
L'appareil artistique de Schwitters

Jean-Louis Déotte

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/961>

DOI : [10.4000/appareil.961](https://doi.org/10.4000/appareil.961)

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « L'appareil artistique de Schwitters », *Appareil* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 02 juillet 2012, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/961> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.961>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'appareil artistique de Schwitters

Jean-Louis Déotte

NOTE DE L'AUTEUR

Conférence présentée à Copenhague dans le cadre de l'Académie royale des beaux-arts en octobre 2008 et reprise dans le cadre du CENDEAC de Murcia en Espagne en novembre 2009.

- 1 Depuis les années 1960, qui culmineront avec sa thèse *Discours, Figure* (1971), Lyotard développe sa réflexion esthétique à partir de l'opposition événement / système. Le système étant entendu, comme chez les structuralistes, comme ce code de communication sans lequel il n'y aurait pas de message. L'originalité de Lyotard par rapport au structuralisme consistant à débusquer ce qui échappe au code, au système réglé de traces constituant un *bloc d'écriture* ayant fait époque. Cette hétérogénéité à ce qu'on peut appeler un programme culturel époqual a la consistance de ce qui ne se laisse pas écarteler dans un système d'oppositions de signes. Pour Lyotard, les époques de la culture sont à l'épreuve d'irruptions événementielles, disruptives, provenant du *figural*, cette puissance de déliaison libidinale, qui fait irruption irrégulièrement dans l'histoire de la culture comme si un inconscient collectif déréglaient les bonnes formes et les scènes de la représentation. L'opposition devient alors : *figural* / programme culturel époqual. On peut la concevoir dans la descendance du Nietzsche opposant Dionysos et Apollon. Sauf que l'Apollon lyotardien s'écrit comme un programme. Ainsi pour lui, ce qui brise le programme pictural ou sculptural médiéval, exemplifié par l'étude de la lettrine gothique, c'est l'irruption de la peinture de Masaccio dont la puissance libidinale, un mixte de désir et d'angoisse, défait les belles images du gothique qui n'étaient au fond que la face imagée du texte sacré : la Bible. Les pages où il montre que Duccio et Giotto appartiennent au bloc d'écriture médiéval et non, malgré les apparences, à celui de la projection renaissante, sont devenues des classiques de l'histoire de l'art. Cela étant, il ne va pas faire de Masaccio l'instaurateur de l'espace perspectiviste, même si *Le tribut de Saint Pierre* de la Chapelle Brancacci de l'église du Carmine à Florence ou *Adam et Ève chassés du paradis* (1424-1427) lui

appartiennent intrinsèquement. C'est qu'en effet, le programme perspectif, tel qu'il sera développé par Alberti dans le *De la peinture*, vient encoder pour plusieurs siècles une puissance de figuration qui ne lui appartient pas, qui est anhistorique. Mais ce radicalisme lyotardien rend difficile la compréhension de l'extraordinaire puissance productrice dudit programme sur plusieurs siècles. C'est en étant conscient de ce paradoxe que j'ai développé la notion d'*appareil*, ce dernier pouvant être conçu comme un programme générant des figures plastiques jusqu'à l'épuisement de tous ses possibles. Ce qui de fait deviendra évident pour le programme projectif au XIX^e siècle avec la peinture narrative et commémorative (Ingres). Suivant cette hypothèse, reprise de Flusser¹, on sait que tous les possibles d'un programme seront réalisés un jour, mais on ignore dans quel ordre.

