatiquement avec l'achèvement, à Wieringen, de la digue de trente-cinq kilomètres qui ferme le Zuiderzee. Les flots de la mer s'engouffraient dans le chenal restant à combler avec une violence accrue par l'étroitesse du passage. Pelles mécaniques, grues déversaient des tonnes de glaise pour obstruer cet orifice. Lorsque la digue fut enfin achevée, Ivens filmait d'avion la fin, provisoire, de cette épopée. » ([film-documentaire.fr](#))

- « Jazz », de l'américain James Cruze ;
- « Le lit et le sofa » d'Alexander Room⁴⁴ ;
- « Les chapeaux volent » ;

[Ne pas oublier : Vikking Egelings, Hans Richter et les études abstraites de films de Ruthman Werner Gräff]

- « Tout tourne » et « Inflation » d'Hans Richter en Allemagne.

Peu après, en 1933, un voile obscur s'abattit sur l'Allemagne, qui obscurcit de plus en plus nos existences et mit un frein sans précédent à notre vie culturelle, nous exclu de la création du reste du monde, nous en écarta de manière hermétique pendant la guerre.

Dans nos passés récents, la forme appliquée du photomontage fut certes exclusivement utilisée à des fins de propagande politique, mais le photomontage libre, qu'implique la caricature ou encore la satire, fut oublié. Sans mentionner le montage d'images qui, considéré comme une forme de bolchevisme culturel, a été victime des croyances que nous connaissons.

Hormis les artistes de l'exposition Dada précédemment nommés, s'étaient attelés à ce montage d'images :

- Baumeister avec ses dessins photographiques ;
- Herbert Bayer ;
- Hirschel-Prottsch ;
- Lissitzky ;
- Man Ray ;
- Mesens ;
- Moholy-Nagy ;
- Schiwtters ;
- Tabard et d'autres.

Le montage d'images, en tant que fin autonome — considéré comme une oeuvre d'art ou d'art graphique (*als Bild oder Graphik*) — est peut-être appelé à montrer aux yeux de tous les oeuvres les plus fantaisistes de notre temps. Parmi ses particularités, le montage d'image peut féconder les images issues de toute autre technique. Nous avons ici affaire à une source qui ne tarira jamais. La condition préalable la plus importante pour l'utiliser est la suivante : la désinhibition — au sens où il ne faut pas se laisser encombrer — et non le manque de discipline,

⁴⁴ Höch fait ici référence à *Trois dans un sous-sol* (également *Ménage à trois* ou *Le Lit et le Sofa*) d'Abram (et non Alexander) Room, un film soviétique mettant en scène une trio amoureux.

car employer cette technique est une véritable déclaration artistique où s'appliquent également les lois de la forme, de la couleur, de la composition. Enfin et surtout, l'individu qui s'y emploie doit être poussé, par sa structure interne, à s'exprimer de la sorte. Quand nous voulons transformer ce matériel photographique en une nouvelle oeuvre d'art, nous devons être prêts pour un voyage de découvertes. Nous devons être réceptifs aux incitations du hasard qui, dans ce domaine plus que tout autre, est généreusement prêt à enrichir notre fantaisie.

H. Höch

*11. Discours d'ouverture de l'exposition : « L'art de Reinickendorf :
exposition des peintres, dessinateurs et sculpteurs de
Reinickendorf », août 1948*

Traduit d'après le manuscrit original de deux pages [48.52]

L'exposition est organisée par le quartier de Reinickendorf et les services de l'enseignement populaire et de la vie artistique dans la salle du tribunal du quartier, du 29 août au 19 septembre 1948. Hannah Höch, qui se charge du discours d'ouverture, faisait partie du jury de l'exposition, aux côtés d'Otto Beyer, Max Grunwald, Paul Gunwaldt, Kurt Hermann, Dolina Gräfin Roedern et Hans Zeeck.

J'ai l'honneur et le plaisir de pouvoir dire quelques mots à toutes les chères personnes présentes ici, au nom de la communauté artistique de notre quartier. Au nom de ceux qui, aujourd'hui, montrent ici leurs travaux, j'aimerais tous vous remercier de votre intérêt pour les arts visuels et en particulier pour le développement artistique de Reinickendorf, dont votre présence témoigne. Nos plus chaleureux remerciements s'adressent aussi à ces messieurs et dames des services artistique et d'éducation populaire, qui n'ont pas ménagé leurs efforts pour mettre sur pieds cette exposition qui, vous le savez bien ou en avez peut-être déjà entendu parler,

est déjà tombée à l'eau une fois à cause de la réforme monétaire⁴⁵. Mais ils furent tous coriaces, prompts et déterminés à atteindre leur but, et nous nous réjouissons aujourd'hui d'être en mesure de témoigner de nos travaux récents malgré les nombreux soucis qui accablent notre ville et que nous nous rencontrons tous.

Cette défense de notre travail et cet engagement envers nous, nous encourage beaucoup et augmentera à l'avenir le bonheur que nous avons à travailler.

A cette occasion, j'aimerais dire, sans en faire un éloge prétentieux, que nous, artistes, sommes fiers de l'esprit qui règne ici lorsque nous regardons les oeuvres d'art exposées. A savoir : un esprit de tolérance. Un esprit qui s'est efforcé de tenir compte de toutes les directions artistiques ; c'est ce qu'exprime ici notre exposition. Chaque artiste digne de ce nom doit prendre la parole, tous ceux qui s'efforcent [à créer], peu importe si leur volonté artistique les pousse vers des formes naturalistes, abstraites ou fantaisistes. Tous se verront offrir la chance de s'exprimer publiquement.

Et cela me semble important et salutaire. Peut-être devrais-je ici ajouter quelques explications.

Dans les circonstances chaotiques qui sont les nôtres, et que nous devons tous traverser, les difficultés qui menacent de nous asphyxier tous, les angoisses de nature matérielle et idéale qui nous oppressent et nous broient, dans une époque comme la notre, l'artiste ne peut pas vivre dans un paradis trompeur, et aucune ligne artistique claire et homogène n'existe ni ne peut advenir.

Mais l'artiste a le privilège de ne s'occuper que de problèmes esthétiques, de festoyer dans la beauté et d'être isolé, et les autres ne se sentent que rarement enclins à une telle représentation. Il est tout à fait naturel de se préoccuper de la situation dans laquelle nous vivons, de considérer ce qui est problématique, émouvant et fantastique, ou encore ce qui est répugnant comme des aspects négatifs du travail ; l'agréable, l'idyllique et le beau étant essentiellement réservés aux périodes de calme.

Même les artistes naturalistes font montre d'une exagération dans la couleur ou d'une dramatisation de la forme dans leur plus récent développement, qu'ils peignent une nature morte, un paysage ou des fleurs. Ils cherchent à y mettre une certaine violence qui, à d'autres époques, était peut-être utilisée dans les thèmes religieux ou les événements hautement dramatiques. Pour

⁴⁵ La Seconde Guerre mondiale laisse l'Allemagne dans une situation économique et monétaire désastreuse : en raison de la gestion du Reichsmark sous le IIIème Reich et des conséquences de la défaite, cette monnaie est soumise à une forte inflation, dévaluée, abandonnée au profit du dollar sur le marché noir, et délaissée au profit du troc dans la vie quotidienne. Depuis 1946, le gouvernement américain prépare donc les modalités d'une réforme monétaire du pays, soumise dès septembre au conseil interallié. La réforme est toutefois gardée secrète jusqu'à la veille de son entrée en vigueur : à partir du 21 juin 1948, les allemands des zones d'occupation française, britannique et américaine n'ont soudainement plus droit qu'au Deutsche Mark. Le processus de conversion durera jusqu'en septembre.

s'y retrouver parmi les nouvelles formes stylistiques, la compréhension volontaire du regardeur est requise.

Quand vous voyez les maîtres anciens dans les musées, vous vous efforcez aussi de vous mettre dans l'esprit de leur époque. Dans le cas contraire, l'oeuvre ne vous parlerait tout simplement pas, cela lui serait impossible. Une époque empreinte de problématiques religieuses nous donna des représentations de l'enfer et des cohortes célestes, qui n'avaient rien à voir avec le monde des objets qui nous entoure. Ni Jérôme Bosch, ni Brueghel, ni Grünewald, ni aucun de leurs contemporains n'avaient jamais vus les créatures de ces visions. Mais cela nous captive, car l'artiste, au moyen de son imagination et de son don créatif, nous a offert des symboles. Parce qu'il a incarné des idées (des peurs, des sentiments, qu'ils soient beaux ou laids) dans une forme unique, qui leur est propre.

De la même manière, si nous voulons faire justice aux travaux actuels, les comprendre et y trouver quelque enrichissement personnel, nous ne devons pas rapprocher leurs oeuvres des pensées, des émotions et des représentations de nos grand-mères. Comprenez-moi bien : cela n'entraîne en aucun cas une réduction de votre capacité de jugement, seulement des effets que des réflexes ataviques ont en nous, et que tout un chacun doit surmonter pour lui-même. Elles doivent au contraire être rapportées aux pensées, émotions et représentations qui sont fermement ancrées dans le sol dur comme la pierre du temps présent, à la demande de ce dernier.

Je vais conclure ici ce petit discours.

11. Un aperçu de ma vie, avec une attention particulière accordée à DADA, 1958

« Lebensüberblick, unter besonderer Berücksichtigung von DADA » reproduit dans Hannah Höch. 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde, cat. exp. BG 25 novembre 1989 — 14 janvier 1990.

Née le 1.11.89 à Gotha (Thuringe). J'ai quatre frères et soeurs plus jeunes. Père était à ma naissance inspecteur pour les assurances stuttgartaises, et développa par la suite une succursale thuringeoise. J'ai grandi dans une famille aux rapports très ordonnés. Mon voeu le plus cher, enfant déjà : devenir peintre. (Notre mère avait de modestes ambitions artistiques. Elle peignait des huiles sur toile d'après modèle). Lorsque j'eus 15 ans, ma dernière soeur vint au monde. Je fus retirée de l'école supérieure pour filles et dû m'occuper de l'enfant du troisième jour de sa

naissance à sa sixième année. J'aimais beaucoup cette enfant, mais à ma grande inquiétude, cela retardait considérablement mes études — et cela à la grande satisfaction de mon père, qui savait marier une fille mais ne voulait pas la laisser étudier l'art, ce qui correspondait d'ailleurs tout à fait à l'opinion bourgeoise générale aux alentours de 1900. J'avais donc presque 22 ans lorsque je m'adressais à l'école des arts appliqués de Charlottenburg en leur envoyant quelques travaux, dans le but d'y être admise. Je n'osais pas, dans un premier temps, tenter l'académie qui avait été l'objectif de tous mes rêves. Car — « Artisan, ce n'était pourtant pas artiste ».

Je fus admise dans la classe du professeur Bengen. Après un an et demi, je reçus une bourse de voyage pour me rendre à l'exposition du Werkbund à Cologne, en 1914. Nous partîmes à cinq camarades et fîmes, le 1er septembre 1914, surpris sur le Rhin par la Première Guerre mondiale.

Sortant tout juste des années insouciantes de la jeunesse, et ardemment occupée à mes études, cette catastrophe signifiait l'écroulement de mon ancienne vision du monde. J'en mesurais immédiatement les conséquences, pour l'Humanité et pour moi personnellement, et souffris beaucoup de l'entrée de tout mon univers dans la guerre.

En 1915, les écoles d'art de Berlin rouvrirent, et je pus ainsi retourner à Berlin pour poursuivre mes études. J'espérais alors me rapprocher de mon voeu véritable en m'inscrivant à l'institut du musée des arts appliqués. Concernant sa formation artistique, cet institut se situait entre l'Académie et l'école des arts appliqués. Je fus acceptée dans la classe d'Emil Orlik, spécialisée en arts graphiques.

Peu de temps après, en 1915, je fis la connaissance de Raoul Hausmann. Il m'impressionna de manière indescriptible. La relation dura presque sept ans. Pendant ce temps, j'étudiais dans la classe d'Orlik trois jours par semaine, et pendant les trois autres jours, je gagnais un peu d'argent chez Ullstein. Durant ces années avec Hausmann, de 1915 à 1922, il y eut : la guerre, les accords de paix, la révolution, la faim et l'inflation. Par l'intermédiaire de Raoul, je fis la connaissance de la galerie *Der Sturm* de Walden, des futuristes, de *Aktion*, du cercle autour de Franz Jung (Georg Schrimpf, Maria Uhden, Richard Öhring), du cercle Mynona-Segal et, enfin, de DADA.

Avant la fin de la guerre déjà, avant 1918, la jeunesse berlinoise était devenue hostile envers la politique et cherchait de nouvelles voies dans tous les domaines de l'esprit. Quand Richard Huelsenbeck, venu de Suisse, arriva à Berlin, cet homme très dynamique mais aussi déjà très discipliné y trouva un terrain fertile. Il venait tout juste de mettre en scène DADA en Suisse, et fit alors à Berlin l'effet d'une allumette lancée dans un baril de poudre. DADA commença. Les soirées de conférences, les matinées et les expositions alarmèrent la presse. Mais la « bourgeoisie intellectuelle » se montra en fait tout aussi encline à utiliser comme soupape ces manifestations

contestataires, dirigées contre tout un chacun. Ici, DADA était avant tout une notice nécrologique en négatif d'une forme d'Etat et d'existence qui venait tout juste de disparaître, et qui avait fait vaciller la conception du monde qui lui correspondait. C'est ce qui lui conféra de ce fait une totalité plus politique et nihiliste qu'il ne prit en France, en Italie, plus tard en Amérique, tout comme en Allemagne de l'ouest.

Pour autant que je m'en souviens, je pris une part active dans les événements suivants :

Avril 1919 : Soirée Dada : Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Jefim Golysheff. (je participais à l'Antisymphonie de Golysheff, armée de couvercles en métal)

Décembre 1919 : avait lieu une Matinée Dada à la Tribune. (seulement en tant que chauffeur de salle). Sur la scène, il y avait : Johannes Baader, Heinz Ehrlich, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Richard Huelsenbeck, Walter Mehring. D'autres événements très similaires eurent lieu. Une irruption de représentations denses et peu préparées, réalisées au pied levé, effleurant les domaines de l'esprit et se perdant dans le chahut, la manière dont se déroulaient ces turbulentes démonstrations dépendant essentiellement du comportement correspondant du public. On savait également comment cela allait finir. J'avais toujours atrocement peur de la fin. Mais tous les participants, ainsi que leurs supporters, étaient toujours très satisfaits et détendus — pendant que les petits bourgeois s'énermaient de nouveau, ce qui était aussi une manière de se soulager.

En avril 1919 eut lieu, dans le cabinet d'arts graphiques de Neumann, sur le Kurfürstendamm, la première exposition DADA. Participants : Baader, Dettjen, Golysheff, Gross, Hausmann, Höch, Mehring, Stuckenberg.

1920 : du 25 juillet au 25 août, la grande foire DADA chez le Dr. Otto Burchard, Lützowufer 13. J'y montrais :

- Poupée DADA I
- Poupée DADA II
- affiche Ali Baba
- « Collage avec flèche »
- « Couple humain » (relief)
- « Dictature des DADAïstes » (relief)
- « Coupe au couteau de cuisine DADA à travers la dernière époque culturelle allemande » (photomontage)

- Deux sculptures (comme en fera plus tard systématiquement Schwitters) (j'ai l'une d'entre elles en photo)
- « Panorama » (photomontage) (ne fut pas indiqué au catalogue, comme d'autres de mes travaux divers)

Les 6 et 7 septembre 1921, Hausmann et Schwitters organisèrent deux soirées DADA à Prague. Hausmann et Hülsenbeck avaient déjà été à Prague avant et y avaient donné des représentations. Helma Schwitters et moi les avions accompagnés. Il régnait un esprit de compétition extraordinaire entre RH et KS, qui les mena à rivaliser avec une force inédite durant ces soirées. Cela fascina indubitablement le public pragois, et moi-même — mais j'observais avec crainte ces deux hommes au bord de l'explosion. Cette bruyante tension était due au fait que KS avait incorporé à sa *Lautsonate* une suite de sons inventée par Hausmann, ce qui n'était pas juste envers lui. Chaque instant de ce voyage fut burlesque. Dans « Quadro », je crois, Hausmann en a restitué un morceau de manière très pertinente, dans une scène nocturne dans un bois près de Lobositz. Nous avons voyagé par petites étapes, en faisant des pauses, à Dresde, Aussig, Lobositz et au delà, toujours dans un petit train lent et tortueux. Ce n'est qu'à la fin, afin d'arriver à Prague en grande pompe, que nous prîmes l'express. Kurt Schwitters avait eu le temps de coller ses autocollants ronds « Anna Blume » partout dans le train : sur les sièges, les vitres, sur le bouton d'arrêt d'urgence, sur les petites inscriptions coulissantes et à l'extérieur de la locomotive. Il affirma que les organisateurs de Prague avaient ordonné de ce faire sur tous les trains tchèques — et je le cru. Ce fut mon premier voyage avec cet être insondable, Kurt Schwitters. Il fut suivi par de nombreux autres.

Entre temps, en 1965, Käte Steinitz a sorti un petit livre très informatif aux éditions die Arche, qui restitue de manière très pertinente l'atmosphère qui régnait autour de notre Kurt Schwitters, dans les cercles qui s'étaient formés à la fin de Dada à Hanovre autour de Kurt Schwitters à cette période.

En 1920, après avoir de nouveau rencontré d'importantes difficultés avec Hausmann, je fuguais en Italie. Je fis la route à pied, pour une grande part, jusqu'à Rome. Les frontières étaient à nouveau ouvertes, bien qu'uniquement pour les affaires commerciales dans un premier temps (après la Première Guerre mondiale). J'eus néanmoins besoin de nombreuses indications

précieuses afin d'atteindre mon but. J'avais reçu un visa du nonce apostolique d'alors, Pacelli⁴⁶, obtenu par l'intermédiaire de Mies van der Rohe.

A Rome, je gravitais dans le cercle de Prampolini, qui s'était aussi essayé à DADA. Je me suis rendue plus tard souvent à Rome, mais en ces semaines de 1920, je fis du stop jour et nuit dans les coins de la ville éternelle, émerveillée et heureuse. Je dormais au couvent Sainte Elisabeth, qu'un dignitaire catholique m'avait indiqué alors que j'errais, déboussolée, d'un hôtel complet à un autre dans cette ville pleine de touristes. Ayant été élevée en tant que luthérienne, j'ai été très impressionnée par la sollicitude dont je fis l'objet, moi, une personne d'une autre confession, y compris concernant le visa que j'avais reçu à Berlin.

En 1922 eut lieu la séparation définitive d'avec Hausmann. Je n'eus plus aucun lien avec lui pendant huit ans environ.

J'exposais alors régulièrement mes oeuvres avec le Groupe de Novembre dans les expositions sans jury, seulement. Dans d'autres expositions, aussi. Des photomontages, aussi. Depuis DADA, je n'ai jamais cessé de pratiquer cette forme artistique de petites images collées. Aujourd'hui encore, je réalise des collages. Je cherche à sublimer les éléments esthétiques jusque dans ce que je perçois être leurs dernières possibilités.

Dans les années qui suivirent, beaucoup de personnes entrèrent dans ma vie. Certaines n'y firent qu'une brève incursion, sans laisser derrière elles une impression inoubliable. Des personnes toujours nouvelles et intéressantes affluaient à l'occasion des journées régulièrement organisées par le cercle Mynona-Segal. Il en sera de même plus tard avec le Dr Ernst Simmel, où Freud et la psychanalyse donnaient le ton ; à l'époque, déjà, Ernst Simmel s'était installé à Tegel et avait créé un sanatorium d'obédience psychanalytique.

Pendant de nombreuses années je vécus dans un esprit de fraternité avec Helma et Kurt Schwitters, jusqu'à l'émigration de ce dernier. Kurt et moi, nous comprenions complètement dans notre travail, et nous tolérions nos écarts de caractère. J'étais souvent chez eux, à Hanovre, et eux chez moi, à Berlin. Dans mon atelier de la Büsingstrasse, j'organisais souvent des soirées lecture pour lui. Il reste encore beaucoup à dire sur la personnalité de cet artiste absolu, cet individu aux contradictions irréconciliables. A côté de sa « colonne » hanovrienne, l'accomplissement de l'oeuvre « Merz » qui avait, à la fin, envahi sa maison à la manière d'un

⁴⁶ Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli (1876-1958), plus connu sous le nom de Pie XII, sera pape de 1939 à sa mort. Avant cela, Pacelli fut au centre d'une politique de restauration de la société chrétienne en Allemagne sous la tumultueuse République de Weimar. Dès 1917, il est nommé nonce apostolique de Bavière et, malgré les insurrections bavaroises de 1919, demeure à Munich. Sa nonciature devient cette année-là compétente pour l'ensemble du territoire allemand. Voir : Levant, M., *Pacelli à Berlin : le Vatican et l'Allemagne, de Weimar à Hitler (1919-1934)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019 (Histoire).

polype, Schwitters paraissait, pour ainsi dire, en parfaite continuité. Je suis restée en contact épistolaire avec lui jusqu'à sa mort (en 1948 en Angleterre) et je souffre profondément de ne pas avoir pu le revoir.

Une fois, en été 1923, les Schwitters, Hans Arp, Sophie Täuber et moi-même étions à Sellin auf Rügen. En Hans Arp, je vis un individu des plus artistiques et, ce faisant, des plus formidables. En 1924, je rencontrais également Tzara lors de mon premier séjour à Paris. Nous restâmes en contact et il m'envoya, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, ses travaux graphiques.

En 1925, je me rendis en Angleterre avec Theo van Doesburg et Nelly. Nous terminâmes le voyage à Belle-Île, une petite île près de la côte nord-ouest de la France, dans l'océan Atlantique.

Moholy Nagy et moi étions également très proches, amicalement, jusqu'à son départ d'Allemagne, et Otto Freundlich fait également partie de mes plus vieux amis ; nous avons regardé ensemble les premiers grands films documentaires. Ensemble, nous avons vu Nurmi⁴⁷ courir, écouté les premiers concerts de jazz. Parfois, il m'apportait une tablette de chocolat, ce qui était très rare à l'époque. Il était toujours très généreux, bien qu'il se soit souvent disputé avec d'autres hommes. Naturellement, Baader a aussi joué un très grand rôle dans ma vie. Naturellement Baader aussi, par son lien avec Hausmann, participa à toutes nos grandes crises et altercations sur les plans personnel et spirituel. Baader fait partie des connaissances les plus mystérieuses de ma vie, et pas seulement à cause de sa curieuse manière de voir le monde et de ses épisodes passagers de désinhibition totale.

En 1926, Kurt et Helma étaient en Hollande. Ils m'invitèrent à venir dans la maison au bord de l'eau des Ebnet, à Kykduin, près de Scheveningen, où se rassemblaient quotidiennement de nombreux artistes l'été. J'ai alors rencontré Til Brugman, van Eesteren, Oud, Rietveld, Huszar et bien d'autres. A cette époque, Ida Beinert, une femme extraordinaire et une collectionneuse passionnée venue de Dresde, était aussi à Scheveningen. Plus tard, elle intervint à nouveau dans ma vie avec générosité. Sa collection d'oeuvres d'art, choisie avec tant de soin, fit mon bonheur dans sa maison de Dresde un été durant. Elle était entourée de beaucoup de conseillers, le plus éminent étant le professeur Will Grohmann.

Durant ce séjour en Hollande, Til Brugman croisa mon chemin. Une écrivaine, un génie de la langue. Son imagination débordante suscitait une drôlerie sans fin. Elle connaissait la moitié de la planète. Nous nous mîmes ensemble. J'aménageais ensuite pendant trois ans chez elle, à la

⁴⁷ Paavo Nurmi (1897-1976) est un athlète finlandais ayant, en son temps, établi vingt-deux records du monde du 1500 mètres au 20000 mètres, et remporté douze médailles lors des jeux olympiques. Adeptes de méthodes d'entraînement rigoureuses et intensives, il est suspendu à vie par la Fédération internationale d'athlétisme en 1932 pour être contrevenu aux règles d'amateurisme qui régissent alors ce sport.