- 2 1) La question *qu'est-ce que l'art ?* ne nous intéresse pas directement, parce que les arts sont multiples et parce qu'ils sont appareillés, époque après époque.
- 3 Par exemple à la Renaissance, au XV^e et XVI^e siècle, les arts de l'espace et le théâtre ont été appareillés par la perspective, ce qui fait qu'un art a été privilégié, le dessin. Le dessin est devenu le modèle des arts de l'espace et de la scène, et, devenant *disegno*, il a configuré à nouveaux frais la sensibilité commune et entraîné une autre définition de l'idée, du signe linguistique et de la temporalité. L'idée est devenue un idéal, une idée au sens de Kant, le signe, une représentation, la temporalité, un projet d'avenir².
- 4 Depuis cette époque, nous sommes entrés dans l'ère de la projection. Aujourd'hui, la numérisation des appareils esthétiques marque la limite de cette ère historique. C'est ce que Lyotard avait annoncé avec l'exposition *Les Immatériaux* en 1985.
- 5 En effet, tous les appareils esthétiques projectifs (et en cela *modernes*) : perspective, *camera obscura*, musée, appareil photographique, cinéma, vidéo, sont miniaturisables et synthétisables, rendant possibles un appareil esthétique et de communication nouveau, dont toutes les fonctions seront en correspondance et en synergie, puis un véritable ensemble technique au sens de Simondon (*Le mode d'existence des objets techniques*).
- 6 Nous distinguerons donc les arts et les appareils esthétiques, techniques ou institutionnels, qui leur donnent une autre configuration époquale.
- 7 Puis nous distinguerons les appareils esthétiques des appareils artistiques. Si les premiers ont fait époque et ne sont pas attribuables à une singularité en propre (peu importe au fond qui a inventé le cinéma, l'idée était en l'air³), les seconds sont l'œuvre d'un artiste et indissociables de lui. Buren est à l'origine d'un « outil visuel » qui a comme structure : des bandes alternées verticalement, blanc / couleur, d'une largeur de 8,7 cm. Cet outil est un véritable appareil : il a une définition technique et est répété invariablement. Un de ses éléments privilégiés est le miroir et son lieu d'application, ce sont les expositions d'art, les musées, les lieux surtout urbains. Bref : la culture plus que la nature (hormis la nature touristique). Cet appareil artistique est indissociable de deux appareils esthétiques : la perspective (miroir) et surtout le musée. C'est un appareil parce qu'il libère les apparences en faisant paraître ce qui restait quasi-invisible du fait des habitudes perceptives. Au fond, un appareil joue le même rôle qu'une œuvre d'art (peinture, sculpture) selon K. Fiedler : il stabilise le flux de perception en le cristallisant, il fait voir.
- 8 2) Schwitters est à l'origine de l'appareil artistique *Merz* (1919). Inversement, il apparaît comme un prolongement si intime de *Merz*, qu'on aura du mal à les dissocier. *Merz* a dû

configurer l'appareil psychique de Schwitters. Schwitters s'est individué en développant *Merz*.

- 9 Le nom *Merz* a été obtenu par césure du mot *Kommerz*. En tant que tel, il n'a aucune signification. Nous dirons que l'action de Schwitters sur les choses ou les mots existants, du fait de cette coupure, action qui sépare la chose ou le mot de son usage et de son sens, est muséale. En effet, le musée met entre parenthèses la destination des œuvres, des choses les plus diverses, qu'il intègre. C'est par cette opération qu'il met en exergue la valeur esthétique des mots et des choses. *Merz* suppose l'appareillage des arts par le musée, ce à quoi le cubisme procédait déjà.
- 10 Raison pour laquelle *Merz* n'est pas destiné politiquement et socialement, Schwitters refusant la politisation de l'art (*Manifeste L'art prolétarien*, cosigné par Hans Arp, Théo van Doesburg, Tristan Tzara, Ch. Spengemann, 1923).
- 11 Mais la problématique du cubisme classique (Picasso, Braque, etc.) était encore projective, si l'on accepte l'idée qu'un tableau cubiste, après avoir analysé la chose, en reconstitue la synthèse à partir de plusieurs vues différentielles. En quoi, *Merz* annonce-t-il la fin de l'ancienne ère de la surface d'inscription ? Tout simplement parce que le statut de la lettre et, au niveau supérieur, du signe, n'est plus de désignation ou de dénotation. On parlera ainsi de poésie ou de musique concrètes (*Ursonate*).
- 12 *Merz* n'est pas expressionniste parce que Schwitters cultivait l'« indifférence » par rapport aux choses et refusait le pathos (mais est-ce que ce dernier ne se réfugie pas dans le *Merzbau*, en particulier celui de Hanovre (1923) avec sa « Cathédrale de la misère érotique » ?).
- 13 Malgré les apparences du collage, voire de l'assemblage, *Merz* ne relève pas d'une pratique romantique du fragment, laquelle met l'accent sur la dissociation en supposant une totalité originaire ou à reconstituer (l'œuvre d'art totale, l'art comme absolu). Schwitters, pour sa part, insistait sur la synthèse des éléments du tableau et mettait en avant la conjonction de coordination : *und* (et) (cf. *Das Unbild* [carte postale], 1919).