Haye. J'eus en Hollande une série d'expositions collectives. Nous vécûmes encore six ans ensemble ensuite à Berlin. Til Brugman était une personnalité forte et marquante. Nous avons fait de nombreux voyages : l'Italie, Paris — Mondrian, un ami d'enfance de Til, dont le studio est fait à son image — m'impressionnèrent beaucoup. La Suisse, le Dauphiné, la Norvège en 1928 et la Tchécoslovaquie. Nous avons fait beaucoup de randonnées à pied ensemble, en Belgique, dans les montagnes autrichiennes, en Suisse, etc.

1933 : Hitler.

En 1934, je fus atteinte d'un sévère hyperfonctionnement de la thyroïde. L'opération était ma dernière chance de garder une vie normale. Ce fut une véritable prouesse des médecins : je fus ensuite en pleine santé, comme je ne l'avais jamais été auparavant. Mais pendant un an, je ne fus qu'une faible chose combattant pour sa vie. 1934-1935.

1935 : l'oppression hitlérienne devint un cauchemar. Cette année-là, je rencontrai mon futur mari dans les Dolomites, où j'étais en convalescence, à 2000 mètres d'altitude. Il y faisait de l'escalade.

Nous nous mariâmes en 1938. Il était bien plus jeune que moi, mais à cette époque, nous avions besoin l'un de l'autre. C'était un individu extrêmement assoiffé de connaissances, avide d'aventure, mais également instable. D'une très grande intelligence. Lorsque je le connus, il était économiste, mais il poursuivit plus tard sa vocation et devint pianiste professionnel. En 1942, il disparu de ma vie. Le divorce fut prononcé en 1944. Mon nom de jeune fille me fut rendu.

Depuis 1942, je vis seule dans une petite maison au milieu d'un grand jardin, dans la banlieue de Berlin. C'est ici que j'ai survécu à la guerre, aux bombes, aux luttes pour Berlin et aux années d'après-guerre, parfois avec de grandes difficultés.

Vers 1937 s'installa autour de moi un isolement radical. Mes tous derniers amis partirent, et je ne recevais plus aucune correspondance. Cela faisait un moment que je ne participais plus à aucune exposition. On se méfiait de tout le monde, on ne parlait plus à personne, on désappris à parler. De mes anciens amis, seuls Adolf Behne et sa femme Elfriede étaient restés à Berlin. A l'époque de DADA, il s'était montré compréhensif envers nous, jeunes bêtes sauvages. Nous restâmes amis jusqu'à sa mort (en 1948). Par son intermédiaire s'était également développée une relation avec Döblin, et avant tout avec Zille, qui était invité chez les Behne et y vivait. Décrire les nuits avec Zille ! Les arts, la peinture, l'écriture et la musique, qui avaient généré une richesse d'idées inégalée, végétaient dans une macabre désolation. L'architecture de l'époque, en Allemagne, avait un style pompeux : nous étions strictement maintenus à l'écart de tout ce qui n'avait pas de rapport direct avec le pouvoir d'Hitler. Seulement, autour de nous, le monde

illusoire du national-socialisme se précipitait à grand bruit vers sa perte, avec ses quelques conceptions pleines d'horreurs. Une seule chose comptait à mes yeux : sauver ce qui pouvait l'être d'un temps créateur que j'avais en ma possession. Mes travaux, mais également notre bibliothèque d'ouvrages contemporains, que nous nous étions partagée lors de notre séparation.

1958. Je travaille de manière acharnée, aujourd'hui comme hier, et je suis, du reste, reconnaissante d'avoir un jardin dans lequel de nombreuses fleurs éclosent.

Hannah Höch, juillet 1958.

12. Exposé devant les écoliers de l'école de Reinickendorf, 1963

Traduit d'après [63.178]

Chers jeunes amis,

J'ai très volontiers accepté l'invitation à me trouver aujourd'hui avec vous, dans ce lieu convivial. Peut-être devrais-je commencer par vous annoncer brièvement la thématique que j'ai choisi d'explorer ce soir. J'aimerais vous aider à adopter une attitude véritablement ouverte envers le monde des arts. Je ne vous parlerais que de peinture, mais mes arguments s'appliquent également, à bien des égards, aux autres domaines.

Les arts visuels, la musique et la littérature poussent sur le même sol. Ils sont pratiqués par des personnes formées et animées par le même esprit d'une époque.

Naturellement, je sais bien qu'aujourd'hui, vous n'abordez plus ce qui concerne la peinture seulement équipés du modèle des natures mortes accrochées au dessus du canapé, chez vos parents — quelles surprises que nous réservent de nos jours les expositions d'art !

L'enfant apprend aujourd'hui déjà à l'école à manier le pinceau et le crayon de manière totalement différente de ce que nous, plus âgés, avons appris.

La radio, la presse et la télévision parlent des sensations les plus nouvelles — et les montrent. J'aimerais malgré tout vous donner une petite vue d'ensemble et un aperçu.

Je n'ai donc pas l'intention de traiter d'un domaine strictement circonscrit dans la peinture, mais peut-être parviendrais-je à en élargir le champ, afin que votre plongée dans cet univers haut en couleur vous paraisse plus aisée.

Quand j'ai commencé mes études (c'était en 1912), je me suis retrouvée à devoir composer avec de nombreuses choses qui me déconcertaient, pour ne pas dire : qui me paraissaient complètement folles. Je me confrontais aux nouvelles conceptions de *Der Sturm*, et ce, au sens littéral car cette même année, en 1912, la galerie *Der Sturm* venait tout juste d'être fondée par Herwarth Walden, et la première exposition avait ouvert. A Berlin, ce fut la première occasion qui nous ait été donnée de voir exprimées ces nouvelles idées. Pour la première fois, je me trouvais donc face à des oeuvres qui étaient tout simplement radicalement différentes de ce qui s'était fait jusqu'à présent, mais surtout, de ce que je connaissais — et bien sûr, pas seulement de ce que je connaissais moi, mais également de ce à quoi la critique était habituée. Cette dernière a fait beaucoup de bruit, et le livre d'Herwarth Walden, publié en 1916, *Le critique d'art et le peintre*⁴⁸, s'attaquait ouvertement à ces messieurs étonnés de la critique.

C'est là que je vis *Les chevaux bleus* de Franz Marc. Ma réaction : bien, mais pourquoi doivent-ils être bleus ? Un bleu outremer vif, comme je le constatais en toute objectivité. Des chevaux bleus, cela me paraissait infondé.

Une autre oeuvre : un Chagall, *Moi et le village*. La narration allait ici totalement à l'encontre de mes recherches et de ce que je voulais comprendre. Cette image me donna tout de même le pressentiment de là où le peintre voulait aller. Une demie tête d'homme entre presque en contact, par son nez, avec le nez d'une vache. A l'intérieur de la tête de cette dernière est peinte une petite vache, qu'une femme traite. Une surface plane bascule à l'arrière, sur laquelle se promène un paysan muni d'un râteau. En arrière plan, une rangée de petites maisons de village, en alternance avec des têtes de paysannes qui, aussi grosses que les maisons, s'y trouvent intégrées. Au tout premier plan, au milieu de l'image, deux doigts tenant quelques plantes, vraisemblablement la branche d'un bel arbuste destiné à servir de nourriture noble pour la vache. Ce geste si affable apporte quelque chose en plus à l'image. Le tout est tenu ensemble par une forme circulaire. Dans tous les cas : je saisis de suite l'essentiel de l'image de façon très claire. Le village : interprété de manière très douce et poétique. Mais au-delà de cela, je sentais déjà à quel point la composition de l'image était dynamique et audacieuse, et assurément vivante — mais surtout, je

⁴⁸ Herwarth Walden, *Gesammelte Schriften. Band 1 : Kunstkritiker und Kunstmaler*, Berlin, Der Sturm, 1916 (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/walden1916bd1>).

sentais l'éclat et la vie de ces couleurs très vivaces. Aujourd'hui encore, c'est pour cette raison que j'aime beaucoup les oeuvres de Marc Chagall.

Une oeuvre de l'italien Luigo Russolo me fit aussi grande impression : *Train lancé à pleine vitesse*. On n'y voit ni locomotive ni wagon — en revanche, la surface est « barrée » par une bande oblique qui la traverse de part en part. Elle se compose de petites fenêtres lumineuses dont les rayons suggèrent une forme de flèche, et qui s'évanouissent dans la pénombre. Une pénombre illuminée seulement de gerbes de lumière, ça et là. Bien plus tard, j'ai repensé souvent à cette image lorsque je fendais la nuit dans le train express⁴⁹.

Mais bien d'autres italiens avaient, à cette époque, tenté de saisir le problème de la représentation du mouvement. Sur les tableaux de Gino Severini, *La Danse du pan-pan au Monico* par exemple, on ne voit aucun visage, on ne saisit aucune figure et pourtant, on ressent l'impression fascinante d'une foule dense et aventureuse en pleines festivités.

Maintenant, j'aimerais encore vous parler de Kandinsky. Son oeuvre était, du moins à cette époque, tout particulièrement inspirée de la musique. Il composait de véritables impressions et sensations musicales sur toile. Les surfaces et les lignes se transformaient en résonances colorées et en harmonies. Tout comme, en musique, on faisait alors résonner le contrepoint et la polyphonie mélodique — mais là, c'était pour les yeux. De nombreuses oeuvres des années 1910 à 1913 tiraient également leurs titres de l'univers musical. Il les nommait : « Composition⁵⁰ », « Pastorale », « Improvisation rêveuse ». Son beau livre *Résonances*⁵¹ plaide aussi en faveur des étroites relations qui existent chez lui entre la musique et la peinture.

⁴⁹ *D-Zug* : abréviation pour *Durchgangszug*, un train express apparu en 1892. Contrairement aux trains express qui le précédèrent (le premier datant de 1851 et reliant Berlin à Cologne en 16 heures), ce train express n'est pas uniquement composé de wagons à compartiments desquels il est impossible de se déplacer de l'un à l'autre : l'allée qui court entre les sièges permet, par l'intermédiaire de portes spécifiques, de passer d'un wagon à un autre, comme c'est systématiquement le cas de nos jours. Ils sont pensés pour être plus confortables (il existe des espaces de nuit et de jour), plus ponctuels, et présentent, dès le début, des wagons de première et de seconde classe. En 1894, le premier *D-Zug* disposant d'une troisième classe relie Berlin à la Province de Prusse orientale (territoire appartenant aujourd'hui à la Pologne et la Russie). Les premiers *D-Züge* reliaient Berlin à Cologne et à Francfort-sur-le-Main, à partir de Berlin Postdamer Bahnhof. A partir de 1917 (1929 pour certains trains de Bavière), tous les trains rapides (*Schnellzüge* ou *S-Züge*) avaient été requalifiés en *D-Züge*.

⁵⁰ Kandinsky peignit, en tout, dix compositions, parmi lesquelles les sept premières furent réalisées entre janvier 1910 et novembre 1913 (la huitième naît en 1923 au Bauhaus à Weimar ; les neuvième et dixième à Paris, en 1936 et 1939 respectivement).

⁵¹ W. Kandinsky, *Klänge*, Munich, Piper, 1913. Höch possédait le recueil de gravures sur bois et de poésies (6/300), qui lui avait été offert par Hausmann [5.18].

A l'inverse, il existe des exemples de compositeurs prenant pour point de départ d'une oeuvre, d'une oeuvre sonore, une peinture. Je ne mentionnerais ici que Max Reger avec un poème symphonique d'après un tableau de Böcklin⁵².

Je crois qu'il est encore possible de reconnaître bien souvent chez les jeunes artistes d'aujourd'hui une expérience musicale à l'origine d'une image.

Si je demande maintenant : qu'est-ce qu'une image ? Quelqu'un peut-il essayer d'apporter une réponse ?

Je dirais qu'une image est une surface peinte ou, pour le dire de manière plus neutre, recouverte de manière artistique. Aujourd'hui, on peut également y coller des éléments ou, comme le faisaient déjà les égyptiens, les perses et les premiers chrétiens il y a fort longtemps, recouvrir la surface de mosaïques.

Une image, c'est donc une surface travaillée dans le but de remplir un objectif : toucher les gens d'une manière particulière, les réjouir, contribuer à leur enrichissement personnel, les édifier, parfois, en les dissuadant. Les possibilités qui s'expriment sur cette surface sont sans limite. Et — j'accorde à cette phrase une grande importance : cette surface doit exercer une certaine magie, par n'importe quel moyen que ce soit. Je vais encore citer en ce sens Herwarth Walden ; il dit dans son livre *Un regard sur l'art*, de 1917 : « En nous ne vivent ni Salomé, ni la Vierge Marie, ni le lac de Garde ou le Grunewald⁵³. En nous vivent la soif et le désir de beauté⁵⁴. ». Et c'est pour satisfaire ce désir, soulignons-le, que la peinture a désormais démontré sa diversité depuis de nombreux siècles.

[Demander si je peux continuer ou arrêter]

De Rubens à Cranach, jusqu'aux peintres expressionnistes de *Die Brücke*, la beauté du corps nu fut glorifiée. Puis le symbole religieux, maîtrisé à l'époque gothique et à la Renaissance

⁵² En réalité, Max Reger réalisa en 1913 (pour la première fois à Essen) quatre poèmes symphoniques à partir de quatre oeuvres d'Arnold Böcklin : *L'ermite jouant du violon* (1884, huile sur toile, 90 x 69 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin), *Dans le jeu des vagues* (1883, huile sur toile, 180 x 238 cm, Neue Pinakothek, Munich), *L'île des morts* (cinq tableaux sur cette thématique, à la composition similaire, ont été peints par Böcklin entre 1880 et 1886) et *Bacchanale* (v. 1856, huile sur papier montée sur toile, 50 x 42 cm, Kunst Museum Winterthur, Suisse).

⁵³ Le Grunewald est un domaine forestier situé au nord-est de la ville de Luxembourg.

⁵⁴ « In uns lebt weder Salome noch die Madonna noch der Gardasee oder der Grunewald. In uns lebt die Sehnsucht und der Wunsch nach Schönheit. » : traduction personnelle à partir d'Herwarth Walden, *Einblick in Kunst. Expressionismus Futurismus Kubismus*, Berlin, Verlag Der Sturm, 1924 (dixième édition), p.36-37 (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/walden1924/0047>).

comme dans les premiers temps du Christianisme. Un nombre incalculable de chefs-d'oeuvre nous sont parvenus : quand nous tombons nez-à-nez avec une oeuvre de Stefan Lochner, Hans Multscher, Konrad Witz, Rogier van der Weyden, Jan van Eyck, Léonard ou Michel-Ange, nous sommes toujours ébranlés et étonnés devant l'audace de la représentation et l'immense habileté.

Et puis, le paysage. Il y a peu de temps, j'ai vu les paysages les plus enchanteurs et les plus idéalisés sur les murs des tombeaux étrusques de Tarquinia (enterrés à environ 10m sous terre) — il y a, dans les environs, toujours de nouvelles découvertes à l'heure actuelle. Les étrusques peignaient richement les tombeaux de leurs morts, et avec amour, il y a de cela 2000 ans, selon les estimations. Faisons un bond dans le temps jusqu'aux anciens néerlandais : depuis Ruisdael et Rembrandt, le paysage a de nouveau beaucoup de charme pour les peintres. Les hollandais ont peint des paysages peu attrayants mais dotés d'une telle atmosphère ! Puis, on doit aux français du XIX^e siècle une nouvelle période d'épanouissement du paysage. Quelques noms marquants de cette époque : Van Gogh, Signac, Monet, Cézanne, Seurat [décrire les pointillistes]. Pour l'Allemagne, mentionnons Caspar David Friedrich. Tous ont réussi à faire gagner le paysage en éclat et en mystères. De Friedrich, nous avons d'excellents travaux accrochés dans notre nouvelle Nationalgalerie, dans l'aile gauche du château de Charlottenburg. Oscar Kokoschka appartient indubitablement aux derniers peintres de paysages dotés d'une vision originale.

Naturellement, les oeuvres nées de la fantaisie de l'artiste appartiennent également aux manifestations les plus marquantes de la peinture. Il y eut de tous temps des chefs-d'oeuvre devant lesquels nous sommes demeurés stupéfaits et admiratifs. Je peux nommer Jérôme Bosch, Peter Brueghel, les neufs immenses fresques murales du Camposanto à Pise qui, bien qu'elles aient des connotations religieuses, pénètrent bien loin dans le domaine de la fantaisie. Dans ses représentations de l'Enfer, Jérôme Bosch excède largement ce sujet et donne vie aux peurs originelles de l'être humain. Il est allé si loin dans sa symbolique qu'aujourd'hui encore nous ne sommes pas parvenus à épuiser le sens de ses inventions si mystérieuses, et nous n'y parviendrons pas non plus à l'avenir.

Parmi les fantaisistes, je compterais également Henri Rousseau. Il a mis une telle profusion de fantaisie dans ses représentations très sympathiques de la jungle et d'un monde végétal.

Le répugnant, l'inferral, le démoniaque, le sensuel, le métaphysique y ont naturellement refait surface. Plusieurs thématiques se mettent alors en place, comme le deuil, l'essor, l'extase, le flottant, etc., et d'autres concepts. Et quand, aujourd'hui, la physique atomique nous ouvre à tant de mondes nouveaux, et qu'en même temps nous faisons nos premiers pas dans l'espace —

comment cela peut-il ne pas influencer l'art ? Je pense aussi à l'immense richesse des formes qui se sont développées et qui deviennent visibles à partir des événements primitifs, du monde atomique et à travers la photographie d'électrons. Des formes qu'aucun œil humain n'avait encore jamais vues auparavant. De minuscules petits bouts de matière, que nous pouvons tant grossir que nous pouvons maintenant les voir, et qui nous donnent le frisson devant tant de nouvelles beautés, jusqu'à présent jamais vues et inconnues, et de stimulations possibles — car là gisent de grandes possibilités pour l'avenir, et le peintre saura les utiliser.

J'aimerais maintenant clore mon aperçu sur une demande, que je tire du livre de Kandinsky, *Résonances*. Je cite : « Tout cela, je l'ai vu d'en haut, et je vous demande de le regarder également d'en haut⁵⁵ ».

13. Souvenirs de Dada : Présentation, 1966

Traduit d'après la version remaniée de [66.278] et [66.279] parue dans Moortgat, E., Thater-Schulz, C. et Schulz, A., *Hannah Höch, 1889-1978: ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde : Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlin, Argon : Berlinische Galerie, 1989 (Gegenwart Museum 8), p.201-213.*

Très chers auditeurs,

Si je me permets aujourd'hui de vous parler ici de DADA, sachez qu'il s'agit, pour l'essentiel, de DADA-Berlin.

Ma contribution ne décrit donc qu'un cercle relativement restreint, des foyers du mouvement ayant été présents dans différents pays et s'étant caractérisés de manière tout à fait différente (et avant tout parce que DADA a rassemblé une kyrielle de personnalités hors du commun). Nous pourrions justifier cela par la tonalité toute particulière de DADA-Berlin, qui eut aussi son propre visage, étant fortement imprégné des événements politiques qui lui étaient contemporains.

Que les premières manifestations publiques du mouvement aient eu lieu en Suisse en 1916 s'explique aisément par le fait que ce pays, resté neutre dans la guerre, n'était pas opprimé par les lois martiales et la législation d'urgence. Emmy Hennings, la femme d'Hugo Ball, dit de ces débuts : « Il s'établit tout d'abord une société dont l'objectif était de créer un lieu central de

⁵⁵ « Das alles habe ich von oben gesehen, und bitte auch Euch, von oben daraufzuschauen »

divertissement artistique ». Les personnes enthousiasmées par cette entreprise ne se doutaient elles-mêmes pas que leur initiative dépasserait les frontières à ce point. Mais la Spiegelgasse de Zürich ne fut indubitablement pas un simple embryon, bouillonnante comme elle était déjà de nouvelles idées et de performances artistiques en de nombreux domaines.

Vous savez peut-être que les édiles de la ville, avec la participation des habitants de Zürich, inaugurèrent le mois dernier une plaque commémorative à l'endroit où se trouvait le Cabaret Voltaire. C'était le cinquantième anniversaire de DADA et Hans Arp dirait : « En voilà quelque chose d'émouvant... ».

Le mot DADA.

Car c'est donc également en 1916 que le mot DADA, un peu ridicule mais autrement fort sympathique, est né. Les circonstances précises de sa naissance sont débattues. Il est certain que ce mot, sans aucune prétention, a jusqu'à aujourd'hui irradié une aura magique. Je crois que cela ne repose pas seulement sur sa sonorité et sa phonétique, mais aussi sur les effets ataviques et psychogènes avec lesquels elles jouent, et sur lesquelles je n'en dirais pas davantage ici.

Il demeure également grotesque que cette création douteuse, qui ne se réclame que de deux lettres de notre alphabet, soit finalement parvenue, quand elle n'était pas occupée à des clowneries aiguës et pleines d'esprit ou à créer un sauvage chahut, à englober les véritables problèmes de son temps, à ouvrir la voie à de nouveaux chemins dans la littérature, les beaux-arts et les arts appliqués, et ait surtout été destinée à découvrir une manière de penser universelle. La multiplicité des branches de la vie intellectuelle qui s'y manifestaient et leur départ sans équivoque vers de nouveaux rivages, ainsi que les grandes divergences des personnalités qui le composaient, rendaient le mouvement si chatoyant... Chatoyant et difficile à comprendre et également, contestable. Les DADAïstes quittèrent leur nid zurichois. Tristan Tzara pour Paris. Il y incitant les écrivains à suivre le mouvement DADA. Bien entendu, les Aragon, Breton, Eluard, Soupault, Ribemont-Desaignes étaient déjà là, mais Tzara parvint à les rassembler sous la coupelle DADA, du moins pour un temps.

Je fis la connaissance de Tristan Tzara à Paris en 1924. Il m'invita une journée. C'était un homme d'un charme envoûtant. Cet homme, certes petit mais très beau, disposait d'une vitalité étonnante dans ses rapports avec les gens. Ses cheveux très épais lui tombaient toujours sur un côté jusqu'au monocle, qu'il portait au bout d'un ruban noir. Cela ne lui donnait pas pour autant l'air d'un dandy ; il bougeait beaucoup trop pour cela. Je crois qu'il ne voulait pas donner l'air d'être inaccessible, comme je le soupçonnais chez Huelsenbeck, par exemple.

Je dois préciser que porter un monocle à cette époque avait effectivement quelque chose de provocant, mais c'était beaucoup plus courant qu'aujourd'hui ; Hausmann par exemple était vraisemblablement venu au monde avec un monocle. Aussi tôt que je le connu, c'est-à-dire bien avant DADA, il était aussi courant de le voir sans monocle que sans vêtement ! Il avait tellement habitué ses yeux à le porter (ils en avaient besoin) qu'il s'asseyait droit comme un bonhomme de cire⁵⁶. Il ne le pendait jamais à un cordon. Si tout le Kurfürstendam se mettait à faire des culbutes, il n'aurait pas retiré son monocle pour autant, ni ne l'aurait perdu. Sur le plan psychologique, il faisait partie de lui, il se devait de le porter en signe de dénégation de ce qui est commun, habituel.

Dans son très beau livre DADA, Hans Richter dit de Serner, que je n'ai pas connu : « C'était le cynique du mouvement, un anarchiste éclairé, un Archimède qui voulait soulever le monde grâce à un point d'appui pour ensuite le laisser suspendu en hauteur⁵⁷ ». Dans ces circonstances, il devait naturellement porter lui aussi un monocle. Arp en portait aussi parfois un. Chez lui, j'imaginai qu'il croyait que cela le rendait invisible.

Je reviens à Tzara. Nous fîmes de très belles promenades et, souvenir impérissable, il m'apprirent à manger les artichauts, que je n'avais encore jamais goûtés. Le soir, il m'amena au Théâtre des Champs-Élysées voir *L'histoire du soldat*, dirigé par Stravinsky en personne⁵⁸.