Figure 1



Das Unbild (carte postale, 1919)

- 14 À la différence de Mondrian et de Malévitch, même s'il connaissait bien leur mouvement (ne découvrant toutefois vraiment les Russes que lors de l'exposition de Berlin en 1922), la production artistique n'est pas vraiment chez lui soumise à une sorte de mythologie de l'Être, de l'Âme ou de l'Esprit⁴. C'est que son appareil artistique est immédiatement présent et puissant et que les images produites ne transcendent jamais le monde matériel, car elles lui sont assimilées sans ambiguïté aucune.
- 15 3) En effet, les différents arts furent appareillés artistiquement par Merz : d'où la multiplication des noms ayant comme racine Merz : *Merzbau*, *Merzbild*, *Merzmappe* (cartable, serviette), *Normalbühne Merz* (Scène Merz normale), *Merzbarn* (grange), *Merzsäulen* (colonnades), *Merzwerbezentrale* (Bureau central de publicité Merz), *Plastische Merzzeichnung* (dessin Merz plastique), etc.
- 16 La grille est un élément fondamental de l'appareil artistique Merz (cf. R. Krauss, opus cité) comme le fut la ligne nerveuse pour le *Jugendstil*.
- 17 On pourrait dire des rapports de la grille avec les avant-gardes du « modernisme » ce que Benjamin écrit sur la « nervosité » de l'époque précédente :

Les malades [atteints du « mal du siècle »] ont une connaissance toute particulière de l'état de la société ; chez eux le déchaînement des passions privées se retourne dans une certaine mesure en un flair inspiré pour l'atmosphère dans laquelle les "contemporains" respirent. Mais la zone de ce retournement est la "nervosité". Il serait important d'établir si ce mot lui-même n'est pas devenu un mot à la mode dans le *Jugendstil*. Les nerfs sont en tous cas des fibres inspirées, ils ressemblent à ces fibres qui serpentaient avec des rétrécissements inassouvis, avec des sinuosités ardentes autour du mobilier et des façades. Le personnage du bohème, de l'émancipée – le naturalisme la voyait plutôt sous forme d'une Daphné qui se

métamorphose à l'approche de la réalité persécutrice en un faisceau de fibres nerveuses mises à nu, végétales, frissonnant dans l'air du temps présent⁵.

- 18 Mais alors que Mondrian⁶ donnait à la grille une finalité métaphysico-politique : lutter contre la singularité subjective, unifier le monde en le recouvrant, etc., la grille Merz est essentiellement de l'ordre de l'appariement de l'hétérogène. La grille Merz est au service du rapprochement de matériaux qui ne devraient rien faire ensemble. C'est la vocation profonde de l'appariement : rendre pareil. Appareiller, c'est nécessairement rendre pareil. Appareiller, c'est au fond apparier. Apparier un mot coupé avec un morceau de bois flotté, un ticket de tram avec une photographie, une carte d'invitation avec un bandeau de couleur, etc. Les images, en particulier photographiques, les lettres de la typographie, les signes, les couleurs, deviennent des substances matérielles, parce que tout cela est imbriqué dans le support qui de ce fait devient opaque. Le tableau lui-même ne peut plus être assimilé à une fenêtre verticale en vis-à-vis du spectateur. Le cadre quasi-carré s'imposant. Fin de l'ère projective.
- 19 4) L'appareil Merz a une double face :