En 1917, Richard Huelsenbeck se rendit, lui, à Berlin. Un homme qui savait ce qu'il voulait. Il était fringant, généreux, exigeant tout en ayant les yeux tristes. « Gestein in gala - im

⁵⁶ « er saß wie eingewachsen »

⁵⁷ « Er [Walter Serner] war der Zyniker der Bewegung — der erklärte Anarchist — ein Archimedes, der die Welt aus den Angeln heben wollte, um sie dann herausgehoben hängen zu lassen. » Höch cite sans doute un extrait de ce passage de l'ouvrage de Richter paru en 1964 : H. Richter, *Dada Kunst und Antikunst*, Cologne, Verlag M. Dumont. Schauberg, 1964. Walter Serner (en réalité : Water Eduard Seligmann) naît en actuelle République tchèque et commence ses études de droit à Vienne, où il fréquente notamment Adolf Loos et Oskar Kokoschka. Il séjourne à Berlin entre 1912 et 1915. Ecrivain, il collabore alors avec *Die Aktion* et fréquente Franz Jung. En 1915, il fuit Berlin pour Zürich, d'où il s'opposera d'abord franchement au mouvement Dada avant de finalement y adhérer. Sa contribution la plus emblématique est le manifeste *Letzte Lockerung* (Dissolution finale), écrit en 1918 et lu lors de la huitième Soirée Dada en avril 1919. Voir : L. Le Bon (éd.), *Dada*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005, p.902.

⁵⁸ *L'Histoire du soldat* est un mimodrame composé par Igor Stravinsky durant l'hiver 1917-1918, alors qu'il est exilé en Suisse. Il s'y lie d'amitié avec Ernest Ansermet, chef d'orchestre, qui lui présente un jeune poète, Charles Ferdinand Ramuz. En grandes difficultés financières, Stravinsky imagine alors avec eux un spectacle léger, prévu pour être présenté sur de petites scènes, à la manière des théâtres ambulants (avec un groupe restreint d'instrumentistes). Ils sont rapidement rejoints par l'acteur et metteur en scène Georges Pitoëff, également immigré russe, et dont l'épouse, Ludmila, assurera le rôle de la danseuse lors de la création de l'oeuvre, le 28 septembre 1918 au théâtre municipal de Lausanne (rôle qui disparaîtra ensuite). *L'Histoire du soldat* réactualise un vieux conte russe, compilé par Alexandre Afanasiev, qui raconte l'histoire d'un soldat pauvre (déserteur, dans la version de Stravinsky) qui décide de vendre son âme (symbolisée par un violon) au diable, en échange d'un moyen de décider de son avenir. La musique mélange des airs héroïques à du ragtime, du jazz et du tango, ce qui est éminemment novateur pour l'époque. En raison de la grippe espagnole qui sévit en Europe au lendemain de la Première Guerre mondiale, la tournée suisse initialement prévue est avortée, et il faudra attendre 1924 pour que *L'Histoire du soldat* soit à nouveau jouée, au Théâtre des Champs Élysées cette fois (où Höch assiste à une représentation). Son directeur, Jacques Hébertot, connaissait Georges Pitoëff depuis plusieurs années, et c'est donc tout naturellement que le quatuor original se rassembla de nouveau.

Gesicht⁵⁹ ». C'est de Arp. Et comme je ne trouve pas les mots appropriés pour le dire, je dois encore employer une déclaration étrangère de Walter Mehring : « armé d'un mordant martial ».

Mais avant d'entrer plus avant dans les souvenirs de DADA Berlin à proprement parler, j'aimerais apporter quelque éclaircissement sur les précurseurs, je veux dire par là les proto-dadaïstes. Sur ceux, parmi les jeunes écrivains, qui avant la fin de la Première Guerre mondiale cherchaient déjà, à Berlin, à exprimer leur mentalité dans des publications, naturellement toutes interdites sans exception, dans les circonstances où nous étions.

Il y eut Franz Jung. D'un charisme démoniaque, il exerçait une forte influence sur ses amis. Et pas toujours une bonne (drogues). En 1918, il fit paraître deux livres que je chérissais alors beaucoup : *Le livre du crétin*⁶⁰ et *Notre Reine pleine de grâce*⁶¹. Franz Jung avait tendance à s'autoflageller jusqu'à l'auto-destruction. Il n'a jamais pu maîtriser les circonstances dans lesquelles il s'était construit. Malgré ses facultés éminentes, il resta toujours en marge. Piscator fit jouer une de ses pièces dans son studio : *Le mal du pays*⁶². Ce que Piscator, en tant que metteur en scène, avait jusqu'alors été le seul à rechercher, c'est-à-dire à introduire le film dans les effets scéniques, le poète Jung y procédait, sous un autre angle. Il avait par exemple parsemé la pièce de narrations à voix haute de l'intrigue. C'était nouveau sur scène. Franz Jung mourut en 1963 à Stuttgart, de retour de je ne sais où — c'était un indécrottable voyageur. Son dernier livre paru en 1961 : *Le chemin vers le bas*⁶³. Il a soutenu activement DADA à ses débuts. Et au départ, Georg Schrimpf, le peintre de Bayern, était là lui aussi. Revendiqué par Herwarth Walden, il appartenait au cercle de *Der Sturm*. Il se distinguait par sa manière puissante et peu habituelle de s'exprimer. Il m'a toujours semblé qu'il était d'avis que « dees, wo an Frau is » était indiscutable. « Dees, wo an Frau is ». Et pourtant, il épousa plus tard la douce et très douée

⁵⁹ H. Arp, *Der Pyramidenrock*, Erlenbach-Zürich, 1924, « das bezungte brett », 2., p. 37.

⁶⁰ Il s'agit du premier livre de l'auteur : F. Jung, *Das Trottelbuch*, Leipzig, Theodor Gerstenberg, 1912.

⁶¹ F. Jung, *Gnadenreiche, unsere Königin*, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918.

⁶² *Heimweh* fut jouée pour la première fois dans le « studio des acteurs » ouvert par Piscator, en janvier 1928. Pour plus d'informations, voir : K. Gruber, « Kollektiverlebnis und Bühnentechnik. Eine wenig bekannte Veröffentlichung zur Theatertechnik von Franz Jung aus dem Jahr 1935 », in M. Butte, K. Dreckmann, E. Vomberg (éd.), *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2020, p. 329-342, p.331.

⁶³ F. Jung, *Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit*, Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1961.

Maria Uhden⁶⁴, qui appartenait également à *Der Sturm*, mais qui malheureusement nous quitta définitivement en couche après seulement deux ans de vie commune avec lui. Jung et Schrimpf n'eurent ensuite tous deux plus aucune influence significative sur le DADA Club. Raoul Hausmann, Johannes Baader, George Grosz, John Heartfield et Wieland Herzfelde avaient fondé le club.

D'autres se tenaient plus ou moins en marge du phénomène, n'étant pas inconditionnellement engagés en politique ou ayant à ce sujet quelques réserves. C'était le cas de Kurt Schwitters, d'Otto Schmalhausen aussi, de Georg Scholz, Rudolf Schlichter, et le cas de Höch aussi ; elle n'appartenait pas totalement à ce cercle de gens bruyants, en partie parce qu'elle ne voulait pas s'engager en politique, ou du moins pas en une telle époque avec ces tendances dominantes, en partie parce que ce qui l'intéressait, elle, c'était seulement l'irruption de la nouveauté dans les domaines de l'art et de la vie intellectuelle. J'aimerais qualifier Baader de faux DADAïste.

Des matinées, soirées, manifestations publiques et rencontres à Berlin.

L'abdication de l'Empereur allemand (« Je renonce, par la présente, pour toujours à mon droit sur la couronne de Prusse et à ceux sur la couronne impériale d'Allemagne qui lui sont liés... ») le 28 novembre 1918 avait ouvert la voie aux tendances à l'insécurité et à la dissolution, qui se déversaient en un flot ininterrompu, tout particulièrement sur Berlin. Richard Huelsenbeck, avec son besoin d'activité débordant et armé de ses expériences zurichoises, enthousiasmait désormais l'intelligentsia berlinoise avant-gardiste. Ce fut le départ de DADA-Berlin. Ces matinées et ces soirées qui commencèrent alors et devaient mettre la plupart des gens dans tous leurs états, comme par exemple la presse quotidienne, étaient réalisées en partie avec des moyens raffinés, mais aussi avec des moyens hautement primitifs. On s'agitait dans les rues : c'était la révolution. Il y avait du bruit. Tout le monde réclamait quelque chose. On conçoit donc aisément que les intellectuels cherchaient et trouvaient des formes nouvelles, différentes et inhabituelles à leurs manifestations (et ce surtout afin de s'affirmer et de se faire entendre dans une atmosphère globalement éruptive).

⁶⁴ Höch rencontre Maria Uhden dans sa ville natale de Gotha, où cette dernière emménage en 1910. Toutes deux sont les aînées d'une famille bourgeoise. Uhden quitte la petite ville de Thuringe un an avant Höch, pour aller étudier la peinture dans une école privée à Munich. Elle se rend ensuite à Berlin et étudie deux semestres à l'Ecole des arts appliqués. C'est alors que Höch la rejoint dans la capitale. Uhden fait partie du cercle rassemblé autour de la galerie et de la revue *Der Sturm*. Elle y rencontre son futur mari, Georg Schrimpf, mais au-delà de sa situation maritale poursuit une brève carrière d'artiste et de graveuse grâce au soutien d'Herwarth Walden. Voir : B. Ahrens et M. van Rijn (éds.), *Wege zu Gabriele Münter und Käthe Kollwitz: Holzschnitte von Künstlerinnen des Jugendstils und des Expressionismus*, Reutlingen : Bedburg-Hau : Petersberg, Stadt Reutlingen ; Museum Schloss Moyland ; Michael Imhof Verlag, 2013 ; K.-L. Hofmann et C. Präger, *Maria Uhden 1892-1918: Briefe, Zeugnisse und Verzeichnis der nachgelassenen Werke*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1994 ; I. Pfeiffer et al. (éds.), *Sturm-Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932 = Storm women: women artists of the Avant-Garde in Berlin 1910-1932*, Frankfurt : Köln, Schirn Kunsthalle ; Wienand, 2015.

La fin de la guerre avait laissé un vide. Les déracinés cherchaient à nouveau un sol à mettre sous leurs pieds. Huelsenbeck tombait à point nommé, pour ainsi dire.

Sa première intervention eut lieu dans le cadre jusqu'alors conventionnel de la lecture poétique lorsque, à la surprise des autres poètes, Huelsenbeck lu l'intégralité de sa proclamation DADA. Alors, avec une expression faciale de concentration, il déclama solennellement sa « prière fantastique⁶⁵ » : « Aussi loin que nous en soyons dans ce monde, les vaches sont désormais assises sur les poteaux télégraphiques et jouent aux échecs⁶⁶ [...]. ».

Jusqu'à présent, aucun Berlinoïse n'avait vu de vache assise sur les poteaux du télégraphe — la stupéfaction fut donc grande. Commença alors le tumulte causé par ceux qui ne voyaient pas une vache s'asseoir à cet endroit. En conséquence, l'excitation monta chez le public et les acteurs sur scène. Le public, en partie enthousiaste à l'idée de participer, et en partie furieux, commença à protester. Quand on en arrivait là, les acteurs « d'en haut » cédaient tranquillement la parole aux acteurs « d'en bas » pendant des minutes entières.

Parmi la multitude des scènes qui se jouaient alors, je me souviens d'une, en particulier. Hausmann était toujours celui qui avait le plus de chances de reprendre le dessus. Il disposait d'une voix puissante. Il lu par exemple son « Automobiles d'âme⁶⁷ »... Près de moi, la plainte d'une dame : « C'est inouï... c'est inouï ! ». Ou alors, il hurlait ses poèmes sonores⁶⁸ cassants et furibonds. « C'est alors que les coups commencèrent à pleuvoir dans la salle », comme le remarqua Alfred Kerr le lendemain dans son journal⁶⁹.

Improviser des poèmes simultanés était amusant. Baader et Hausmann faisaient cela avec brio. Un mot quelconque, inoffensif, comme couteau, par exemple, était lancé et on se mettait à jongler avec. Il était manipulé avec humour ou sensibilité, avec insolence et servait à transformer

⁶⁵ R. Huelsenbeck, *Phantastische Gebete (Prières fantastiques)*, (avec sept gravures sur bois d'Hans Arp), Zurich, *Collection Dada*, 1916. *Prières fantastiques* rassemble des textes présentés par Huelsenbeck lors de la première soirée Dada donnée au Zunfthaus zur Waag et plus tard, au Cabaret Voltaire.

⁶⁶ « Soweit ist es nun tatsächlich mit dieser Welt gekommen / Auf den Telegraphenstangen sitzen die Kühe und spielen Schach » in R. Huelsenbeck, *Phantastische Gebete (Prières fantastiques)*, (deuxième édition augmentée : avec des dessins de George Grosz), Berlin, Der Malik-Verlag, 1920 (Abteilung Dada), p. 28.

⁶⁷ Les *Seelenautomobile* sont les premiers poèmes phonétiques inventés par Raoul Hausmann, en 1918 (notamment parues dans la revue *Der Dada*, n°3, Berlin, 1920). Ils sont majoritairement composés de consonnes, auxquelles l'artiste adjoint voyelles et diphtongues. Les éléments premiers du langage (les lettres), ainsi émancipés de leurs fonctions (de la formation de syllabes à leur enchaînement en un mot porteur de sens), s'affirment alors comme matériaux purs à de nouvelles expériences visuelles et sonores.

⁶⁸ La poésie sonore est une forme de « poésie sans mots » (Hugo Ball, *La fuite hors du temps*, 23 juin 1916) qui, par extension, peut contenir toutes sortes de signes et de sons (voix, instruments, bruits d'objets...).

⁶⁹ Alfred Kerr (1867-1948) est un écrivain, critique de théâtre et journaliste allemand, qui contribue à de nombreux journaux allemands à partir de 1891. De 1911 à 1915, il dirige la revue *Pan* éditée par Paul Cassirer. Entre 1900 et 1919, il est critique de théâtre pour le journal berlinois *Der Tag* puis, de 1919 à son exil pour Londres en 1933, il écrit pour le *Berliner Tageblatt* et le *Frankfurter Zeitung*.

le monde ou bien il marchait main dans la main avec des idéaux. Ou alors il servait de point de départ à une canonnade ; un tel numéro passait aussi pour provocant.

Quand c'était au tour de George Grosz d'avoir le mot, il se plaisait à raconter une aventure d'escroquerie et de suspense. Je crois qu'il se téléportait alors dans un bistro. Il avait développé à cette fin une technique de narration toute personnelle, dans laquelle il interrompait toujours ses phrases et reprenait le fil à un autre endroit, puis le déroulait. Et quand la salle commençait à s'agiter, il se perdait alors dans un tissu de hâbleries inextricables, et quand elle en avait manifestement assez et n'en pouvait plus, John Haertfield intervenait soudainement en poussant un son perçant — un cri de la jungle. Le critique Alfred Kerr, que j'ai déjà mentionné, avait écrit une fois : « Maman Herzfelde a ses règles⁷⁰ ».

Je me souviens que des danseuses participaient aussi à ces apparitions scéniques. Particulièrement Valeska Gert⁷¹. Ou bien Hausmann réalisait quelques contorsions. Il appelait cela le DADAtrott. C'était un mélange de cancan et de krakoviak⁷². Grosz préférait quant à lui le Foxwalk et le Caketrott. George Grosz avait aussi l'art de remplir soudainement un temps mort du programme avec une pantomime déconcertante. Il mettait en place des objets, boxait contre un adversaire putatif ou commençait à peindre une toile qui n'était pas là. Il faisait cela entièrement seul. La plupart du temps, le très fidèle Monteurdada, Helmut Herzfeld⁷³, sortait d'un coin de scène pour le seconder.

Nous déclamions aussi sans cesse des chansons nègres depuis la scène — de manière mystérieusement sombre ou en brailant ou en nous échauffant, comme on dit aujourd'hui, et nous intercalions avec des chansons parlées bruitistes dans lesquelles Huelsenbeck et Golyscheff brillaient particulièrement.

Je ne me suis tenue qu'une seule fois sur l'Olympe DADA, et certes équipée d'un couvercle de casserole et de crécelles. Cela devait être à l'occasion d'une des premières soirées. Il s'agissait d'un chœur de chant simultané, assuré par tous les présents, avec un orchestre bruitiste infernal. L'après-midi, il y a avait eu une brève répétition de l'oeuvre improvisée, et le soir,

⁷⁰ « Muti Herzfelde hat ein Ausbruchgeblüt »

⁷¹ Valeska Gert, de son vrai nom Gertrud Valesca Sömes (1892-1978) est une actrice et danseuse berlinoise s'inscrivant plus particulièrement dans le courant expressionniste. Après avoir fondé son propre cabaret à Berlin en 1932, le Kohlkopp, elle est contrainte de fuir l'Allemagne nazie pour les Etats-Unis en 1938, en raison de ses origines juives. Elle revient à Berlin dès que possible, en 1947, et y est enterrée.

⁷² Le krakoviak est une danse polonaise rapide et syncopée, à deux temps, originaire de la région de Cracovie. Elle est sensée imiter le cheval dans certains de ses pas, notamment le galop (au moyen de pas chassés rapides en avant). Elle devient rapidement célèbre dans les salons de danse à Vienne et à Paris, où elle prend le nom de Cracovienne.

⁷³ Véritable nom de John Heartfield.

c'était parti ! Richard Huelsenbeck l'avait initié, Jefim Golyscheff le manageait et le dirigeait. Il ne manquait jamais d'idées très imaginatives — c'était un touche-à-tout de génie. Dans tous les cas, il parvint à tirer le meilleur du groupe, composé d'une dizaine de personnes.

Ces débuts étaient gênant pour moi, j'aurais aimé me retirer car je n'ai jamais de ma vie aimé le bruit. Mais je ne voulais pas non plus paraître couarde, et j'acceptais alors de tenir ce truc, ce truc en métal et, avec dévouement, je l'assenais en tous sens, conformément à ma mission. Lorsque j'assistais ultérieurement à une telle soirée en tant que spectatrice, je fus étonnée de constater à quel point cette concentration rythmique et dirigée de sifflements, de trépignements, de bruits de tôle, de crécelles, de sonneries, de roulements de tambours, d'ocarina et de cris formaient en fait un fascinant ensemble. Mais en vous racontant cela aujourd'hui, j'ai bien conscience que cela ne fait plus sensation. Les médias de masse, qui aujourd'hui emplissent leurs programme de telles irritations nerveuses, sont devenus le pain quotidien du consommateur lambda. De telles manifestations ne sont plus limitées à faire l'effet d'électrochoc circonscrit.

Nous, nous nous amusions ainsi à entrer en terrain inconnu. Je vais préciser à quel point cela était nouveau.

Il y avait alors à Berlin un collectionneur de disques — les tout premiers, encore inconnus des habitants des pays moins développés. Il autorisait me semble-t-il une fois par mois les intéressés à écouter ses disques, dans ses soi-disant archives sonores. C'était un honneur d'y avoir été, ne serait-ce qu'une seule fois. Cependant, la plupart de mes amis s'y rendaient régulièrement pour se divertir.

Ces nouvelles créations bruitistes et ces scènes sonores naquirent de cette idolâtrie, qui se répandait alors en Europe, inspirée par et liée au potentiel des bruits qui quotidiennement résultaient des avancées techniques. La découverte de l'art nègre, surtout de la sculpture à cette époque, a également eu d'énormes retombées sur les beaux-arts — tout particulièrement en Allemagne, où l'expressionnisme s'enrichit fortement d'éléments africains.

Je pris moi-même beaucoup de plaisir à réaliser une série de photomontages au milieu des années 1920, dans lesquels je mélangeais des éléments africains avec des aberrations européennes. La série s'appelait : « Issu d'un musée ethnographique ». Il faut alors se figurer que, lorsque j'étais encore écolière, l'Afrique centrale était inconnue. J'apprenais encore que le Nil supérieur avait vraisemblablement deux sources, mais que l'on ne savait pas d'où venait le bras du Nil blanc.

Il me vient à l'esprit que nous avons découvert le saxophone grâce au Marschall George Grosz. Il s'enthousiasmait avec passion pour ce nouvel instrument. Il était parvenu à le faire

venir d'Amérique, et en était très fier. Il ne fut naturellement jamais utilisé lors de nos manifestations. C'était juste un objet d'apparat. Il était sacro-saint, pour lui. Il lui permettait d'entretenir une fiction identitaire à laquelle il était fermement attaché : il aurait vécu en Amérique ou du moins, y aurait longtemps séjourné. Mais à cette époque, il prétendait cela par bravade, comme disent les berlinois⁷⁴, et c'était son rêve. Il entretenait d'ailleurs les idiosyncrasies correspondantes : il pratiquait la boxe sur un punching-ball, il fumait du tabac en vrac dans une pipe américaine spéciale, il utilisait abondamment des mots anglais.

La pipe américaine et le monocle étaient par dessus tous les attributs du « Club-DADA ».

Walter Mehring, le moqueur, le Walt-DADA ou Walt Merin, était alors, aux alentours de 1918, déjà un poète-chansonnier très recherché, et il avait été engagé par le cabaret « Schall und Rauch » en tant que conférencier et parolier (comme on dirait aujourd'hui). Il avait donc déjà eu suffisamment d'occasions de railler l'homme dans un style ampoulé. Il employait le jargon berlinois de manière sarcastique et raffinée. A l'occasion d'une matinée, Grosz et lui-même firent retentir un sketch très joli : une « Compétition entre une machine à coudre et une machine à écrire ». Ce fut aussi lui qui, dans un esprit de camaraderie, fit entrer en contact Baader, Hausmann, Heartfield, Grosz, Mynona et moi-même avec la rédaction de « Schall und Rauch », de façon à ce que nous puissions toucher un autre public avec nos satires, nos dessins (et moi, avec mes poupées DADA). Citations de Walt Merin : « DADA est le cerveau central que le monde a réglé sur lui-même ». Ou : « Des cendres des érudits et des philosophes, qui débattent encore de nos affects primaires, la Bible ou Darwin, s'élève notre phénix-biplan DADA, avec l'exigence d'un nouvel état d'esprit face à l'histoire (avancer, ne pas stagner !) ». Les journalistes se préoccupaient aussi parfois de l'esprit DADA, tant que cela restait sur le ton de la plaisanterie. Un critique du *Börsenkurier* aurait prétendument découvert, en 1919 : « Il y a 90 ans apparut à Paris un saint étrange, qui se faisait appeler « Mapa » et qui annonçait l'évadisme. Mapa était, à l'image de l'évadisme, la réunion des principes féminin et masculin. Le Mapa d'hier équivaut au DADA d'aujourd'hui, dont l'enseignement est aussi un mélange d'une réflexion profonde et sérieuse et de frasques divertissantes. » Un tel journaliste ! Les incidents se déroulaient ainsi : il y avait dans la salle des avec et des sans jambes (je cite Schwitters : « La femme nous ravit de

⁷⁴ « aus Daffke, wie der Berliner sagte ».

ses jambes. Je suis un homme, je n'en ai pas⁷⁵ ! ») qui montaient sur les chaises, hurlaient des appels incompréhensibles, distribuaient des gifles, pleuraient, menaçaient, applaudissaient — il y avait du tumulte, en tous cas. A ce moment là, les acteurs apparaissaient soudain sur scène, alignés dos au public, ils sortaient avec délicatesse un chiffon de leur sac, le déposaient avec soin au sol, devant eux, enlevaient avec délicatesse leurs vestes et s'allongeaient dessus très soigneusement. Puis ils fumaient une cigarette, l'air absent et en toute tranquillité. Quand cela avait duré un certain temps, la situation devenait dangereuse. On quittait son siège et on cherchait à détruire l'estrade. Les gens se jetaient littéralement sous les feux de la rampe. C'est alors qu'Hausmann commençait à déclamer dans la salle, en gueulant, son « Programme pour la peinture⁷⁶ ». Et pendant que quelques dadaïstes défendaient leur carcasse, la direction de la Sécession éteignit la lumière⁷⁷. Bien souvent, les rixes se poursuivaient à l'extérieur, dans la rue, car le public avait encore à démêler jusqu'au bout avec un voisin qui avait exprimé un avis opposé au sien. Avec chaque représentation, les personnes présentes se mettaient de plus en plus en condition pour devenir elles-mêmes actrices. Le calme bourgeois lui-même avait simplement besoin, après ces longues années de guerre pauvres en événements de ce genre, de laisser libre cours à sa pulsion de liberté. Hans Richter dit : « Et si cela lui paraissait trop peu excitant, le public ne s'inquiétait que dans la mesure où il voulait bien être inquiet, mais ne le devenait pas vraiment. »

Maintenant, je vais aborder la Foire-DADA — l'exposition que le très courageux Dr. Otto Burchard n'avait pas seulement autorisée à se tenir dans les espaces de sa galerie sur la Lützowufer, mais qu'il avait également financée. Pour cette raison, il est entré dans les annales DADA en tant que Finanz-DADA, un titre attribué par Grosz. Cette foire fut annoncée comme étant sensationnelle. Une affiche était apparue bien avant sur les colonnes Litfaß⁷⁸ : recherche

⁷⁵ « Das Weib entzückt durch seine Beine. Ich bin ein Mann, ich habe keine. » sont les premiers vers du poème « Banalitäten/ Dumme Verse » de Kurt Schwitters. On les retrouve sur plusieurs supports et publications, Kurt Schwitters les diffusant largement dans ses collages et parutions sous la forme d'un slogan. Par exemple : une affiche typographique promotionnelle pour Merz, intitulée « MÉRZ = von Kurt Schwitters », qui rapporte une partie du poème « Anna Blume » et ces deux vers, conservée dans les archives Hannah Höch [23.63]. Lien permanent : <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/443/EMP/EMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=147062&viewType=detailView>

⁷⁶ En réalité intitulé « Das neue Material in der Malerei » (Le nouveau matériel en peinture), publié sous le titre « Cinéma synthétique de la peinture » in R. Hausmann et M. Dachy, *Courrier dada*, Paris, Allia, 2004, p.40-42.

⁷⁷ Höch fait ici vraisemblablement référence à la première soirée dadaïste de Berlin, qui eut lieu le 12 avril 1918 à partir de 20h30 dans la salle de la Sécession berlinoise (au Kurfürstendamm 238a).

⁷⁸ Les colonnes Litfaß (*Litfaßsäule*) sont l'équivalent berlinois des colonnes Morris parisiennes. Elles prennent le nom d'un inventeur et imprimeur allemand, Ernst Litfaß qui, en 1845, décide d'ériger un mobilier spécialement dédié à l'affichage publicitaire, qui permettrait de mettre un terme à l'affichage sauvage qui envahit l'espace public (murs, grilles, arbres, mais surtout urinoirs publics, qui ne sont pas un lieu optimal à la réception du message publicitaire par le passant...). Les premières colonnes Litfaß seront inaugurées en 1855, soit douze ans avant celles que l'imprimeur Gabriel Morris aura conçues pour les Grands Boulevards parisiens afin de répondre au même impératif.

athlète pour surveiller l'exposition DADA. La galerie fut également saccagée par des visiteurs. 174 œuvres apparaissaient au catalogue, mais il y en avait beaucoup qui n'y furent pas signalées. Cette foire n'a été oubliée par aucune des personnes qui la visitèrent. Nous rivalisions dans un domaine que nous appelons aujourd'hui le collage ; amusant et mordant, malin et naïf, politique et déjanté. Du papier, du papier, du papier. L'esthétique était bien sûr présente, à condition de témoigner d'aspects nouveaux, encore jamais mis en pratique. Au milieu de tout cela ressortaient les premières grandes photos, jusqu'alors inconnues : des têtes du Marschall Grosz, du Dadasophe Raoul Hausmann et du Monteur-DADA John Heartfield. Mais parmi les oeuvres sur papier étaient aussi accrochées les puissantes huiles sur toile de Dix et de Grosz. En matière de représentation des conséquences de la guerre, je considère aujourd'hui encore le « Bon pour le service à 45% » de Dix comme l'oeuvre la plus convaincante des temps modernes ! Un « étal de boucher » était également exposé. De Grosz : *Deutschland, un conte d'hiver* et le très grand format *Le Dieu de la table des habitués*⁷⁹. Et des photomontages, que l'on appelait très justement ainsi car ils présentaient la nouveauté d'avoir désaliéné⁸⁰ les photographies pour créer de nouvelles œuvres !

Le mot collage nous vint après la Seconde Guerre mondiale, et évinça momentanément le « photomontage » car il permettait d'en élargir le champ. Mais il demeure juste de qualifier l'ancienne forme de « photomontage ». L'on collait naturellement bien avant tout cela : avec des papiers de couleur durant mon enfance et dans les écoles Fröbel⁸¹ jusqu'aux volumes de l'*HADO* de Baader, qui avaient été réalisés avant DADA⁸². C'étaient des livres de grand format assemblés au moyen de coupures de journaux et de phrases percutantes, qui contenaient les événements marquants d'une période donnée. Ils appartenaient bien sûr la catégorie du collage.

⁷⁹ La majeure partie des œuvres exposées à la Première Foire internationale DADA à Berlin en 1920 sont aujourd'hui disparues. Voir la reconstitution de l'exposition, des œuvres présentées et de leurs parcours jusqu'à leur disparition dans H. Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle), p. 349-414.

⁸⁰ *verfremdet*, littéralement : distancié.

⁸¹ Friedrich Fröbel est un célèbre pédagogue allemand, à l'origine des jardins d'enfant ou *Kindergarten*, équivalent allemand de la maternelle française. Dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, il en développe les principes pédagogiques visant à l'éveil des jeunes enfants, et les applique dans son Institut général allemand d'éducation, qu'il fonde à Keilhau en 1817. Son approche se généralisera dans toute l'Allemagne au XIX^{ème} siècle.

⁸² Baader publie vraisemblablement l'*HADO*, contraction de *Handbuch des Oberdada* (guide de l'Oberdada), également intitulé *Buch des Weltfriedens* (Livre de la paix mondiale) en réaction au traité de Versailles, signé le 28 juin 1919. Il est impossible de savoir ce qu'il contenait exactement, l'oeuvre ayant vraisemblablement été jetée à la mer par l'Armée Rouge, lorsque celle-ci pilla en 1945 la maison de Poméranie dans laquelle Erna Hähne-Seitz, muse de Baader à laquelle il avait confié ses travaux, les avait cachés. Voir : L. Le Bon (éd.), *Dada, op. cit.*, p.124-133. En 1920 toutefois, certaines pages furent présentées à la Première Foire internationale DADA : voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik, op. cit.*, p. 410-411.

Malheureusement, ces très intéressants recueils ont été perdus, ou détruits. C'est Hausmann qui donna véritablement un coup de fouet au photomontage. Il en reconnut les possibilités véritables.

La guerre avait naturellement été une période d'arrêt dans le développement de la photographie. Ce travail systématiquement composé à partir de matériel photographique commença dans une petite maison de pêcheur au bord de la mer Baltique au mur de laquelle était accrochée une lithographie amusante. Elle montrait, insérés entre les somptueux emblèmes de l'Empire, cinq soldats debout dans cinq accoutrements différents, mais photographiés une seule fois, et dans lesquels le visage du fils de pêcheur avait été collé cinq fois. De telles chromolithographies en souvenir du temps passé sous les drapeaux, à la fois naïves et kitsch, étaient accrochées dans de nombreuses pièces à vivre des maisons allemandes. Cela donna l'occasion à Hausmann de développer son idée de commencer quelque chose avec des photographies.

Immédiatement après notre retour, nous commençâmes le photomontage. Parce que nous ne distinguions alors pas le photomontage du montage textuel⁸³, des querelles de compétences concernant la découverte de cette nouvelle possibilité émergèrent. Cela a en tous cas donné l'impulsion de créer de nouvelles images à partir d'images découpées, modifiées ou déformées, laissées de côté ou intégrées et, ce faisant, de les distancier totalement de leur apparence, de leurs couleurs et de leurs contenus initiaux. J'ai voulu réaliser quelque chose de similaire, c'est-à-dire une mise en exergue des événements de mon époque au moyen d'illustrations, avec mon grand collage *Coupe au couteau de cuisine*. Je l'ai seulement fait de manière picturale avec de nombreuses photos, qui, par leur contenu, forment des groupes et constituent un témoignage. Picasso, Braque et d'autres avaient certes déjà utilisé des papiers collés dans leurs œuvres, mais quelles qu'en aient été les raisons, cela n'avait pas grand chose à voir avec l'indépendance du photomontage qui était maintenant consciemment recherchée.

On se mit alors à coller avec frénésie : à des fins de propagande, pour se moquer ou le prétendre — et aussi pour d'autres choses, pour utiliser les possibilités inédites permises par l'art que ce matériel photographique véhiculait aussi. Certains d'entre nous n'ont pas voulu ignorer les lois esthétiques, malgré les provocations criantes accrochées sur les murs de l'exposition : « A bas l'art ! ». Et quand Huelsenbeck dit de lui-même, dans *En avant DADA* (1920) : « J'appartiens aux enthousiastes qui se sont réunis sous le cri de combat DADA! afin de

⁸³ Ou montage typographique.

propager un art dont ils attendent la réalisation de nouveaux idéaux⁸⁴ », cela ne paraît pas immédiatement être une attaque envers les oeuvres picturales.

J'eus une fois l'occasion de regarder George Grosz en train de réaliser un dessin. C'était très étrange. Il commençait tout à haut dans l'angle gauche, traçait quelques hachures à la hâte jusqu'à l'angle inférieur droit, en diagonale, donc, à travers la feuille — et un dessin de maître, divisé et expressif, était né.

Je vis également quelques fois un autre grand dessinateur, Heinrich Zille. Il n'appartenait bien évidemment pas à DADA. Quand la jeune femme chez laquelle nous passions la soirée devait, à une heure avancée, allaiter son enfant, il insistait pour que cela se déroula en notre présence. Il tirait un carnet et un crayon de son sac et, tout en marmonnant perpétuellement dans sa barbe ébouriffée « n'est-ce pas charmant, n'est-ce pas charmant », il réalisait quatre ou cinq dessins.

George Grosz, Böff, Beff, Schorsch⁸⁵ et Marschall-DADA, était également présent à l'exposition DADA avec des dessins et des aquarelles, mais aussi avec des images collées au contenu politique qu'il avait la plupart du temps réalisées avec le Monteur-DADA. Il avait par exemple fait grouiller de bourgeois un gigantesque flan, et à la place de leurs têtes, avaient monté les nôtres, et il appela l'oeuvre : « 24 bourgeois DADA escaladent un flan ». John Heartfield s'adonnait avec passion à ses excès anti-bourgeois — pas seulement dans ses petits et grands montages textuels, mais également dans des montages d'images qu'il réalisait avec Grosz et qui, à cette époque, avaient davantage le caractère des arts appliqués mais étaient tout de même très bien faits, nouveaux et intéressants sur le plan typographique.

Son frère Wieland, l'audacieux Herzfelde des éditions Malik, avait accompagné une partie des images de commentaires dans le catalogue. Il était de tempérament plus tempéré, mais un combattant tout aussi peu enclin au compromis sur ses positions politiques.

J'ai oublié jusqu'à présent le chef DADA de cette foire. Je qualifierais les contributions de Baader comme étant pompeusement chaotiques. Sans dessus dessous pour les yeux. Mais la chose avait un système propre. Etant donné qu'il avait déjà rassemblé, au travers des ans, un nombre incalculable de coupures de journaux (j'ai déjà parlé du livre), il trouva en DADA son

⁸⁴ Cette phrase ne se trouve pas entièrement dans *En avant Dada*. On y trouve en revanche la phrase suivante, rapportée du premier manifeste de Huelsenbeck (également paru dans *Dada Almanach*) : « Die Unterzeichner dieses Manifests haben sich unter dem Streitruß DADA! zur Propaganda einer Kunst gesammelt, von der sie die Verwirklichung neuer Ideale erwarten » (R. Huelsenbeck, *En avant DADA ! Die Geschichte des Dadaismus*, Hanovre : Leipzig, Paul Steegemann, 1920, p.29) ; « Les signataires de ce manifeste se sont réunis sous le cri de combat DADA! afin de propager un art dont ils attendent la réalisation de nouveaux idéaux » (version française : R. Huelsenbeck, *En avant, Dada. L'histoire du dadaïsme [1920]*, Paris, Allia, 1983, p.41).

⁸⁵ « Böff, Beff, Schorsch » : n'ayant trouvé aucune traduction équivalente, nous avons laissé l'expression ainsi. Schorsch est vraisemblablement une version orale du prénom Georg, usitée dans le sud de l'Allemagne, en Suisse allemande et dans une partie de l'Autriche.

Eldorado. Des contributions de Baader, ce fut un montage qui fit le plus sensation, dont j'aimerais dire que la forme consistait en une énorme enclume qu'il avait chargée d'un bric-à-brac hétéroclite. Cet ensemble se caractérisait par de nombreuses phrases en écriture d'imprimerie, des phrases-chocs issues de journaux pour la plupart. Devant se tenait un personnage masculin grandeur nature, qui avait l'air un peu sot et faisait partie de l'installation. Cette « Architecture monumentale » (c'était le début du titre), était une préfiguration de la colonne de Kurt Schwitters, qui était, elle, bien mieux organisée et bien davantage attachée aux principes artistiques, qui au départ était bien une colonne et qui, finalement, se transforma progressivement en une excroissance architectonique. Durant sa phase intermédiaire, quand la colonne commença à abandonner son existence en tant que telle et se développa, pour ainsi dire, en une cavité, elle eut pour quelques temps l'apparence et le caractère de l'« Architecture monumentale DADAïste » de Baader. L'art de l'assemblage et le Pop art ne nous ayant rien épargné à cet égard, et l'art réalisé à partir de matériaux pauvres étant en pleine floraison en ce moment⁸⁶ (apportant toujours de nouveaux développements, parfois fort intéressants), cette approche initialement aberrante s'est avérée tout à fait fructueuse.

Mais revenons une fois encore à la colonne de Schwitters. Quand cette construction en était à son stade le plus intéressant, des couloirs partaient en tous sens à l'intérieur, et de ces couloirs, on pouvait accéder à droite et à gauche à des cabinets, ou des grottes, selon la manière dont elles avaient été agencées et ce qu'elles contenaient. Quand la construction aurait, plus tard, gagné en unité stylistique et en effet architectonique, la caverne serait devenue un *unicum*, pour toujours. Elle recelait un aperçu « à reculons » de l'histoire sociale et de la culture de l'humanité telle qu'elle nous est connue. D'Adam et Eve aux coutumes aberrantes de la vie dans les grandes villes et des côtes africaines, en passant par César (ou bien Auguste), les Nibelungen⁸⁷, le « Mont de Vénus » de Richard Wagner⁸⁸, Goethe et d'autres personnalités et événements exceptionnels

⁸⁶ Höch se montre ici tout à fait au courant de l'actualité artistique de son époque : cette même année (1966) se tient, au mois de juin à Turin, l'exposition « Art Habitable », qui présente déjà les artistes principaux de l'Arte Povera, courant artistique consistant à réaliser des œuvres d'art au moyen de matériaux « pauvres » (détritus, matériaux périssables et non-nobles...), qui ne prendra ce nom que l'année suivante (1967), lorsque Germano Celant utilise l'expression en titre d'une exposition organisée en septembre à Gênes.

⁸⁷ Les Nibelungen (étymologiquement : « Ceux de la brume » ou « Ceux du monde d'en bas »), sont les nains des légendes germaniques. Ils vivent et travaillent en dessous des montagnes, dans les mines d'où ils tirent leurs richesses. Ils furent l'objet de nombreuses œuvres littéraires et artistiques, à commencer par *La Chanson des Nibelungen*, la version originale de la légende immortalisée sur un manuscrit du XIII^{ème} siècle régulièrement objet de nouvelles copies. Höch fait ici peut-être plus particulièrement référence à la tétralogie d'opéras de Richard Wagner, *L'anneau du Nibelung* (1849-1876). A noter également que la légende reste vivace au XX^{ème} siècle : Fritz Lang en porte une partie à l'écran en 1924 dans le diptyque *Les Nibelungen*.

⁸⁸ *Le Mont de Vénus* est le titre initial de l'opéra *Tannhäuser* de Richard Wagner (1845). Il en changea le titre au profit du nom de son héros, craignant les quolibets de la critique.

de l'histoire de l'humanité. Cette dernière grotte était remplie de *Kamellosung*⁸⁹, tiré d'un objet qui ressemblait à une sorte de jolie pelote de laine que Schwitters avait pêché dans la mer sur la côte grecque. Comme elle était très légère et avait été rendue poreuse par l'eau de mer salée, il aurait pu être vrai que, comme il le racontait, elle ait traversé la mer depuis, naturellement, l'Afrique.

C'était un véritable honneur quand Kurt Schwitters autorisait l'un de ses invités à réaliser une grotte. Il lui laissait alors à disposition tout son matériel. Des dépôts secrets, cachés dans les colonnes périphériques déjà existantes, s'ouvraient alors et le matériel jaillissait de toute part, afin de laisser autant que choix que possible. Je pus aménager deux grottes. J'utilisais principalement des photos, avec un soupçon d'insolence. La première, faite en 1922, s'appelait « Bordel » et la dame au premier plan avait trois jambes. Plus tard, je réalisais une deuxième grotte, qui avait quelque chose à voir avec Goethe — mais je ne me souviens plus des circonstances. Juste que Goethe était habillé tout en rose — de cela, je me souviens. Autrement, il y avait des grottes d'invités réalisées par Arp (deux, également), Moholy, Hausmann je crois, Mondrian et Doesburg, chacun une. Lissitsky avait conçu une petite cage, d'environ 20 x 20 cm. L'histoire de la colonne n'a de loin pas encore été entièrement racontée, bien que Käte Steinitz y consacre un très bon chapitre dans son livre *Schwitters*⁹⁰. C'est surtout un véritable livre de souvenirs et d'anecdotes, sans faux-semblants ni grandiloquence, ce qui dans ce cas n'est pas nécessaire pour être intéressant et unique. Quittons Hanovre, et retournons à la Foire DADA berlinoise.

Les « chefs-d'oeuvres corrigés », surtout par Grosz, Heartfield et compagnie, ainsi que les oeuvres de l'Antiquité améliorées de Rudolf Schlichter appartiennent à une autre catégorie. Dans le premier cas, il s'agit par exemple du célèbre autoportrait de Rousseau (le peintre naturellement, pas Jean-Jacques) qui le montre devant un paysage, avec palette et portant un béret, d'une taille plus grande que nature, devant un pont. Tous deux avaient adroitement ajouté au portrait un fauteuil tubulaire démodé, la tour Eiffel dans le ciel et quelques autres éléments. Sous le béret plat noir ricanait le visage d'Hausmann. Rudolf Schlichter avait également réalisé deux « Vénus de Milo », qui n'était pas montées correctement et représentaient néanmoins une

⁸⁹ Traduction approximative de : « Diese letztere Höhle nämlich war mit Kamellosung bestückt, die er als eine Art hübscher Wollbälle an der Küste Griechenlands aus dem Meer gefischt hatte. » Dans son livre *Kurt Schwitters, a portrait from life*, Kate Steinitz se souvient d'une soirée de nouvel an où Schwitters « was juggling little balls of peculiar material. « Kamel-Losung », he said, souvenir from his trip to the Mediterranean. » (K. Steinitz, *Kurt Schwitters : a Portrait from Life* [1963], Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968, p. 87). Schwitters s'en servait manifestement également comme un jeu de mots avec Kamel (le chameau ou dromadaire) et Losung (slogan), que l'autrice elle-même renonce à traduire.

⁹⁰ K. Steinitz, *Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918 - 1930*, Zürich, Verlag Die Arche, 1963.

« oeuvre d'art améliorée⁹¹ ». Mais bon, après Duchamp, l'humanité doit bien s'accommoder du fait que Mona Lisa porte désormais la moustache. *A la Dali*⁹², naturellement. Je ne sais plus si la Mona Lisa était là, où si je me l'y représente seulement dans mon souvenir...

Vinrent également des visiteurs intéressants. Kurt Schwitters fit une apparition, et il fut, comme il l'avoua lui-même plus tard, très impressionné. Malgré tout, cela n'aboutit pas à un travail véritablement commun avec les dadaïstes. Il n'entra plus tard en contact plus étroit qu'avec quelques uns d'entre eux. Je suppose qu'il voulait éviter tout conflit avec Herwarth Walden, car il faisait déjà partie du cercle de *Der Sturm*. Mais cela est aussi dû au fait que Grosz et Huelsenbeck ne s'entendaient pas avec lui et l'avaient fait fuir. Il y a la fameuse histoire du jour où Schwitters, arrivé chez Grosz, ne put pas passer le pas de la porte. Il œuvra donc en DADA solitaire à Hanovre. Bien sûr, il avait de fidèles amis hanovriens à ses côtés, mais on ne peut pas qualifier son éditeur Steegemann, Christof Steegemann, ni Käte Steinitz de dadaïstes. Il entretenait lui-même une certaine distance, avec sa propre variante nommée Merz-DADA. Je le vois encore chez moi, à l'atelier, tout juste arrivé d'Hanovre, annoncer avec un grand sérieux : « Maintenant, je fais du Merz ! ». Ma question : « Qu'est-ce donc ? » — « La syllabe médiane de *Kommerzbank*. » — Autre question : « Pourquoi si commercial ? » — « Parce que c'est bien. ». La même scène se répéta quasiment à l'identique plus tard. La raison pour laquelle ce changement de terme était important demeure, du moins en ce qui me concerne, son secret. Il réalisa tout de même une fois encore une véritable soirée DADA en Hollande, avec Lissitzky et Doesburg, en 1923 ou 1924 pour la première fois. Il y présenta sa *Lautsonate*, *Anna Blume*, *Mama da steht ein Mann*, *Cigares* et le poème *Léger*, pour lequel il m'avait piqué ma harpe éolienne. En la tournant avec force, l'air qui la traversait lui faisait produire des sons, et il accompagnait ainsi en douceur le poème, pour un temps, jusqu'à ce que son utilisation intensive n'ait raison de l'esprit sonore de la harpe éolienne. C'était un numéro très poétique.

Quand, en 1926, Schwitters, Helma et moi passâmes quelques semaines à Kijkduin près de Schveningen chez Lajos von Ebeneth et sa femme Nell, il n'était alors plus question de DADA, pas même en Hollande. Tout se jouait à un autre niveau. Tous les soirs, les amis (peintres, architectes et écrivains) quittaient les villes pour le bord de mer. Avec Eesteren, Til Brugman, Oud, Huszar, Lena Milius, la première femme de Doesburg, Rietveld et bien d'autres ; nous avons alors passé des nuits inoubliables au coeur de cet été brûlant. Nous passions nos journées à

⁹¹ Ces œuvres de Schlichter sont aujourd'hui disparues. Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 400-401.

⁹² En français dans le texte.

clouer ou à coller des reliefs ou des sculptures. Ebeneth et moi avons toutes deux fait des assemblages évoquant la plage. Le matériel utilisé venait de ce que nous avions préalablement trouvé sur la plage. J'ai encore en ma possession *Le large tuba* de cette série et la *Petite cathédrale* de Schwitters⁹³. Ce que je réalisais alors resta en Hollande. Je ne sais pas s'il en reste encore aujourd'hui quelque chose, une image-relief réalisée à partir des œuvres d'invités, peut-être ?

Parmi les visiteurs de la Foire DADA berlinoise, je me souviens qu'il y eut Max Ernst, qui avait envoyé des oeuvres et venait tout juste de commencer à sortir sa *Schammade*⁹⁴. Quelques noms de ses oeuvres que je peux nommer d'après le catalogue : « Sur le deuxième théorème du plaisir⁹⁵ », « Les différents rayons d'efficacité de DADA-maxernst, de haut en bas⁹⁶ », « Codex national et index de délicatesse du DADA-Baargeld⁹⁷ ». De Citroën étaient exposés « Les 14 points de Wilson » et « La carte géographique de DADA⁹⁸ ». Baargeld et Max Ernst avaient réalisé une oeuvre commune : « Triptyque simultané, les DADAïstes hommes et femmes se transforment en fleurs ». La poésie était donc bien autorisée. Arp était représenté par un relief, intitulé « L'Arp est là », et des dessins. Je me souviens aussi très bien que Rudolf Schlichter était venu à Berlin pour l'exposition. Alors que nous allions tous deux chercher quelque chose à manger, je remarquais qu'il regardait d'un air réprobateur mes nouvelles chaussures américaines, dont j'étais très fière. Et c'est alors qu'il me chuchota : « Vous devriez porter des bottines à boutons, à bouts arrondis ». Je me mis à rire aux éclats, car j'eus alors une vision tout droit sortie de mes jeunes années : la manière dont ma maman se démenait pour faire passer 36 petits boutons ronds dans 36 petites fentes à boutons, au moyen d'un étrange crochet avec lequel elle les attrapait et crochetaient sans cesse. Je le vis alors prendre un air quelque peu consterné. Ce n'est que quelques années plus tard, à la sortie de sa biographie sans concession, que je compris son aversion pour mes jolies chaussures.

⁹³ Il mentionne ici deux oeuvres de sa collection personnelle, qui n'ont pas été réalisées en Hollande en 1926, mais plus vraisemblablement lors de séjours communs à Sellin auf Rügen en 1923. Elle fait d'ailleurs erreur sur le titre de la seconde, qui s'intitule *Petite colonne*.

⁹⁴ *Die Schammade* est une revue publiée par Max Ernst, Johannes Baader et en réaction à la sous-représentation des dadaïstes de Cologne dans les expositions Dada. Elle ne connaîtrait qu'un seul numéro, paru en 1920. Le titre est apparemment inspiré de l'expression française « battre la chamade »,

⁹⁵ Max Ernst, *Zum 2. Lehrsatz vom Genuss*, oeuvre disparue. Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 397.

⁹⁶ Max Ernst, *Die verschiedenen Wirkungsradien des dadamaxernst bei hoch und niedrig*, oeuvre disparue. Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 400.

⁹⁷ Max Ernst, *nationalcodex und delicatess-index des dada baargeld*, oeuvre disparue. Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 406.

⁹⁸ Hans Citroen, *Landkarte dada*, oeuvre disparue. Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik*, op. cit., p. 402.

J'aimerais bien dire encore quelque chose sur la personne de Baader. Il était de loin l'apparition la plus problématique de cet épisode DADA berlinois. Comme je l'ai déjà dit, c'était un dadaïste artificiel. Que ce qu'il avait à dire puisse tout particulièrement entrer en jeu parle en faveur de DADA. Baader était encore à Dresde quand Huelsenbeck commença à agiter [la capitale]. Avant DADA, il avait entre autres constitué un groupe vivant, rassemblé autour de la revue artistique *Menschen*. Felix Müller et Felix Stiemer appartenaient à ce groupe, ainsi que les personnes gravitant autour de la revue bon marché *Der Komet* (1919), à laquelle Marcel Janco et Baader avaient par exemple déjà collaboré. Lorsque Johannes Baader arriva de Dresde, il fut immédiatement initié au secret DADA par Hausmann et, plus rapidement encore, il s'attribua le titre de « chef dada », ce que les autres tolérèrent de manière surprenante. Selon moi, les chroniqueurs de DADA n'ont pas suffisamment tenu compte de Baader. Dans sa période pré-DADA, il avait réalisé des esquisses pour d'immenses constructions mémorielles ou cultuelles. Il s'était par exemple renseigné sur la construction d'une nouvelle tour de Babylone. Son esquisse montre un bâtiment pyramidal à quatre côtés, et il était pensé, à l'image de Babel, comme une tour sacrée. Il avait également conçu d'autres édifices, par exemple une réserve d'animaux (la première, à l'époque) pour le parc zoologique d'Hagenbeck⁹⁹, dont Baader réalisa plus tard un collage intitulé « Plan pour un paradis animal dans le Jardin d'Acclimatation, Paris (peut contenir tous les dadaïstes français et allemands), dans le style d'Hagenbeck, sans grillage¹⁰⁰ ». Ce qui en faisait un véritable *outsider*, c'était son manque de retenue envers les gens, sans égard pour leur standing. Il se positionnait automatiquement sur un pied d'égalité intellectuelle avec la personne qui se tenait en face de lui, et il ignorait, de manière consciente ou inconsciente, les décorations militaires, les fonctions officielles, l'argent et le pouvoir. Il en résultait que, lorsqu'il s'exprimait, il sautait de Baader à Guillaume II, de Baader à Einstein, à Hindenburg, au greffier de l'Assemblée nationale, un homme d'église, un écrivain renommé, le comte de Zeppelin, et ainsi de suite. Les lettres dans lesquelles il s'exprimait sur tous les événements de prime importance dans un style clair et correctement écrit se comptent par centaines. Que cela soit au niveau scientifique, politique ou culturel, il s'exprimait sur le sujet avec un ton de réprimande, de moquerie, amiable, réprobateur, prétentieux — mais parfois également avec sagesse. Il ne se décourageait jamais quand on l'ignorait avec une formule de politesse toute faite ou une

⁹⁹ Le Tierpark d'Hagenbeck (du nom de son créateur en 1863, Carl Hagenbeck) se situe dans le quartier de Stellingen, à Hambourg. Le projet de Baader n'y fut pas réalisé. Sur la formation en maçonnerie et en architecture du Baader, voir notamment : L. Le Bon (éd.), *Dada, op. cit.*, p.124-133.

¹⁰⁰ L'oeuvre, aujourd'hui disparue, était également exposée à la Première Foire internationale Dada, sous le n°171 au catalogue. Voir : H. Bergius, *Montage und Metamechanik, op. cit.*, p. 411.

grossièreté. Car il n'attendait tout simplement rien d'autre. Il se retirait en lui-même. Être intervenu lui suffisait. Moi même, lorsque j'entrepris un voyage d'étude à Rome en 1920 (que je fis majoritairement à pieds), je trouvais à Florence, poste restante, une lettre que je devais remettre au Vatican. Elle était adressée au saint Père. Naturellement, je ne la transmis pas. Mais il ne s'est jamais renseigné sur ce que la lettre était devenue. On reproche à Baader son irrationalité passagère. Et pourtant, j'étais là lorsqu'il passa une longue nuit à échanger, avec Mynona (alias Salomo Friedländer) et Hausmann, des arguments philosophiques dans un raisonnement logique des plus stricts.

Tout comme Hausmann, il était capable de réfléchir mûrement à des problèmes complexes, et ces deux-là en ont souvent fait la démonstration. Mais le fil rouge de sa vie, à Baader, était de nature religieuse. Un jour, il énuméra toutes les communautés à caractère franchement religieux. Il les avait toutes fréquentées, de manière plus ou moins assidue. Il en énuméra 53, auxquelles il fallut ajouter les écrits religieux de notre planète, et il en mentionna au moins 28. Il utilisait DADA sans scrupule, comme il utilisait les symboles christiques : « Les êtres humains sont des anges et vivent au paradis. Les êtres humains sont des acteurs de l'Eternité : tous les êtres humains, de tous temps. » Il s'évertuait à intégrer l'être humain, en tant que phénomène, dans une vision cosmique du monde. A cette époque, il parlait déjà avec profondeur du monde des molécules, de la construction physico-astronomique de chaque cellule du corps humain, et il avait « reconnu en lui, en chaque cellule, une maison de dimension mondiale ordonnée, avec des étoiles d'électrons et des soleils d'atomes ». Il voulait seulement ce à quoi aujourd'hui encore aspirent tous les gardiens des communautés religieuses progressistes et méditatives, c'est-à-dire réconcilier ce qui a été scientifiquement avéré et les questionnements religieux. Il aspirait à une sorte de cosmothéïsme. Il me rendit visite encore une fois à Berlin pendant la Seconde Guerre mondiale, au milieu de ma désolation. A cette époque, il vivait dans une maison de retraite à Altona (il aurait 93 ans). Il avait l'air misérable, malade et, ce qui perturba le plus, il avait l'air désespéré, ce que nous étions en fait tous à l'époque. Il mourut le 15 janvier 1955. Laissez-moi vous lire le texte des deux cartes de visite de Baader et d'Hausmann, les deux dadaïstes de Steglitz, comme Grosz et « Muti » Heartfield les surnommaient parfois avec dédain : « Chef dada, Président du globe et du monde terrestre, véritable président secret des Sociétés des Nations intertelluriques et supérieurement dadaïstes. »

La carte de visite d'Hausmann recelait une toute aussi modeste appréciation de sa personne : « Raoul Hausmann, président du Soleil, de la lune et de la petite Terre (dans sa surface intérieure), DADAsophe, directeur du cirque DADA ».

Sur ces mots s'achèvent ces quelques extraits de ma mémoire.

Mars 1966.

14. En réponse au questionnaire « Collage 67 » (Munich, Lembachhaus) : « Il serait souhaitable que vous indiquiez pourquoi et comment vous faites des collages », 1967

Traduit d'après [67.157], manuscrit d'une page daté du 23 juin 1967, accompagnant une lettre envoyée le lendemain.

Avec les énormes progrès effectués dans le domaine de la photographie et l'importante diffusion de cette dernière croît naturellement le souhait — et la capacité — d'utiliser cette richesse accumulée d'illustrations (qui s'étend de la plus petite et microscopique trace de matière aux clichés cosmiques pris dans l'espace) en tant que matériel et de s'aventurer avec et grâce à lui dans un nouveau domaine : la création libre. L'être humain, dont le désir d'art et de création n'est jamais rassasié, est toujours à la recherche de nouvelles possibilités.

Le matériel photographie a, à bien des égards, ouvert de nouvelles possibilités d'expression, de la publicité la plus élevée à la plus triviale. Mais avant tout, la caméra génère des valeurs esthétiques d'une grande importance, comme par exemple le fait que la lumière émanant de la lentille pourrait être rendue visible d'une manière différente de nos habitudes visuelles. Même les lois formelles inhérentes à chaque surface constituée sont enrichies par le fait que le bord du matériau lui-même, coupé ou déchiré, permet de nouveaux effets.

Tout cela, ces circonstances, ont ouvert la voie de cette technique relativement nouvelle à des manifestations également artistiques.

Hannah Höch

23.6.67

15. Sur le collage, 1971

Traduit du catalogue de l'exposition *Hannah Höch : Collagen aus den Jahren 1916-1971* [71.134], présentée du 28 mai au 4 juillet 1971 à l'Académie des Beaux-arts de Berlin, puis du 29 octobre au 28 novembre à la Kunsthalle de Düsseldorf (p.18-19). Ce texte suit directement la préface d'Eberhard Roters.

Les immenses possibilités d'utilisation de la photographie aboutirent à une nouvelle forme d'expression condensée, le photomontage.

Ce mot fut plus tard recouvert par la notion de collage, qui désigne une oeuvre d'art réalisée à partir d'éléments arrangés et collés.

Le remontage, le découpage, le collage, l'activation — c'est-à-dire l'aliénation¹⁰¹ — se sont imposés dans toutes les formes d'art.

De nombreuses formes intermédiaires sont également nées lors de l'exploration des possibilités du processus.

En musique, cette aliénation se produit lorsque les nouvelles comme les anciennes créations sont enrichies du son de n'importe quel objet générant une tonalité, ou encore lorsque des séquences sonores extrinsèques y sont incorporées. Beethoven donnant soudain à attendre la voix humaine dans sa plus grande création musicale, la neuvième symphonie, relève également de ce principe.

Dans le domaine de la chorégraphie, cela se traduit par des acrobaties, des mimiques, des effets de suspension également empruntés à d'autres domaines.

En littérature, la licence poétique permet depuis la nuit des temps d'ajouter ou d'enlever des lettres. Nous donnons aux mots un contenu erroné au moyen de tournures absurdes (« mettre son coeur aux pieds de quelqu'un »). Nous négligeons scrupuleusement la syntaxe, si notre création littéraire peut y gagner en poids ou en couleurs.

Cette technique, qui a atteint la perfection en poésie, a trouvé son parallèle dans les arts et le domaine visuel.

Le collage d'images trouve un matériel illimité dans les photographies avant tout, mais aussi dans les écrits, les imprimés et même dans les déchets.

La photographie en couleur stimule tout particulièrement la création d'une toute nouvelle variante de l'art pour l'art.

Mais on peut aussi donner forme à nos raisonnements les plus complexes avec cette technique.

¹⁰¹ *Verfremden, Verfremdung.*

Un mot rassemblant toutes ces manifestations artistiques était devenu nécessaire. Un mot ayant une certaine élasticité. Il nous vint de France, après 1945 : le mot collage.

Dans les arts visuels, il désigne principalement une unité nouvellement obtenue à partir d'éléments étrangers.

Hannah Höch
Berlin, mars 1971.

16. Sur l'art et le photomontage, 1977

« Etwas über Kunst und Photomontage », manuscrit original de trois pages [77.250].

Dans la marge, de la main d'Hannah Höch : « A été envoyé sous cette forme à : Art Actuel, « Skira Annuel », Gant, à l'attention de M. Jean-Luc Daval. Janv. 77. »

Je suis restée fidèle au photomontage et au collage, qui lui est apparenté.

Jusqu'à présent, j'ai cherché à exprimer ma manière de penser, mes critiques, mes sarcasmes, mais également la tristesse et la beauté, avec ces techniques, afin de garder un contact avec le monde, à ma manière.

Après la guerre de 1918, le domaine de la photographie connu un incroyable développement. Il y avait désormais de bonnes photos et une riche offre de magazines et de journaux.

Très rapidement, ce furent les dadaïstes qui reconnurent l'étendue des possibilités ouvertes par l'invention d'oeuvres d'art complètes à partir de fragments de photos.

Chacun y apporta sa touche personnelle. On réalisait alors des photomontages, pour certains féroce­ment politique, tandis que d'autres en profitaient pour mettre leur personne au premier plan ; d'autres encore présentaient un aspect ludique et fantastique, ils étaient « entre deux mondes » et extravagants.

La Foire Dada à Berlin en 1920 fut la première exposition. Elle témoignait de l'immense richesse des idées rassemblées.

Je faisais partie des artistes exposés, qui appartenaient à différentes traditions. J'y montrais deux assemblages (l'un était recouvert d'affirmations catégoriques), il y avait ensuite deux grandes affiches réalisées au moyen de collages, deux poupées dada et enfin une image du temps (*Zeitbild*), « Coupe au couteau de cuisine dada », au moins.

Les années chaotiques de l'après-guerre m'avaient amenée à représenter de cette époque au moyen du photomontage.

Dans le même temps, j'ai aussi développé le collage. Il appartenait plutôt à l'art pour l'art et devait libérer l'imagination.

Je connaissais déjà cette technique, ayant été éduquée selon les principes de Fröbel et Pestalozzi durant mon enfance.

C'est ainsi qu'apparurent mes collages de patrons découpés. Ils étaient parfois constitués de parties de véritables patrons de couture, mais ils pouvaient aussi comporter des fragments de linogravures ou de dessins, découpés puis agencés de manière à évoquer de nouvelles qualités formelles (*zerschnittenen und verfremdeten Zeichnungen*), ou encore de mes travaux d'étudiante (mes exercices à la calame ou à la plume), etc.

De nombreuses oeuvres naquirent de mes tentatives de trouver une synthèse qui soit proche de ces deux pôles à la fois : le monde et l'art.

L'art permet aux individus, aux peuples d'approcher les évènements du monde eux-mêmes. Sa puissance symbolique lui permet d'être compris en tout lieu, et de tout temps.

Documents joints : 4 photos, avec la prière de renvoyer celles qui ne seront pas utilisées le plus vite possible.

Photos :

- « *Mes proverbes personnels* » ;
- « *L'ange gardien* » ;
- « *Evocation* » ;
- « *Rencontre des opaques* ».

*Impressions*¹⁰² :

- « *Bouquet* » ;
- « *La colombe de la paix*¹⁰³ »

¹⁰² « Drucke ».

¹⁰³ Juste en dessous, une annotation peu compréhensible, indiquant vraisemblablement le lieu de provenance (stockage ou reproduction) : « (aus dem sk.-Rat.) »

Quelques photographies d'Hannah Höch

Par soucis de respect des droits d'auteur, toutes les illustrations de la présente thèse, présentées au jury en version numérique et papier, ont été retirées de cette version, destinée à être diffusée. Seuls les numéros sous lesquels sont conservées ces photographies inédites aux HHA ont été rapportées, avec une traduction des légendes autographes inscrites au dos.

Voyage de Höch et Brugman en Norvège puis en Allemagne en 1927 (BG HHC-F 188/79)

218. (recto)

Hannah Höch au milieu des vaches

218. (verso)

« 10.8.27 D'Hollande à Gotha pour le mariage d'Annie 30.7.27 puis Allemagne du Sud, Rotenburg, Nuremberg, entre autres villes.

Puis Riva am Gardasee¹⁰⁴, Vérone, Milan — puis nous ne supportions plus la chaleur alors nous avons traversé le lac Majeur jusqu'à Loèche-les-Bains, en passant par la vallée du Rhône. »

222.

« Til Brugman au lac de Garde » (indiqué au dos)

Voyages avec Kurt Matthies à travers l'Allemagne, 1937-1939 (BG HHC-F 148/79 — Höch 16)

Ensemble de photographies de formats différents, parfois accompagnées de leur pochette.

Après leur passage à Nuremberg en 1937 (photographies 334 à 342), les photographies s'arrêtent brutalement ; ne reprennent qu'un an plus tard, en octobre 1938.

300. 301.

302. 303. 305.

309. 310-311.

¹⁰⁴ Riva del Garda en italien, Reiff am Gardasee en Allemand.

312. 317. 318.

320. 321. 323.

325. 326-327.

328. 333. 340.

341. 342.

343. 344 (recto et verso). « [Bad] Münster am Stein. Traversée de la Nahe [19]38 »

345. 348.

353 (recto et verso). « Patinoire près d'Augsburg [19]39 »

361. 363 (recto et verso). « Le Neckar. Nous sommes restés là avec petite maison 3 semaines. Stuttgart [19]39 »

Paquet ayant contenu des photographies.

*Voyage avec Kurt Matthies en Hollande, 1939 (BG HHC-F 148/79 —
Höch 17)*

368. 370. 371.

372. 376.

377. 379. 380.

382. 384. 386.

387. 388. 389.

390. 391. 392.

*Olevano Romano puis vol pour Trevi avec les Stallmann (BG HHC-F
148/79 — Höch 15)*

Excursion italienne entreprise lors de son séjour à la Villa Massimo¹⁰⁵.

281. Mme Stallmann

*177 photographies d'Hannah Höch, collées sur 27 cartons (non
datées)*

Ce corpus comprend également des photographies non collées. Son auctorialité reste sujette à caution : la plupart des photos ont vraisemblablement été prises par Höch, mais l'ensemble fut composé par sa soeur. Des photographies prises par elle ou un tiers ont alors pu être ajoutées à ce moment-là.

¹⁰⁵ Cet ensemble, dont nous n'avons extrait qu'une seule photographie, ne représente vraisemblablement qu'une petite partie des clichés effectués par Höch lors de sa résidence. Comme en témoigne une lettre à sa soeur, Höch est alors photographiquement très active : « Ich leiste mir viele Aufnahmen. Das kostet viel Geld [...]. Ich will, mit Hilfe der Fotos auch, bis an's Ende von dieser Reise zehren. » (<Je m'autorise beaucoup de photographies. Cela coûte beaucoup d'argent [...]. A l'aide de ces photos aussi je vais me repaître jusqu'à la fin de ce voyage>) [61.139], cité par A.-E. Kittner, « Hannah Höch vor der Kamera. Foto-Inszenierungen der 1960er- und 1970er- Jahre » in *Hannah Höch. Von Heiligensee in die Welt*, cat. exp. Museum Reinickendorf (6.9.-9.12.2018), Cologne, Wienand, 2018, p.101-120, p. 120.

Bibliographie

I. Sur Hannah Höch

a) Archives

2000 pièces d'archives inédites consultées parmi les 8817 archives non reproduites au catalogue pour la période 1946-1978.

LCI/1

Hanna Höch: eine Lebenscollage, t. I, vol. 1/2, Berlin, Argon, 1989.

LCI/2

Hanna Höch: eine Lebenscollage, t. I, vol. 2/2, Berlin, Argon, 1989.

LCII/1

Hannah Höch, eine Lebenscollage, t. II, vol. 1/2, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1995.

LCII/2

Hannah Höch, eine Lebenscollage, t. II, vol. 2/2, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1995.

LCIII/1

Hannah Höch: Eine Lebenscollage, t. III, vol. 1/2, Stuttgart, Hatje, 2001.

LCIII/2

Hannah Höch, eine Lebenscollage, t. III, vol. 2/2, Berlin, Berlinische Galerie, 2001 (Hannah Höch, eine Lebenscollage).

Hors catalogue : Archives Hannah Höch, fonds « Photographies d'Hannah Höch », Berlinische Galerie, Berlin.

Neckelmann, H. et Kittner, A.-E. (éds.), *Hannah Höch. Das Adressbuch: « Mir die Welt geweitet »*, Berlin, Transit, 2018.

b) Catalogues d'expositions monographiques

Ades, D., Butler, E. et Herrmann, D.F. (éds.), *Hannah Höch*, Munich; New York, Prestel, 2014.

Aliaga, J.V. (éd.), *Hannah Höch: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia del 20 de enero al 11 de abril de 2004*, Madrid, Aldeasa: Museo nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004.

Boswell, P.W. *et al.*, *The photomontages of Hannah Höch*, Minneapolis, Walker Art Center, 1996.

Burmeister, R. (éd.), *Hannah Höch: aller Anfang ist DADA!*, Ostfildern: Berlin, Hatje Cantz; Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 2007.

Dech, J. et Adriani, G., *Hannah Höch: Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*, Cologne, DuMont, 1980 (DuMont-Dokumente).

Dieterich, B. et Krieger, P. (éds.), *Hannah Höch: collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins: A.R.C. 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 30 janvier-7 mars 1976, Nationalgalerie Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, 24. März-9. Mai 1976*, Berlin, Gebr. Mann, 1976.

Fink, L.P., Möllers, S. et Schäfer, A. (éds.), *Vorhang auf für Hannah Höch*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2015.

Gerner, C. *et al.*, *Hannah Höch: von Heiligensee in die Welt*, Cologne, Wienand, 2018.

Hille, K. *et al.*, *Hannah Höch. FloraVitalis*, Apolda/Thüringen, Kunsthaus Apolda Avantgarde, 2017.

Moortgat, E., Thater-Schulz, C. et Schulz, A., *Hannah Höch, 1889-1978: ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde: Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Museumspädagogischer Dienst Berlin*, Berlin, Argon: Berlinische Galerie, 1989 (Gegenwart Museum 8).

Hannah Höch: Revolutionärin der Kunst: das Werk nach 1945, Berlin, Braus, 2016 (catalogue de l'exposition de la Kunsthalle de Mannheim du 22.04 au 14.08.2016 puis du Kunstmuseum de Müllheim an der Ruhr du 11.09.2016 au 8.01.2017).

Hannah Höch. Collagen aus den Jahren 1916-1971, Berlin, 1971 (catalogue de l'exposition de l'Akademie der Künste de Berlin, du 28 mai au 4 juin 1971; Städtische Kunsthalle de Düsseldorf du 29 octobre au 22 novembre 1971).

c) Catalogues d'expositions collectives

Burmeister, R. *et al.*, *Dada Africa*, Vanves, Hazan, 2017.

Doosry, Y., Tagträume, Nachtgedanken: Phantasie und Phantastik in Graphik und Photographie [Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, vom 25. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013, Ausstellung in der Fundación Juan March, Madrid, com 4. Oktober 2013 bis 12. Januar 2014], Nürnberg, Verl. des Germanischen Nationalmuseums, 2012 (Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg).

Eckstein, H. et Barthel, T.M. (éds.), *Photo-graphik. Die neue Sammlung München*, Munich, Neue Sammlung, 1962.

Lavigne, E., Biezunski, E. et Pitiot, C. (éds.), *Couples modernes 1900-1950*, Paris, 2018.

Peters, O. *et al.* (éds.), *Berlin Metropolis 1918-1933*, Munich; New York: New York, Prestel; Neue Galerie, Museum for German and Austrian Art, 2015.

d) Articles et études monographiques

Arena, A., « Le mythe du jardin dans la première réception d'Hannah Höch, ou l'arbre qui cache la forêt », *Hannah Höch et alia*, 21 janvier 2022, [En ligne]. <<https://hhetalia.hypotheses.org/168>>. (Consulté le 21 janvier 2022).

— « Monter le temps. L'expérience dadaïste du temps dans le Berlin de l'immédiat après-guerre », *Fabula Colloques*, novembre 2017, [En ligne]. <<http://www.fabula.org/colloques/document4787.php>>. (Consulté le 20 février 2019).

— « Hannah Höch et l'ombre de Raoul Hausmann », dans *AWARE Women artists / Femmes artistes*, Musée Sainte-Croix, Poitiers, AWARE, 15 juin 2017, [En ligne]. <<https://awarewomenartists.com/publications/hannah-hoch-lombre-de-raoul-hausmann/>>. (Consulté le 20 février 2019).

— « Hannah Höch, révolutionnaire de l'art...d'après 1945? — Une exposition proposée par la Kunsthalle de Mannheim », *Hannah Höch et alia*, 20 août 2016, [En ligne]. <<https://hhetalia.hypotheses.org/15>>. (Consulté le 31 janvier 2022).

— *Mémoire et histoire chez Hannah Höch. Structure mnémoniques de l'entre-deux-guerres et de l'après 1945: une mise en regard*, mémoire de Master, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2014.

Bauersachs, J., Sturm, G. et Carlberg, P., *Ich verreise in meinen Garten: der Garten der Hannah Höch*, Berlin, Stapp, 2007.

Carlberg, P., *Diptam Baumzingel Bunter Mohn. Der Garten meiner Tante Hannah Höch*, 1978.

Clausberg, K., « Hanna Höchs Kopfgeburten. Betroffenheit vom Faschismus als zerebrale Bilderzählung », *Katharina Corsepius, Daniela Mondini et alii (éd.), Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*, 2004.

Dech, J., *Hannah Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989 (Kunststück).

Dech, J. et Maurer, E. (éds.), *Da-da zwischen Reden zu Hannah Höch*, Berlin, Orlanda Frauenverlag, 1991 (Der Andere Blick).

Dietrich, D., « Seen from above. Hannah Höch's Lens on aerial Photography », *Art on paper [focus on photography]*, vol. 9, n° 3, février 2005, pp. 62–65.

Hatry, T., *Z.A.G. Hannah verdient sich ihre Brötchen. Bibliografie der im Zeitschriftenverlag A.G. Erschienen Romane Berlin 1931-1942*, Heidelberg, Antiquariat Thomas Hatry, 2015.

Hille, K., *Hannah Höch und Raoul Hausmann: eine Berliner Dada-Geschichte*, Berlin, Rowohlt, 2000 (Paare).

Hoffmann-Curtius, K., « Michelangelo beim Abwack — Hannah Höchs Zeitschnitte der Avantgarde », *Frauen Kunst Wissenschaft // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, n° 12, juillet 1991, [En ligne]. <<https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/issue/view/10/showToc>>. (Consulté le 13 mars 2018).

Kittner, A.-E., *Visuelle Autobiographien: Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld, Transcript, 2009 (Kultur- und Medientheorie).

Lavin, M., *Cut with the kitchen knife: the Weimar photomontages of Hannah Höch*, New Haven; London, Yale University Press, 1993.

— « Androgyny, Spectatorship and the Weimar Photomontages of Hannah Höch », *New German Critique*, n° 51, Automne 1990, pp. 62–86.

Maurer, E., *Hannah Höch, jenseits fester Grenzen: das malerische Werk bis 1945*, Berlin, Gebr. Mann, 1995.

Nero, J., *Hannah Höch, Til Brugman, Lesbianism, and Weimar sexual Subculture*, Case Western Reserve University, 2012.

Ohff, H., *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968 (Bildende Kunst in Berlin 1).

Roditi, E., *Dialogues on art*, Santa Barbara, Calif, Ross-Erikson, 1980.

— « Hannah Höch und die Berliner Dadaisten. Ein Gespräch mit der Malerin », *Der Monat*, n° 134, novembre 1959, pp. 60–68.

Schweitzer, C., *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch: das Leben einer Künstlerin, 1889-1978*, Berlin, Osburg, 2011.

Thompson Wylder, V.D., « Hannah Höch: A Familia Struggle: A Unique Point of View », *Athanor*, vol. 5, 1986, pp. 33–37.

Toussaint, D., *Dem kolonialen Blick begegnen: Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch*, Bielefeld, Transcript, 2014 (Image).

Träger, V., *Hannah Höchs allegorische Klebebilder: Zur Repräsentationstechnik der Fotomontage in Höchs Serie „Aus einem ethnographischen Museum“*, Diplomarbeit (Mag. phil.), Vienne, Université de Vienne, janvier 2008, [En ligne]. <http://othes.univie.ac.at/319/1/01-15-2008_0107324.pdf>. (Consulté le 14 juillet 2020).

Wenke, M., *Aspects of Inner Emigration in Hannah Höch, 1933-1945*, Cambridge, University of Cambridge, janvier 2010, [En ligne]. <<https://d-nb.info/1038089247/34>>. .

II. Ecrits d'artistes

Ball, H., *La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Monaco, éditions du Rocher, 1993.

Duchamp, M., *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 2013 (Champs arts).

Grosz, G., *Un Petit oui et un grand non: sa vie racontée par lui-même*, Nîmes, J. Chambon, 1999.

Grosz, G., Heartfield, J. et Herzfelde, W., *L'art est en danger*, Paris, Allia, 2012.

Hausmann, R., *Hourra! Hourra! Hourra!*, Paris, Allia, 2004.

— *Courrier dada*, Paris, Allia, 2004.

— *Texte bis 1933: Bilanz der Feierlichkeit*, Munich, Edition Text + Kritik, 1982 (Frühe Texte der Moderne).

— *Am Anfang war Dada*, Steinbach/Giessen, Anabas-Verlag, 1972.

— « Schnitt durch die Zeit », *Die Erde*, n° 1, 1919 1918, p. 546.

Heron, L. et Williams, V. (éds.), *Illuminations: women writing on photography from the 1850s to the present*, London New York, I.B.Tauris Publishers, 1996.

Huelsensbeck, R. (éd.), *Almanach Dada [1920]*, Dijon, Presses du réel, 2005.

— *En avant, Dada. L'histoire du dadaïsme [1920]*, Paris, Allia, 1983.

— *Mit Witz, Licht und Grüte: auf den Spuren des Dadaismus*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1957.

Mehring, W., *Berlin Dada: eine Chronik mit Photos und Dokumenten*, Zürich, Verl. der Arche, 1959.

Moholy-Nagy, L., *Malerei Photographie Film*, Munich, Albert Langen Verlag, 1925 (Bauhausbuch 8).

— *Peinture, photographie, film et autres récits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2006 (Folio Essais 478).

Richter, H., *Dada — art et anti-art*, Paris, Les belles lettres, 2016 (Le goût des idées).

— *Begegnungen von Dada bis heute: Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Köln, DuMont Schauberg, 1973 (DuMont Dokumente).

— *Dada — Kunst und Antikunst*, Cologne, DuMont Schauberg, 1964.

— *Dada Profile: mit Zeichnungen, Photos, Dokumente*, Zürich, die Arche, 1961.

Tzara, T., *Sept manifestes Dada*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1963 (Libertés nouvelles 1).

III. Sur la photographie et le photomontage

Ades, D., *Photomontage*, Londres, Thames and Hudson, 1986 (World of art).

Baudelaire, C., « Le public moderne et la photographie [1859] », *Etudes photographiques*, vol. 6, mai 1999, [En ligne]. <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>>. (Consulté le 26 mars 2020).

Benjamin, W., *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*, Paris, Gallimard, 2012 (folio plus philosophie).

Beurier, J., *Photographier la Grande guerre: France-Allemagne, l'héroïsme et la violence dans les magazines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016 (Collection « Histoire »).

Brunet, F., *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

Canguilhem, D., *Le merveilleux scientifique: photographies du monde savant en France 1844-1918*, Paris, Gallimard, 2004.

Chalumeau, J.-L. (1939-), *Peinture et photographie: pop-art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveaux pop*, Paris, Chêne, 2007.

Chéroux, C., « Les discours de l'origine. A propos du photogramme et du photomontage », *Etudes photographiques*, n° 14, 2014, pp. 34-61.

— *Vernaculaires: essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, Le Point du jour, 2013.

Chiquet, V., *Fake Fotos. John Heartfields Fotomontagen in populären Illustrierten*, Bielefeld, transcript, 2018 (Edition Medienwissenschaft 47).

Coëllier, S. (éd.), *Le montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles: actes des Journées d'études du 27 et 28 octobre 2006*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008 (Théorie et pratique des arts).

Desveaux, D., Houlette, M. et Rausch, M. (éds.), *Laure Albin Guillot, 1879-1962: l'enjeu classique*, Paris, La Martinière, 2013 (catalogue de l'exposition présentée au Jeu de Paume à Paris du 26 février au 12 mai 2013).

Eskildsen, U. (éd.), *Fotografieren hiess teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Düsseldorf, Richter, 1994.

Freund, G., *Photographie et société*, Paris, 2017.

Frizot, M., *Photomontages: Photographie expérimentale de l'entre-deux-guerres*, Paris, Nathan, 2001 (Photo poche).

Gervais, T. et Morel, G., *La fabrique de l'information visuelle: photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015.

Gunthert, A., « Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre », *Etudes photographiques*, n° 9, mai 2001, pp. 64-87.

— *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, février 1999.

— « La légende du cheval au galop », *Romantisme*, n° 105, 1999, pp. 23-34.

Gunthert, A. et Poivert, M. (éds.), *L'art de la photographie: des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016.

Hiepe, R., *Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform*, Ingolstadt, 1969 (catalogue de l'exposition de la Städtische Kunstgalerie de Bochum, du 25 mai au 29 juin 1969).

Jaeggi, A. et Schmidt, M., *Elsa Thiemann, Fotografin: Bauhaus und Berlin*, Berlin, Kupfergraben-Verlag, 2004.

Krauss, R.E., *Le photographique: pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1991 (Histoire et théorie de la photographie).

Lacroix, C., *Le photomontage sous les ciseaux: du collage au photomontage*, Thèse de doctorat d'Histoire et des civilisations, Paris, EHESS, 1996.

Lampe, A. (éd.), *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou, 2013.

Lavédrine, B., Gandolfo, J.-P. et Monod, S., *(Re)Connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, Éd du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2008 (Collection Orientations et méthodes).

Leblanc, A. et Versavel, D. (éds.), *Icônes de mai 68: les images ont une histoire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018.

McBride, P.C., *The Chatter of the Visible. Montage and Narrative in Weimar Germany*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016.

Mélon, M.-E., « Les Formes cinématographiques du discours photographique. Le cas de Men at Work de Lewis Hine », *Cinéma & Cie*, vol. 15, n° 25, automne 2015, pp. 41-58.

Moukouri, L., *Albert Renger-Patzsch: les choses [exposition, Paris, Jeu de Paume, 17 octobre 2017-21 janvier 2018]*, Paris, Jeu de Paume, 2017.

Poivert, M., *Peintres photographes: de Degas à Hockney*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2017.

Renié, P.-L., « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », *Etudes photographiques*, vol. 20, juin 2007, [En ligne]. <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/925>>. (Consulté le 23 avril 2019).

Roh, F. et Tschichold, J., *Foto-Auge; Oeil et photo, Photo-eye*, Stuttgart, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co, 1929.

Rouillé, A., *La photographie: Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005 (Folio essais).

Rouillé, A. (éd.), *La Photographie en France: textes & controverses, une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989 (Histoire et théorie de la photographie).

Scotti, R. (éd.), *Ernst Ludwig Kirchner: das fotografische Werk*, Bern, Benteli, 2005.

Steinorth, K. (éd.), *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto: Stuttgart, 1929*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1979.

Weisberg, G.P. et al. (éds.), *À l'épreuve du réel: les peintres et la photographie au XIXe siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012.

Zervigon, A.M., « The Peripatetic Viewer at Heartfield's Film und Foto Exhibition Room », , n° 150, Automne 2014, pp. 27-48.

L'événement: les images comme acteurs de l'histoire, Paris, Hazan, Jeu de paume, 2007.

Photomontage between the wars (1918-1939), Madrid, Fundación Juan March, 2012 (catalogue publié à l'occasion de l'exposition du Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Espagne, 2 mars-17 mai 2012).

IV. Contexte artistique

a) Les avant-gardes

GÉNÉRALITÉS

Ahrens, B. et Otto, E., *Emil Orlik: Leben und Werk, 1870-1932*: Prag, Wien, Berlin, Wien, Verlag Christian Brandstätter, 1997.

Barck, K., « Berlin surréaliste — surréalisme(s) à Berlin », *Mélusine, cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme*, n° 14, 1994, pp. 121-136.

Bollé, M., Züchner, E. et Roters, E. (éds.), *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, 2^e édition, Berlin, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 1988.

Bosseur, J.-Y., *Le collage, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010.

Buisson, J.-C., *1917: l'année qui a changé le monde*, Paris, Perrin, 2016.

Dagen, P., *Le silence des peintres: les artistes face à la grande guerre*, Paris, Hazan, 2012 (Bibliothèque Hazan).

Fauchereau, S., *Avant-gardes du XXe siècle: arts & littérature, 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010.

Friedel, H. et Güssow, I. (éds.), *Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus: 2. Juli-10. August 1980*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980.

Gøerig, F. (éd.), *Otto Dix — le Retable d'Issenheim*, Paris, Hazan, 2016 (exposition présentée au musée Unterlinden de Colmar du 8 octobre 2016 au 30 janvier 2017).

Hahn, P. et Krauss, M. (éds.), *Hans Thiemann und die Berliner Fantasten. Kunst über dem Realen*, Berlin, Bauhaus-archiv/Museum für Gestaltung, 2000.

Hawthorn, A., *Kwakiutl art*, 2^e édition, Seattle/Londres, University of Washington Press, 1994.

Husslein-Arco, A. et al. (éds.), *Vienna - Berlin: the art of two cities*, Munich; New York, Prestel, 2013.

Joyeux-Prunel, B., *Les avant-gardes artistiques 1918-1945: une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017 (Folio. Histoire 263).

— *Les avant-gardes artistiques 1848-1918: une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015 (Folio histoire).

Krause, M., *Galerie Gerd Rosen: die Avantgarde in Berlin, 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995.

Méaux, D. (éd.), *L'art & la machine*, Pau, Puppa, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2016 (Figures de l'art 32).

Monnin, F., *Le collage: art du vingtième siècle*, Paris, Fleurus, 1996.

Peters, U., « Kurt Weinhold: Mann mit Radio (Homo sapiens), 1929 », *Monats anzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg*, n° 275, février 2004, [En ligne]. <<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/ma/article/view/30871/24570>>. (Consulté le 7 décembre 2020).

Richard, L., *D'une apocalypse à l'autre: sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles du XIXe siècle à la fin des années 1930*, Bruxelles, Éditions Aden, 2014.

Roh, F., *Der Maler Kurt Günther*, Berlin, Verlag Nierendorf, 1928.

Rubin, W.S., *Dada, Surrealism, and their heritage*, Greenwich, The Museum of Modern Art: New York Graphic Society, 1968.

Sebbag, G., « Futur Futuriste, présent Dada et temps sans fil surréaliste », *Ligeia*, décembre 2006, pp. 162–185.

Taylor, B., *Collage, l'invention des avant-gardes: cubisme, futurisme, dada, surréalisme, artificialisme, constructivisme, poétisme, independent group, lettrisme, situationnisme, pop art, nouveau réalisme, arte nucleare*, Paris, Hazan, 2005.

Tomiche, A., *La naissance des avant-gardes occidentales: 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015 (Collection U. Lettres).

Wagner, M., « Kunst als Waffe. die "Asso" in Dresden, 1930 bis 1933 », dans *Die Neue Sachlichkeit in Dresden. Melrei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner*, Dresde, Sandstein-Verlag, 2011, pp. 130–135.

Paris-Berlin, 1900-1933: rapports et contrastes France-Allemagne, 1900-1933, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978.

prinzip collage, Neuwied et Berlin, Luchterhand, 1968 (Interkunst).

The assembled human = Der montierte Mensch, Bielefeld, Germany; New York, NY, Kerber Verlag, 2019 (Kerber art).

EXPRESSIONNISME

Elger, D., *Expressionnisme: une révolution artistique allemande*, Köln, Taschen, 2003.

Eliel, C.S., *The apocalyptic landscapes of Ludwig Meidner*, Los Angeles, Calif.: Munich: New York, N.Y., USA, Los Angeles County Museum of Art; Prestel; Distributed in the USA and Canada by the Neues Pub. Co, 1989.

Fulda, B., Ring, C. et Soika, A., *Emil Nolde, eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*, Munich, Prestel Verlag, 2019.

Godé, M., *L'expressionnisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 (Perspectives germaniques).

Pérez, A. et Contensou, M., *Figures du moderne: 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin: l'expressionnisme en Allemagne: [18 novembre 1992-14 mars 1993, Musée d'art moderne de la ville de Paris]*, Paris, Paris-Musées, 1992.

Richard, L., *D'une apocalypse à l'autre: sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles du XIXe siècle à la fin des années 1930*, Bruxelles, Éditions Aden, 2014.

Soika, A. et al., *Escape into art? the Brücke painters in the Nazi period*, Munich, Hirmer publishers, 2019.

Urban, M., *Emil Nolde: Blumen und Tiere; Aquarelle und Zeichnungen*, Cologne, DuMont, 2002.

Wolf, N. et Kirchner, E.L., *Ernst Ludwig Kirchner: 1880-1938: au bord de l'abîme du temps*, Köln, Taschen, 2006.

Emil Nolde, Paris, Réunion des musées nationaux, 2008.

Franz Marc, August Macke: l'aventure du cavalier bleu: [expositions, Paris, musée de l'Orangerie, 6 mars - 17 juin 2019; New York, Neue galerie, 4 octobre 2018-21 janvier 2019, 2019.

FUTURISME

Biasini Selvaggi, C., « La prophétie de Marinetti. De la recherche futuriste sur la relation homme/machine électromécanique dans le cadre d'une science préinssteinienne à l'hybridation art/technosciences à l'ère des technologies de l'information digitale et génétique », *Ligeia*, décembre 2006, pp. 211–224.

Lista, G., *Le futurisme: textes et manifestes 1909 - 1944*, Ceyzérieu, Champs Vallon, 2015.

— *Qu'est-ce que le futurisme?*, Paris, Gallimard, 2015 (Collection Folio Essais 610).

— *Le futurisme*, Paris, Terrail, 2001.

— *Photographie futuriste italienne (1911-1939): Exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, du 29 octobre 1981 au 3 janvier 1982*, Paris, Fondation Kodak-Pathé, 1981.

— *L'art postal futuriste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1979 (Collection Écriture 3).

Ottinger, D. (éd.), *Le futurisme à Paris: une avant-garde explosive; exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 15 octobre 2008 au 26 janvier 2009; [L'Exposition « Le Futurisme à Paris. Une Avant-Garde Explosive »]*, Paris, Milan, Centre Pompidou et 5 Continents Edition, 2008.

Pierre, A., *Maternités cosmiques: la recherche des origines de Kupka à Kubrick*, Paris, Hazan, 2010.

DADAÏSME

Bargues, C. et Dachy, M., *Raoul Hausmann: après Dada*, Bruxelles, Mardaga, 2015 (Collection architecture).

Bargues, C., *Raoul Hausmann, photographies 1927-1936*, Cherbourg-en-Cotentin: Paris: Rochechouart, Le Point du Jour; Jeu de paume; Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, 2017.

Béhar, H. et Carassou, M., *Dada: histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990.

Béhar, H. et Dufour, C. (éds.), *Dada circuit total*, Lausanne, Éd. L'Age d'Homme, 2005 (Les dossiers H).

Benjamin, E., *Dada and existentialism: the authenticity of ambiguity*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

— « Dada et l'existentialisme français », *Synergies*, n° 7, 2014, pp. 95–103.

Benson, T.O., « Mysticism, Materialism and the Machine in Berlin Dada », *Art Journal*, vol. 46, n° 1, 1987, pp. 46–55.

Benson, T.O., Bergius, H. et Blom, I. (éds.), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014 (L' écart absolu).

Bergius, H., *Montage und Metamechanik: Dada Berlin, Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle).

Biro, M., *The Dada cyborg: visions of the new human in Weimar Berlin*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.

Camfield, W.A., « The Machinist Style of Francis Picabia », *The Art Bulletin*, vol. 48, n° 3/4, décembre 1966, pp. 309–322.

Camfield, W.A. et al., *Francis Picabia: catalogue raisonné. Volume 2: 1915-1927*, New Haven and London: Brussels, Yale University Press; Mercatorfonds, 2016.

Castellanet, A., *Les collages tardifs de Raoul Hausmann (1930-1970). De Dada à un art PRÉsent*, mémoire de Master 1, Paris, Sorbonne-Université, septembre 2018.

Chiquet, V., *Fake Fotos: John Heartfields Fotomontagen in populären Illustrierten*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018 (Edition Medienwissenschaft 47).

Clair, J. et Szeemann, H. (éds.), *Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires*, Venise, 1975.

Dachy, M., *Dada & les dadaïsmes: rapports sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, Gallimard, 2011.

— *Archives Dada: chronique*, Paris, Hazan, 2005.

— *Dada: la révolte de l'art*, Paris, Gallimard, 2005 (Découvertes Arts 476).

Debray, C. et Duchamp, M. (éds.), *Marcel Duchamp: la peinture, même*, Paris, Centre Pompidou, 2014.

Dennison, M.C., « Parts and Accessories in Picabia's Machinist Works of 1915-17 », *The Burlington Magazine*, vol. 143, n° 1178, mai 2001, pp. 276–283.

Durozoi, G., *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, 2005 (Guide des arts).

Friedlaender, S., *Schöpferische Indifferenz*, Herrsching, Waitawhile, 2009 (Gesammelte Schriften / Salomo Friedlaender/Mynona 10).

Knapp, H. et Collin, P., *Dada à Berlin*, 18 avril 1971, [En ligne]. <<https://madelen.ina.fr/programme/dada-a-berlin>>. (Consulté le 25 juin 2021).

Knoery, F., « L'artiste comme opérateur. Figure du travail et mécanisation de l'art dans l'Allemagne de la République de Weimar », *Histoire de l'art*, n° 74, juin 2014, pp. 43–54.

Kort, P. et Bergius, H. (éds.), *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, München; New York, Prestel, 2003.

Lartillot, F. et Bergius, H. (éds.), *Dada Berlin, une révolution culturelle?*, Nantes, Éditions du temps, 2005 (Histoire des idées).

Le Bon, L. (éd.), *Dada*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005.

Lhot, P., *L'indifférence créatrice de Raoul Hausmann: aux sources du dadaïsme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013 (Arts. Série histoire, théorie et pratique des arts).

Naumann, F.M., *Marcel Duchamp: l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999.

Nero, J., « Engaging Masculinity. Weimar Women Artists and the Boxer », *Woman's Art Journal*, vol. 35, n° 1, Printemps/ét 2014, pp. 40–47.

Nochlin, L., « How I Remember Her: A brief Encounter with Hannah Höch », dans *Cut and Paste um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften*, Zürich, Diaphanes, 2002, pp. 181–184.

Simoniello, A., « Mythologie et utopie. Les progressistes de Cologne sous la République de Weimar », dans *Art et mythe*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, s.d. (20/21 siècles), [En ligne]. <<https://books.openedition.org/pupo/2002?lang=fr>>. (Consulté le 14 juillet 2020).

Steinitz, K., *Kurt Schwitters: a Portrait from Life*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968.

Sudhalter, A. et al. (éds.), *Dadaglobe reconstructed*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2016.

Surlapierre, N., « Bons à rien: chroniques dadaïstes », *Perspective*, 2006, pp. 474–479.

Umland, A. et al. (éds.), *Francis Picabia: our heads are round so our thoughts can change direction*, New York: Zürich, The Museum of Modern Art, New York; Kunsthau Zürich, 2016.

Veivo, H. et al. (éds.), *Beyond given knowledge: investigation, quest and exploration in modernism and the avant-gardes*, Berlin; Boston, De Gruyter, 2018 (Études sur l'avant-garde et le modernisme en Europe).

Verdier, A., *Aujourd'hui pense à moi: Francis Picabia, ego, image*, Dijon, Les presses du réel, 2019 (Œuvres en sociétés).

Vial Kayser, C., *Marcel Duchamp: Le Grand Verre, La Grande Guerre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2019.

Wermester, C., « Des mutilés et des machines. Images de corps mutilés et rationalisation industrielle sous la république de Weimar », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 61, mars 1999, pp. 3–13.

John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006 (exposition présentée au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg du 7 avril au 23 juillet 2006).

Raoul Hausmann: Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 10 mai-17 juillet 1994, Musée départemental de Rochechouart, 15 novembre-30 décembre 1994, Saint-Etienne, Musée d'art moderne, 1994.

HISTOIRE DU GRAPHISME ET DE LA PUBLICITÉ

Aynsley, J., *Graphic design in Germany: 1890-1945*, Berkeley, University of California Press, 2000 (Weimar and now 28).

Campbell, C., *The Beggarstaff posters: the work of James Pryde and William Nicholson*, Londres, Barrie & Jenkins, 1990.

Conrads, U., *Programmes et manifestes de l'architecture du XXème siècle*, 2^e édition, Paris, Les éditions de la Villette, 1991.

Damm, S. et Siebenhaar, K., *Ernst Litfass und sein Erbe: eine Kulturgeschichte der Litfasssäule*, 1^{re} édition, Berlin, Bostelmann & Siebenhaar, 2005.

Debschitz, U. von, Debschitz, T. von et Heller, S., *Fritz Kahn: infographics pioneer*, Köln, Taschen, 2017.

Doudova, H., Jacobs, S. et Rössler, P. (éds.), *Image factories: infographics 1920-1945: Fritz Kahn, Otto Neurath et al*, Leipzig, Spector Books, 2017.

Galluzzo, A., *La Fabrique du consommateur. Une histoire de la société marchande*, Paris, La Découverte, 2020 (Zones).

Hollis, R., *Le graphisme: de 1890 à nos jours: avec plus de 800 illustrations, dont 29 en couleurs*, Paris, Thames & Hudson, 2002 (L'univers de l'art).

Ilgen, V. et Schindelbeck, D., *Am Anfang war die Litfasssäule: illustrierte deutsche Reklamegeschichte*, Darmstadt, Primus Verl, 2006.

Lammers, J. et Unverfehrt, G., *Vom Jugendstil zum Bauhaus. Deutsche Buchkunst 1895-1930*, Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1981.

Müller, J. et al. (éds.), *The history of graphic design*, vol. 12, Cologne, Taschen, 2017.

Schwartz, F.J., *The Werkbund: design theory and mass culture before the First World War*, New Haven, Yale University Press, 1996.

Smet, C. de, *Vers une architecture du livre: Le Corbusier, édition et mise en pages, 1912-1965*, Baden (Suisse), L. Müller, 2007.

b) Formation artistique et condition féminine

Askey, J.D., *Good girls, good Germans: girls' education and emotional nationalism in Wilhelminian Germany*, Rochester, New York, Camden House, 2013 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

Ahrens, B. et Rijn, M. van (éds.), *Wege zu Gabriele Münter und Käthe Kollwitz: Holzschnitte von Künstlerinnen des Jugendstils und des Expressionismus*, Reutlingen: Bedburg-Hau: Petersberg, Stadt Reutlingen; Museum Schloss Moyland; Michael Imhof Verlag, 2013.

Bauer, G., *Kulturprotestantismus und frühe bürgerliche Frauenbewegung in Deutschland: Agnes von Zahn-Harnack (1884-1950)*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2006 (Arbeiten zur Kirchen- und Theologiegeschichte 17).

Beckers, M. et Buller, R.E. (éds.), *Alice Lex-Nerlinger: 1893-1975: Fotomonteurin und Malerin*, Berlin, Das verborgene Museum: Lukas Verlag, 2016.

Berger, R. (éd.), « *Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei* »: *autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18. - 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verl, 1989 (Fischer-Taschenbücher Die Frau in der Gesellschaft 3722).

Bouqueret, C., *Les femmes photographes: de la nouvelle vision en France, 1920-1940*, Paris, Marval, 1998 (Collection Années 30).

Briatte-Peters, A.-L., *Citoyennes sous tutelle: le mouvement féministe «radical» dans l'Allemagne wilhelmienne*, Berne, Peter Lang, 2013.

Derenda, M., *Kunst als Beruf: Käthe Kollwitz (1867-1945) und Elena Luksch-Makowskaja (1878-1967)*, Frankfurt, Campus Verlag, 2018 (Reihe « Geschichte und Geschlechter »).

Duru-Bellat, M., « La (re)production des rapports sociaux de sexe: quelle place pour l'institution scolaire? », *Travail, genre et société*, vol. 19, n° 1, 2008, pp. 131-149.

Eskildsen, U. (éd.), *Fotografieren hiess teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Düsseldorf, Richter, 1994.

Farges, P. et Saint-Gille, A.-M. (éds.), *Le premier féminisme allemand, 1848-1933: un mouvement social de dimension internationale*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (Mondes germaniques).

Fuhrmann, D. et al. (éds.), *Profession ohne Tradition: 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen: ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Berlinischen Galerie in Zusammenarbeit mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen*, Berlin, Kupfergraben, 1992.

Gagel, H., *So viele Energie. Künstlerinnen in der dritten Lebensphase*, Berlin, AvivA, 2005.

Gaubert, P., « La réforme de l'enseignement secondaire des jeunes filles en Prusse », *La revue pédagogique*, vol. 54, n° 1, juin 1909, pp. 434-442.

Götzmann, J. et Havemann, A. (éds.), *Künstlerinnen der Moderne: Magda Langenstraß-Uhlig und ihre Zeit*, Berlin, Lukas Verlag, 2015.

Greter, R., *Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich, Juris Druck + Verlag, 1984.

Grossmann, A., *Reforming sex: the German movement for birth control and abortion reform, 1920-1950*, New York, Oxford University Press, 1995.

Gruesbeck, C., « Gertrud Bäumer (1873-1954) », *Towards emancipation? women in modern european history. A digital exhibition and encyclopedia*, 2020, [En ligne]. <<https://hist259.web.unc.edu/gertrud-baumer/>>. (Consulté le 29 juin 2021).

Helfert, V. et al., *Frauen- und Geschlechtergeschichte un/diszipliniert? Aktuelle Beiträge aus der jungen Forschung*, Innsbruck, 2016, [En ligne]. <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201612221863>>. (Consulté le 25 février 2020).

Herber, A.-K., *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert. Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien*, Heidelberg, Universität d'Heidelberg, 2009, [En ligne]. <[http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation Teil I Anne Kathrin Herber.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11048/1/Dissertation%20Teil%20I%20Anne%20Kathrin%20Herber.pdf)>. (Consulté le 14 mars 2021).

Hildebrandt, H., *Die Frau als Künstlerin*, Berlin, Rudolf Mosse Buchverlag, 1928.

Hofmann, K.-L. et Präger, C., *Maria Uhden 1892-1918: Briefe, Zeugnisse und Verzeichnis der nachgelassenen Werke*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1994.

Johnson, J.M., *The memory factory: the forgotten women artists of Vienna 1900*, West Lafayette, Ind, Purdue University Press, 2012 (Central European studies).

Kroll, R. et Gramatzki, S. (éds.), *Künstlerinnen schreiben: ausgewählte Texte zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten*, Berlin, Reimer, 2018.

Marchenoir, S., « La contribution des féministes allemandes à l'éducation des jeunes filles dans la deuxième moitié du XIXème siècle », dans *Les carnets de recherche du CIERA*, Lyon, 27 janvier 2012, [En ligne]. <<https://ciera.hypotheses.org/275>>. (Consulté le 2 juillet 2021).

Märten, L., *Die Künstlerin*, Bielefeld, Aisthesis-Verl, 2001.

Muysers, C. (éd.), *Die bildende Künstlerin: Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855 - 1945*, Amsterdam Dresden, Verl. der Kunst, 1999.

Nobs-Greter, R., *Die Künstlerin und ihr Werk in deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung*, Zürich, Juris Druck + Verlag Zürich, 1984.

Nochlin, L., *Femmes, art et pouvoir: et autres essais*, Nimes, Chambon, 1993.

Petersen, K., « Ein Nachmittag mit Hannah Höch », dans *Künstlerinnen international, 1877-1977. Gemälde, Grafik, Skulpturen, Objekte, Aktionen*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977, pp. 58–61.

Pfefferkorn, R., « L'entrée des femmes dans les université européennes: France, Suisse et Allemagne », *Raison présente*, n° 201, 2017, pp. 117–127.

Pfeiffer, I. et al. (éds.), *Sturm-Frauen: Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910-1932 = Storm women: women artists of the Avant-Garde in Berlin 1910-1932*, Frankfurt: Köln, Schirn Kunsthalle; Wienand, 2015.

Plein, I., *Alice Lex-Nerlinger (1893-1975). Motive und Bildsprache im Dienste des Klassenkampfes, 1928-1933*, mémoire de Master, Trier, Université de Trier, novembre 2012, [En ligne]. <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2242/1/Plein_Alice_Lex_Nerlinger_2013>. (Consulté le 3 juillet 2021).

Pollock, G., « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, pp. 45–69.

Spettel, E., « Les artistes femmes. Des esthétiques à la limite dépassée? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, 2014, pp. 161–181.

Stelzl, U., « Die zweite Stimme im Orchester: Aspekte zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung », dans *Frauen in Forschung und Lehre*, Bonn, Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft, 1985, pp. 39–54.

Tietze-Conrat, E. et Krapf, A., *Die Frau in der Kunstwissenschaft: Texte 1906-1958*, Wien, Schlebrügge Editor, 2007 (Schriften der Akademie der bildenden Künste Wien).

V. Sur les médias

a) Histoire

Albert, P., Freund, W. et Koch, U.E. (éds.), *Allemagne-France: deux paysages médiatiques: colloque franco-allemand: Université de droit, d'économie et de sciences sociales de Paris-Universität München, Paris, 28/29-04-1989*, Frankfurt am Main; New York, P. Lang, 1990.

Aurenche-Beau, E., Boldorf, M. et Zschachlitz, R. (éds.), *RDA: culture, critique, crise. Nouveaux regards sur l'Allemagne de l'Est*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017 (Mondes germaniques).

Bacot, J.-P., « Trois générations de presse illustrée au XIX^{ème} siècle. Une recherche de paternité », *Réseaux*, n° 111, 2002, [En ligne]. <<https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2002-1-page-216.htm#no26>>. (Consulté le 19 février 2021).

Baeyer, A. von et Haacke, W. (éds.), *Der Querschnitt – Facsimile Querschnitt durch den Querschnitt 1921-1936*, Berlin, Ullstein Verlag, 1977.

Balle, F., *Médias et sociétés: édition, presse, cinéma, radio, télévision, internet*, Issy-les-Moulineaux, LGDJ-Lextenso, 2016.

— *Les médias: de Gutenberg à Twitter*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 (Que sais-je?).

Barck, S., Langermann, M. et Lokatis, S. (éds.), *Zwischen « Mosaik » und « Einheit »: Zeitschriften in der DDR*, Berlin, Ch. Links, 1999.

Bartels, U., *Die Wochenschau im Dritten Reich: Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte*, vol. 995, Frankfurt am Main; New York, Peter Lang, 2004 (Europäische Hochschulschriften. Reihe III, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Publications universitaires européennes. Série III, Histoire, sciences auxiliaires de l'histoire; European university studies. Series III, History and allied studies).

Becker, E. et al., *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, [En ligne]. <<http://books.openedition.org/psn/3615>>. (Consulté le 20 mars 2021).

Bösenberg, J.-A., *Die Aktuelle Kamera (1952-1990): Lenkungsmechanismen im Fernsehen der DDR*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2004 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 38).

Bourdon, J. et al., *La grande aventure du petit écran. La télévision française 1935-1975.*, Paris, Musée d'histoire contemporaine — BDIC, avec le soutien de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), 1997.

Bourgeois, I. et Centre d'information et de recherche sur l'Allemagne contemporaine (France), *Allemagne, les chemins de l'unité: reconstruction d'une identité en douze tableaux*, Cergy-Pontoise, IFAEE, 2017, [En ligne]. <<https://books.openedition.org/cirac/491>>. (Consulté le 12 décembre 2020).

Currid, B., *A national acoustics: music and mass publicity in Weimar and Nazi Germany*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, [En ligne]. <<http://site.ebrary.com/id/10173888>>. (Consulté le 8 décembre 2020).

Demant, E., *Hans Zehrer als politischer Publizist: von Schleicher zu Springer*, Mayence, v. Hase & Koehler, 1971.

Deutsches Rundfunkarchiv (éd.), « *Hier spricht Berlin --* »: *der Neubeginn des Rundfunks in Berlin 1945*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 1995 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 1).

Dussel, K., *Deutsche Rundfunkgeschichte*, Cologne, Herbert von Halem Verlag, 2010.

— *Hörfunk in Deutschland: Politik, Programm, Publikum (1923 - 1960)*, Potsdam, Verl. für Berlin-Brandenburg, 2002 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 33).

— « Vom Radio zum Fernsehzeitalter. Medienumbrüche in sozialgeschichtlicher Perspektive », dans *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, Hambourg, Christians, 2000.

Faulstich, W. et Kreuzer, H. (éds.), *Vom « Autor » zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen*, München, Fink, 1994 (Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland).

Favre, M., *La propagande radiophonique nazie*, Bry-sur-Marne, INA, 2014 (Médias histoire).

Führer, K.C., « A Medium of Modernity? Broadcasting in Weimar Germany 1923-1932 », *Journal of Modern History*, n° 69, décembre 1997, pp. 722–753.

Garke-Rothbart, T. et Lokatis, S., « ... für unseren Betrieb lebensnotwendig ... »: *Georg von Holtzbrinck als Verlagsunternehmer im Dritten Reich*, München, K.G. Saur, 2008 (Archiv für Geschichte des Buchwesens Studien 7).

Gebhardt, H., « Nationalsozialistische Werbung in der Arbeiterschaft. Die Illustrierte "ABZ — Arbeit in Bild und Zeit" », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, vol. 33, n° 2, 1985, pp. 310–338.

Gervais, T., *L'illustration photographique: naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, Thèse de doctorat d'Histoire et des civilisations, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2007, [En ligne]. <<https://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique>>. (Consulté le 19 février 2021).

Gervais, T. et Morel, G., *La fabrique de l'information visuelle: photographies et magazines d'actualité*, Paris, Éditions Textuel, 2015 (L'écriture photographique).

Gherghescu, M. (éd.), *La fabrique de l'histoire de l'art: 200 revues, 1903-1969*, Paris, Textuel, 2020.

Gheude, M., « La réunion invisible », *Hermès. La Revue*, n° 13-14, 1994, pp. 275-283.

Gillum, M. et Wyrchow, J. (éds.), *Politische Musik in der Zeit des Nationalsozialismus: ein Verzeichnis der Tondokumente (1933-1945)*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2000 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 30).

Grampp, S., « Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Die erste bemannte Mondlandung im deutschen Fernsehen diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs », *Repositorium Medienkulturforschung*, n° 9, 2016, [En ligne]. <https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/3516/RMKF_9_2016_Grampp_Vom_Beobachten.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Consulté le 7 décembre 2020).

Gunthert, A., « La voiture du peuple des seigneurs. Naissance de la Volkswagen », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 15, septembre 1987, pp. 29-42.

Hale, O.J., *The captive Press in the Third Reich*, Princeton, Princeton University Press, 1964.

Heidenreich, B. et Neitzel, S. (éds.), *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn: [München], Schöningh; Fink, 2010.

Hickethier, K. et Hoff, P., *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 1998.

Hickethier, K., « Zwischen Gutenberg-Galaxis und Bilder-Universum. Medien als neues Paradigma, Welt zu erklären », *Geschichte und Gesellschaft*, n° 25, 1999, pp. 146-172.

— *Der Zauberspiegel — Das Fenster zur Welt. Untersuchung zum Fernsehprogramm der Fünfziger Jahre*, Siegen, Selbstverlag, 1990 (Sonderforschungsbereich 240).

Historische Kommission der ARD, Universität Hamburg et Deutsches Rundfunkarchiv (éds.), *In geteilter Sicht: Fernsehgeschichte als Zeitgeschichte, Zeitgeschichte als Fernsehgeschichte: Dokumentation eines Symposiums*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2004 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 37).

Holzer, A., « Picture Stories: the Rise of the Photoessay in the Weimar Republic », *International Journal for History, Culture and Modernity*, vol. 6, n° 1, 2018.

Hurwitz, H., *Die Stunde Null der deutschen Presse: die amerikanische Pressepolitik in Deutschland 1945-1949*, Köln, Verl. Wiss. und Politik, 1972.

Kerbs, D. et Stahr, H. (éds.), *Berlin 1932: das letzte Jahr der Weimarer Republik. Politik, Symbole, Medien*, Berlin, Edition Hentrich, 1992.

King, L.J., *Best-sellers by design: Vicki Baum and the House of Ullstein*, Detroit, Wayne State University Press, 1988.

Koch, U.E. et Albert, P., *Les médias en Allemagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 (Que sais-je? 3523).

König, W., *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft: « Volksprodukte » im Dritten Reich, vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft*, Paderborn, Schöningh, 2004.

Könne, C., *Der Hörfunk der DDR in den 1960er Jahren: Pläne, Innovationen, Wirklichkeiten*, Berlin, Verl. für Berlin-Brandenburg, 2010 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs).

Kramp, L., *Gedächtnismaschine Fernsehen: Band 1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014, [En ligne]. <<https://doi.org/10.1524/9783050089911>>. (Consulté le 22 décembre 2020).

Kreutz, A., Löcher, U. et Rosenstein, D., *Von « AHA » bis « VISITE »: ein Lexikon der Magazinreihen im DDR-Fernsehen (1952-1990/91)*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 1998 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 13).

Levy, M.-F. et Sicard, M.-N. (éds.), *Les lucarnes de l'Europe: télévisions, cultures, identités; 1945 - 2005*, Paris, Publ. de la Sorbonne, 2008 (Publications de la Sorbonne Internationale 78).

Liedtke, R., *Die verschenkte Presse: die Geschichte der Lizenzierung von Zeitungen nach 1945*, Berlin, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1982.

Lynn, J.M., *Contesting Images: Representations of the Modern Woman in the German Illustrated Press, 1924-1933*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2008.

Maatje, C., *Verkaufte Luft: die Kommerzialisierung des Rundfunks; Hörfunkwerbung in Deutschland (1923-1936)*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2000 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 32).

Marckwardt, W., *Die Illustrierten der Weimarer Zeit: publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen (unter Einschluss einer Bibliographie dieses Pressetypus 1918-1932)*, München, Minerva Publikation, 1982 (Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften).

Marten-Finnis, S. et Nagel, M. (éds.), *Die Pressa: Internationale Presseausstellung Köln 1928 und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus = The Pressa: International Press Exhibition, Cologne, 1928 and the Jewish contribution to modern journalism*, Bremen, Edition Lumière, 2012 (Die jüdische Presse--Kommunikationsgeschichte im europäischen Raum; The European Jewish press--studies in history and language 12-13).

Mattelart, A., *Histoire de la société de l'information*, 2018, [En ligne]. <http://openurl.uquebec.ca:9003/uqam?url_ver=Z39.88-2004&url_ctx_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:ctx&ctx_enc=info:ofi/enc:UTF-8&ctx_ver=Z39.88-2004&rft_id=info:sid/sfxit.com:azlist&sfx.ignore_date_threshold=1&rft.isbn=9782348036170>. (Consulté le 12 mars 2021).

Menhard, E. et Treede, T., *Die Zeitschrift: von der Idee bis zur Vermarktung*, Konstanz, UVK Verl.-Ges, 2004 (Praktischer Journalismus 57).

Merkel, F., *Rundfunk und Gewerkschaften in der Weimarer Republik und in der frühen Nachkriegszeit*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 1996 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 4).

Miard-Delacroix, H. et Hudemann, R. (éds.), *Wandel und Integration: deutsch-französische Annäherungen der fünfziger Jahre / Mutations et integration: les rapprochements franco-allemands dans les années cinquante*, München, Oldenbourg, 2005.

Miguelbrink, M., *Fernsehen und Wohnkultur: zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre*, Bielefeld, Transcript, 2018 (Edition Medienwissenschaft 51).

Moritz, M., *Histoire politique de la télévision allemande*, DEA droit des médias, Aix-Marseille, Université Paul Cézanne — Aix-Marseille III, 2004, [En ligne]. <<http://www.iredic.fr/wp-content/uploads/2004/06/histoire-politique-de-la-television-allemande-par-m.-moritz.pdf>>. (Consulté le 20 décembre 2020).

Mousseau, J., « La télévision en République Fédérale d'Allemagne », *Communication et langage*, n° 77, 1988, pp. 84–101.

Oels, D. et Schneider, U. (éds.), « *Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere* »: *Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin; Boston, De Gruyter, 2015 (Archiv für Geschichte des Buchwesens-Studien).

Pausewang, S., *Zur Entstehung des Gesellschaftsbildes mittelständischer Unternehmer: Inhaltsanalyse der Zeitschrift « Deutsche Industrie » des « Bundes der Industriellen, » Jg. 1905 bis 1914*, Marburg, Görich & Weiershäuser, 1967.

Penka, T., « *Geistzerstäuber* » *Rundfunk: Sozialgeschichte des Südfunkprogramms in der Weimarer Republik*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 1999 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 26).

Pietrzynski, I. et Greguletz, A., *Das Schriftgut des DDR-Hörfunks: eine Bestandsübersicht*, Potsdam-Babelsberg, Deutsches Rundfunkarchiv, 2002.

Rades, A., *Von der « Dame » zur « Frau, die alles kann » Die Entwicklung des Frauenleitbildes über vier Jahrzehnte DDR, untersucht am Beispiel der Zeitschrift SIBYLLE*, 2014, [En ligne]. <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-2016080421396>>. (Consulté le 20 mars 2021).

Robert, V., « Les médias à Berlin, au centre des conflits », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, vol. 49, n° 1, 2017, pp. 117–131.

Salhoff, S., *Das Schriftgut des DDR-Fernsehens: eine Bestandsübersicht*, Frankfurt, Deutsches Rundfunkarchiv, 2001.

Sattler, P., *Raumfahrt als Medienevent. Die politische Funktionalisierung der ersten Mondlandung im Fernsehen*, Hambourg, Diplomica Verlag, 2015.

Schildt, A., « Vom Radio-zum Fernsehzeitalter. Medienumbrüche in sozialgeschichtlicher Perspektive », *Geschichte und Gesellschaft*, vol. 27, n° 2, juin 2001, pp. 177–206.

Schmidt, R., *Deutsche Buchhändler. Deutsche Buchdrucker. Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutschen Buchgewerbes*, Berlin, Verlag der Buchdruckerei Franz Weber, 1908 1902, [En ligne]. <<http://www.zeno.org/Schmidt-1902/A/Velhagen+&+Klasing>>. (Consulté le 7 mars 2021).

Schneider, C., *Nationalsozialismus als Thema im Programm des Nordwestdeutschen Rundfunks (1945-1948)*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 1999 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 23).

Seegers, L., « Fernsehstars und „freie Liebe“. Zur Karriere der Programmzeitschrift „HÖR ZU“ (1965–1974) », *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, vol. 1, n° 2, 2004, pp. 214–235.

Spigel, L., « Media Homes: Then and Now », *International Journal of Cultural Studies*, n° 4, 2001, pp. 385–411.

Stockinger, C., *An den Ursprüngen populärer Serialität: das Familienblatt Die Gartenlaube*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2018.

Szeless, M., *Die Kulturzeitschrift Magnum: photographische Befunde der Moderne*, Marburg, Jonas, 2007.

Tétu, J.-F., « L'illustration de la presse au XIXème siècle », *SEMEN. Revue de sémiolinguistique des textes et discours*, n° 25, 2008, [En ligne]. <<https://journals.openedition.org/semen/8227>>. (Consulté le 9 février 2021).

von Saldern, A., « Volk and Heimat Culture in Radio Broadcasting during the Period of Transition from Weimar to Nazi Germany », *The Journal of Modern History*, vol. 76, n° 2, janvier 2004, pp. 312–346.

Weber, A.-K., « L'exposition de la télévision dans l'entre-deux-guerres: entre appropriations nationales et échanges transnationaux », *Relations internationales*, vol. 4, n° 164, 2015, pp. 75–92.

Yi, U. -süng, *Das Fernsehen im geteilten Deutschland (1952 - 1989): ideologische Konkurrenz und programmliche Kooperation*, Potsdam, Verl. für Berlin-Brandenburg, 2003 (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs 29).

Zimmermann, C. et Schmeling, M. (éds.), *Die Zeitschrift - Medium der Moderne: Deutschland und Frankreich im Vergleich = La Presse magazine - un média de l'époque moderne*, Bielefeld, Transcript Verl, 2006 (Frankreich-Forum).

b) Théorie

Bourdieu, P., *Sur la télévision: suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber éditions, 1996 (Raisons d'agir).

Citton, Y., *L'avenir des humanités: économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 2010.

Crary, J., *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*, Londres, The MIT Press, 1999 (October Books).

— *L'art de l'observateur: vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 (Rayon photo).

Dayan, D. et Katz, E., *La télévision cérémonielle: anthropologie et histoire en direct*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 (La politique éclatée).

Debord, G., *La société du spectacle [1967]*, Paris, Gallimard, 2018 (folio essais).

Debray, R., *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 2001 (Folio Essais).

Flusser, V., *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 2004.

— *La civilisation des médias*, Belval, 2006.

Foray, D., *L'économie de la connaissance*, Paris, La Découverte, 2009 (Repères. Economie).

Hégarat, T.L., « Le spectacle par la télévision », *Patrimoine et télévision*, s.d., [En ligne]. <<https://tvpatri.hypotheses.org/391>>. (Consulté le 25 février 2019).

Heider, F., *Chose et medium [1926]*, Paris, Vrin, 2017.

Knoch, H., « Schockierende Bilder. 1945 und die moralische Ikonographie des 20. Jahrhunderts », *Neue politische Literatur: Berichte über das internationale Schrifttum*, 2016, pp. 63–77.

Knoch, H. (1969-), *Die Tat als Bild: Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hambourg, Hamburger Edition, 2001.

Kittler, F.A. et al., *Gramophone, film, typewriter*, Dijon, les Presses du réel, 2018 (Médias / théories).

Kracauer, S., *L'ornement de la masse: essais sur la modernité weimarienne*, Paris, la Découverte, 2008 (Théorie critique).

Luhmann, N., *La réalité des médias de masse*, Paris, Diaphanes, 2012.

Madeline, L., *Picasso devant la télé*, Dijon, Les Presses du réel, 2013 (Collection « Dedalus, »).

Maigret, É., *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin, 2015 (U), [En ligne]. <http://res.banq.qc.ca/login?url=http://www.numilog.com/bibliotheque/bnquebec/fiche_livre.asp?idprod=630726>. (Consulté le 16 mars 2021).

McLuhan, M., *La Galaxie Gutemberg face à l'ère électronique: les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, Paris, France, Mame, 1967.

— *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, France, Mame: Seuil, 1977.

Mersch, D., *Théorie des médias: une introduction*, Dijon, France, les presses du réel, 2018.

Miggelbrinck, M., *Fernsehen und Wohnkultur: zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre*, Bielefeld, transcript, 2018 (Edition Medienwissenschaft 51).

Parikka, J. et Guez, E., *Qu'est-ce que l'archéologie des médias?*, Grenoble, France, UGA éditions - Université Grenoble Alpes, 2017.

Pietrzynski, I., « *Der Rundfunk ist die Stimme der Republik...* »: *Bertolt Brecht und der Rundfunk der DDR 1949-1956*, Berlin, 2003.

Rieffel, R., *Sociologie des médias*, Paris, France, Ellipses, 2015.

Soulages, J.-C., *Les rhétoriques télévisuelles: le formatage du regard*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2007 (Médias-Recherches).

Stiegler, B., *La technique et le temps; suivi de Le nouveau conflit des facultés et des fonctions dans l'Anthropocène*, Paris, 2018.

VI. Sur la technique

a) Histoire

Duchêne, I., *Technisierungsprozesse der Hausarbeit: ihre Bedeutung für die Belastungsstruktur der Frau*, Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1994 (Aktuelle Frauenforschung).

Francastel, P., *Art et technique aux XIX. et XX. siècles*, Paris, Gallimard, 1988 (Collection Tel 132).

Giedion, S., *La mécanisation à la maison*, Paris, Denoël Gonthier, 1983 (Bibliothèque médiations).

Grunert, M. et Triebel, F., *Das Unternehmen BMW seit 1916*, München, BMW Group Mobile Tradition, 2006 (BMW-Dimensionen 5).

Jones, C.A., Galison, P. et Slaton, A.E. (éds.), *Picturing science, producing art*, New York, Routledge, 1998.

Lemaire, M. (éd.), *Les armes de la Grande Guerre: histoire d'une révolution scientifique et industrielle*, Paris, Éditions Pierre de Taillac: CGARM, Conseil général de l'armement: DGA, 2018.

Meltz, R., *Une histoire politique de la roue*, Paris, la Librairie Vuibert, 2020.

Radkau, J., *Technik in Deutschland: vom 18. Jahrhundert bis heute*, Frankfurt am Main, Campus-Verl, 2008.

Siméon, O., *De l'usine à l'utopie: New Lanark, 1785-1825. Histoire d'un village ouvrier « modèle »*, Thèse de doctorat, Lyon, Lumière Lyon 2, 22 novembre 2013, [En ligne]. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01893524/file/these_simeon_new_lanark.pdf>. (Consulté le 16 août 2021).

Trincado, E. et Santos Redondo, M., *Economics, entrepreneurship and utopia: the economics of Jeremy Bentham and Robert Owen*, London/New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

Turbiaux, M., « Sous le drapeau rouge: la conférence internationale de psychotechnique de Moscou du 1931. Première partie: psychotechnique et taylorisme à la russe », *Bulletin de psychologie*, vol. 5, n° 527, 2013, pp. 417-435.

b) Théorie

Allemel-Raffin, C., « La complexité des images scientifiques. Ce que la sémiotique de l'image nous apprend sur l'objectivité scientifique », *Communication et langage*, 2006, pp. 97-111.

Arendt, H., *Condition de l'homme moderne [1958]*, Paris, Calmann-Lévy, 1988 (Agora).

Becher, P., *Mensch und Technik im denken Friedrich Dessauers, Martin Heideggers und Romano Guardinis*, Thèse de doctorat, Nimègue, Université catholique de Nimègue, 1974.

Ellul, J., *La technique: ou, L'enjeu du siècle*, Paris, Economica, 1990 (Classiques des sciences sociales).

Latour, B., « Les "vues" de l'esprit. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques. », *Culture technique*, 1985, pp. 4-29.

Poamé, L.M., « Regard sur la philosophie de la technique en Allemagne — L'Ecole de Francfort et la NGT: analogies et différences », *Philosophiques*, vol. 21, n° 1, printemps 1994, pp. 197-211.

Simondon, G. et Simondon, N., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012 (Aubier philosophie).

— *Sur la technique (1953-1983)*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.

Thomson, A., « L'homme-machine, mythe ou métaphore? », *Dix-Huitième Siècle*, n° 20, 1988, pp. 367–376.

Wajcman, J., *Feminism confronts technology*, University Park, Pa, Pennsylvania State University Press, 1991.

Wosk, J.H., « The Impact of Technology on the Human Image in Art », *Leonardo*, vol. 19, n° 2, 1986, pp. 145–152.

VII. Contexte historique

a) Ouvrages généraux

Barrows, S., *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIXème siècle*, Paris, Aubier, 1999.

Dreyfus, F.-G., *L'Allemagne contemporaine: 1815-1990*, 1^{re} édition, Paris, Presses universitaires de France, 1991 (Nouvelle Clio l'histoire et ses problèmes).

Gall, L. (éd.), *Krupp im 20. Jahrhundert: die Geschichte des Unternehmens vom Ersten Weltkrieg bis zur Gründung der Stiftung*, Berlin, Siedler, 2002.

Gémeaux, C. de (éd.), *Empires et colonies: l'Allemagne, du Saint-Empire au deuil postcolonial*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010 (Collection Politiques et identités).

Haupt, H.-G., « Pour une histoire de la consommation en Allemagne au XXème siècle », *Le Mouvement Social*, vol. 206, n° 1, 2004, pp. 3–26.

Lachaux, G. et Delhomme, P., *La guerre des gaz: 1915 - 1918*, Paris, Hegide, 1985.

Maggioni, L. et Audoin-Rouzeau, S. (éds.), *Gaz! gaz! gaz! - La guerre chimique 1914 - 1918. Publié à l'occasion de l'Exposition Temporaire Gaz! Gaz! Gaz! La Guerre Chimique, 1914 - 1918, présentée à l'Historial de la Grande Guerre du 29 juin au 14 novembre 2010*, Milan, 5 Continents, 2010.

Meltz, R., *Une histoire politique de la roue*, Paris, la Librairie Vuibert, 2020.

Miard-Delacroix, H. et Wirsching, A., *Ennemis héréditaires? Un dialogue franco-allemand*, Paris, Fayard, 2020 (fayard histoire).

Montandon, A. (éd.), *L'Honnête homme et le dandy*, Tübingen, G. Narr, 1993 (Etudes littéraires françaises 54).

Moscovici, S., *L'âge des foules: un traité historique de psychologie des masses*, Paris, Fayard, 2005 (Sciences humaines).

Paul, J.-M. (éd.), *La foule: mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Ribbe, W. (éd.), *Geschichte Berlins. Von der Frühgeschichte bis zur Gegenwart.*, München, C.H. Beck, 1987.

Rubio, V., « Le regard sociologique sur la foule à la fin du XIXème siècle », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, vol. 28, n° 1, 2010, pp. 13–33.

b) La république de Weimar

Anderson, P., « Modernity and Revolution », *New left Review*, vol. 1, n° 144, avril 1984, pp. 96–113.

Bäumer, G., *Die Frau in der Krisis der Kultur*, Berlin, F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung G.m.b.H., 1926 (Schriftenreihe der Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit in Berlin 1).

Béland, M. et Dutrisac, M. (éds.), *Weimar ou l'hyperinflation du sens: portraits et exils*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009 (Pensée allemande et européenne).

Boak, H., *Women in the Weimar Republic*, Manchester, Manchester Univ. Press, 2013.

Bridenthal, R., « Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Wmen at Work », *Central European History*, vol. 6, n° 2, 1973, pp. 148–146.

Butenschön, R. et Spoo, E. (éds.), *Wozu muss einer der Bluthund sein? der Mehrheitssozialdemokrat Gustav Noske und der deutsche Militarismus des 20. Jahrhunderts*, Heilbronn, Distel, 1997 (Distel Hefte).

Canning, K., Barndt, K. et McGuire, K. (éds.), *Weimar publics/Weimar subjects: rethinking the political culture of Germany in the 1920s*, New York, Berghahn Books, 2010 (Spektrum).

Chauvet, D., *Hitler et le putsch de la brasserie: Munich, 8/9 novembre 1923*, Paris, L'Harmattan, 2012 (Allemagne d'hier et d'aujourd'hui).

Diekes, M., Knie, A. et Wagner, P., « Die Diskussion über das Verhältnis von Technik und Politik in der Weimarer Republik », *Leviathan*, vol. 16, n° 1, 1988, pp. 1–22.

Dupeyrix, A. et Raulet, G. (éds.), *Allemagne 1917-1923: le difficile passage de l'Empire à la république*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018 (Bibliothèque allemande. Série Phila).

Durst, D.C., *Weimar modernism: philosophy, politics, and culture in Germany, 1918-1933*, Lanham, Md, Lexington Books, 2004.

Graf, R., *Die Zukunft der Weimarer Republik: Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918-1933*, München, Oldenbourg, 2008 (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit).

Harman, C., *La révolution allemande: 1918-1923*, Paris, La Fabrique éditions, 2015.

Haupt, H.-G., « Pour une histoire de la consommation en Allemagne au XX^{ème} siècle », *Le Mouvement Social*, vol. 206, n° 1, 2004, pp. 3–26.

Jones, L.E., *The German right, 1918-1930: political parties, organized interests, and patriotic associations in the struggle against Weimar Democracy*, Cambridge, United Kingdom; New York, Cambridge University Press, 2020.

Koller, C., *Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt: Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik (1914-1930)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2001.

Krebs, G. (éd.), *Berlin, carrefour des années vingt et trente*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1992, [En ligne]. <<http://books.openedition.org/psn/6496>>. .

Krebs, G. et Schneilin, G. (éds.), *Weimar ou De la démocratie en Allemagne [colloque en Sorbonne, 5-6 mars, 25-26 et 27 novembre 1993]*, 2018.

Levenson, T., *Einstein in Berlin*, s.l., Random House Publishing Group, 2017.

Metzger, R. (éd.), *Berlin: les années vingt; art et culture 1918 - 1933; peinture, architecture, design, mode, musique, danse, littérature, photographie, cinéma, publicité*, Paris, Hazan, 2006.

Peukert, D.J.K., *La république de Weimar: années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1995 (Aubier Histoires).

Prinzler, H.H., *Licht und Schatten: die grossen Stumm- und Tonfilme der Weimarer Republik; 335 Filmbilder von « Mutter Krause » bis « Dr. Mabuse »*, München, Schirmer Mosel, 2012.

Scherbaum, V., *Das Image der « Neuen Frau » in der Weimarer Republik*, 2020, [En ligne]. <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:101:1-2021031602400594811819>>. (Consulté le 20 novembre 2021).

Schwartz, F.J., « Ernst Bloch and Wilhelm Pinder: Out of Sync », *Grey Room*, n° 3, t 2001, pp. 54–89.

Sneeringer, J., *Winning women's votes: propaganda and politics in Weimar Germany*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2002.

Solchany, J., *L'Allemagne au XXème siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2003 (Nouvelle Clio, l'histoire et ses problèmes).

Weber, M., *Le savant et le politique: une nouvelle traduction.*, Paris, Éd. la Découverte/Poche, 2003.

Weisbrod, B., « Violence et culture politique en Allemagne entre les deux guerres », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n° 34, juin 1992, pp. 113–125.

c) Le IIIème Reich

Atlan, E. *et al.* (éds.), *1938: Kunst, Künstler, Politik*, Göttingen, Wallstein, 2013.

Bernhardt, R. et Vaillant, J. (éds.), *La Dénazification par les vainqueurs: la politique culturelle des occupants en Allemagne 1945-1949*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981 (Études germaniques).

Bolz, D., *Les arènes totalitaires: fascisme, nazisme et propagande sportive*, Paris, CNRS, 2008 (Histoire).

Chauffour, S. *et al.* (éds.), *La France et la dénazification de l'Allemagne après 1945*, Bruxelles, Belgium, P.I.E. Peter Lang, 2019 (L'Allemagne dans les relations internationales = Deutschland in den internationalen Beziehungen).

Favre, M., *La propagande radiophonique nazie*, Bry-sur-Marne, INA, 2014 (Médias histoire).

Fleckner, U. (éd.), *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007 (Schriften der Forschungsstelle « Entartete Kunst » 1).

Geise, S. et Lobinger, K. (éds.), *Bilder, Kulturen, Identitäten: Analysen zu einem Spannungsfeld visueller Kommunikationsforschung*, Köln, Herbert von Halem Verlag, 2012.

Hansen, E., *Wohlfahrtspolitik im NS-Staat: Motivationen, Konflikte und Mach[t]strukturen im « Sozialismus der Tat » des Dritten Reiches*, Augsburg, Maro Verlag, 1991 (Beiträge zur Sozialpolitik-Forschung).

Heimermann, B., *Les champions d'Hitler*, Paris, Stock, 2014.

Herf, J., *Le modernisme réactionnaire: haine de la raison et culte de la technologie aux sources du nazisme [1984]*, Paris, l'Échappée, 2018 (Collection Versus).

Kersaudy, F., *Hermann Goering: le deuxième homme du IIIe Reich*, Paris, Perrin, 2014 (Tempus 491).

Kracauer, S., *Politique au jour le jour 1930-1933*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 18 mai 2018 (Pensée allemande et européenne), [En ligne]. <<http://books.openedition.org/pum/11628>>. (Consulté le 6 mars 2019).

Mann, K. (1906-1949), *Contre la barbarie, 1925-1948: essais*, Paris, Phébus, 2009.

Platini, V., *Lire, s'évader, résister: essai sur la culture de masse sous le IIIe Reich*, Paris, La Découverte, 2014.

Rohwer, J., « Der Einfluß der alliierten Funkaufklärung auf den Verlauf des zweiten Weltkrieges », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 1979, pp. 325-569.

Schoppmann, C., *Nationalsozialistische Sexualpolitik und weibliche Homosexualität*, s.l., Springer-Verlag, 1997.

d) Guerre Froide et conquête spatiale

Allen, M., *Live from the moon: film, television and the space race*, London; New York, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009.

Ammar-Israël, A., Fellous, J.L. et Bonnet, R.-M., *L'exploration spatiale: au carrefour de la science et de la politique*, Paris, CNRS éditions, 2011 (Le Banquet scientifique).

Barjot, D., Lescent-Giles, I. et De Ferrière, M. (éds.), *L'américanisation en Europe au xxe siècle: économie, culture, politique*, vol. 1, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2018, [En ligne]. <<http://books.openedition.org/irhis/1871>>. (Consulté le 6 juillet 2020).

Blühm, A. et al. (éds.), *Der Mond: anlässlich der Ausstellung « Der Mond », Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, 26. März bis 16. August 2009*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

Cahn, J.-P. et Pfeil, U. (éds.), *L'Allemagne, 1945-1961: de la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008 (Histoire et civilisations).

Chervin, J., « Quand la télévision contemple les vols habités », *Hermès. La Revue*, vol. 2, n° 34, 2002, pp. 161-168.

Clair, J., *Cosmos: du Romantisme à l'Avant-garde*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1999.

Dancer, M. (éd.), *L'attraction de l'espace: au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!*, Cinisello Balsamo (Italie); Saint-Etienne (France), Silvana; Musée d'art moderne Saint-Etienne metropole, 2009.

De Montluc, B., « Les enjeux de l'espace après la guerre froide », *Les études du CERI*, septembre 1998.

Dubost, T., « Exploration spatiale et imaginaire populaire américain (1957-2009) », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 1, n° 31, 2010, pp. 31-45.

Durandin, C., *La guerre froide*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016 (Que sais-je? 4042).

Huber, K., « L'utilisation pacifique de l'énergie atomique en Allemagne », *Politique étrangère*, vol. 21, n° 6, 1956, pp. 677-694.

Gerovitch, S., « "Why Are We Telling Lies?" The Creation of Soviet Space History Myths », *The Russian Review*, vol. 70, n° 3, juillet 2011, pp. 460-484.

Grampp, S., « Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Die erste bemannte Mondlandung im deutschen Fernsehen diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs », *Repositorium Medienkulturforchung*, n° 9, 2016, [En ligne]. <https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/3516/RMKF_9_2016_Grampp_Vom_Beobachten.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (Consulté le 7 décembre 2020).

Lefebvre, J.-L., « Qu'est-ce que la spatiologie? Ou «Conquête spatiale et organisation du savoir» », 2017, p. 9.

Mareuge, A., « Quelques aspects des relations entre avant-garde et modernité dans le contexte de l'Allemagne divisée: le cas des dadaïstes vieillissants », *Germanica*, n° 59, décembre 2016, pp. 33-50.

Martens, S., « L'occidentalisation de l'Allemagne », dans *Qui sont les Allemands?*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, [En ligne]. <<http://books.openedition.org/septentrion/16316>>. (Consulté le 6 juillet 2020).

Sattler, P., *Raumfahrt als Medienevent. Die politische Funktionalisierung der ersten Mondlandung im Fernsehen*, Hambourg, Diplomica Verlag, 2015.

Schmidt, K. (éd.), *Kosmische Bilder in der Kunst des 20. Jahrhunderts; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 11. November 1983 bis 6. Januar 1984*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1983.

Trochon, J.-M., « Les États-Unis à la conquête de la lune - Persée », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, s.d., pp. 3-18.

Vanci-Perahim, M. (éd.), *Atlas et les territoires du regard: le géographique de l'histoire de l'art (XIXe - XXe siècles); actes du colloque international organisé par le CIRHAC (Université Paris I) les 25 - 27 mars 2004*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006 (Histoire de l'art 15).

Werth, K., *Ersatzkrieg im Weltraum: das US-Raumfahrtprogramm in der Öffentlichkeit der 1960er Jahre*, Francfort-sur-le-Main, Campus-Verlag, 2006 (Campus Forschung 898).

VIII. Théorie

Barthes, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 (Points Civilisation).

Bergson, H., *Le Rire. Essai sur la signification du comique [1899]*, Paris, Félix Alcan, 1938.

Bernas, S. et Eisenstein, S., *Montage créatif et processus esthétique d'Eisenstein suivi de « Montage 38 » d'Eisenstein*, Paris, Harmattan, 2008 (Champs visuels).

Bloch, E., *Héritage de ce temps*, Paris, Klincksieck, 2017 (Critique de la politique).

Brunon, H. et Mosser, M., « L'enclos comme parcelle et totalité du monde: pour une approche holistique de l'art des jardins », *Ligeia*, vol. 73-76, n° 1, 2007, pp. 59-75.

Bürger, P. et Cometti, J.-P., *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013 (Saggio Casino).

Chklovski, V., *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2008.

Dayan-Herzbrun, S., « Un homme nouveau pour un monde nouveau », *Tumultes*, n° 25, 2005, pp. 85-96.

Dewey, J., « La réalité comme expérience », *tracés. Revue de sciences humaines*, n° 9, 2005, pp. 83-91.

Didi-Huberman, G., *L'oeil de l'histoire. 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, 2011 (Paradoxe).

Eco, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1979 (Points 107).

Foucault, M., « Des espaces autres », *ERES*, vol. 54, n° 2, 2004, pp. 12-19.

Hartog, F., *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 (La librairie du XXIe siècle).

Heinich, N., *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique.*, Paris, Gallimard, 2012 (Bibliothèque des sciences humaines).

Kemp, W. et Amelunxen, H. von, *Theorie der Fotografie I-IV: 1839-1995*, München, Schirmer, Mosel, 2006.

Le Bot, M., « Pensée artistique et logique sérielle », *Esprit* (1940-), 1992, pp. 20-29.

Nietzsche, F., *La naissance de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme*, Paris, Librairie Générale Française, 1994 (Le livre de poche classiques de la philosophie 4625).

— *Sur la technique* (1953-1983), Paris, Presses universitaires de France, 2014.
Seconde considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie [1874], s.l., Les Echos du Maquis, 2011, [En ligne]. <<https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Seconde-consideration-inactuelle-1874.pdf>>.

Souriau, É., *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2004 (Quadrige Dicos poche).

Warburg, A.M., *L'atlas Mnémosyne*, Dijon/Paris, L'écarquillé/INHA, 2012.

Worringer, W., *Abstraction et Einfühlung: contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 2015 (l'esprit des formes).