Figure 2

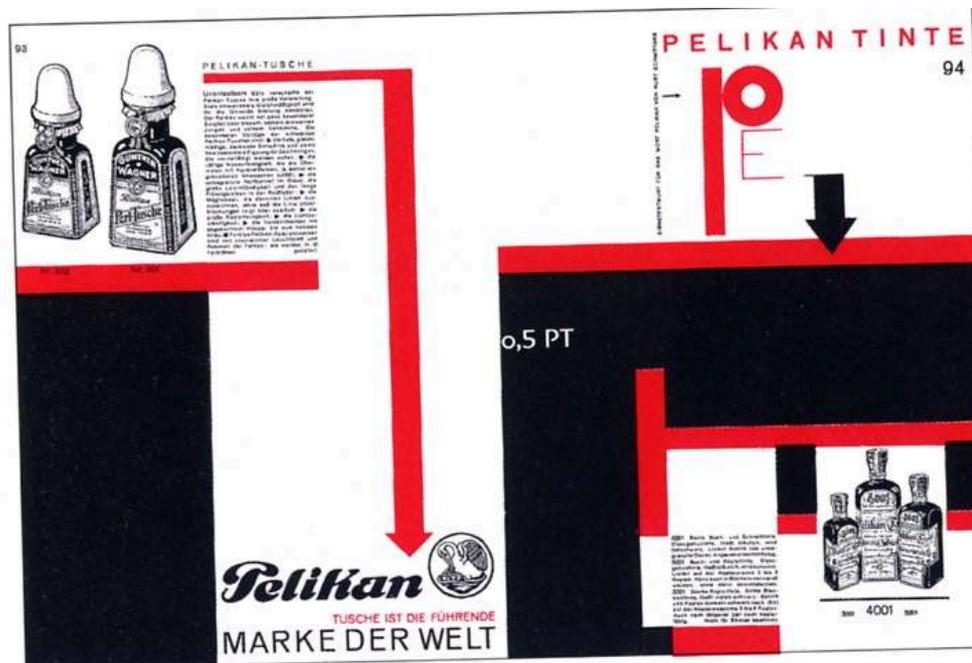
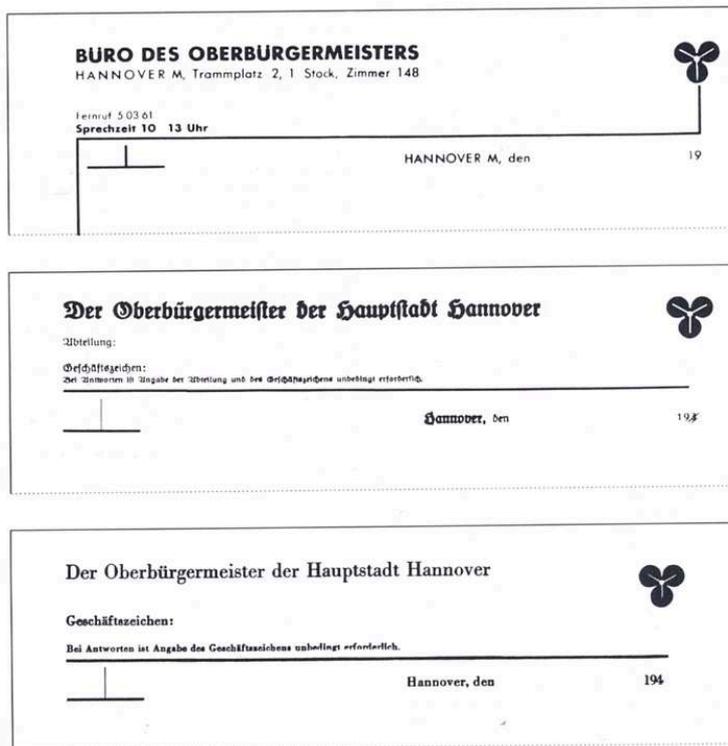


Illustration pour l'encre Pelikan

- 20 D'un côté, les matériaux sont déjà homogènes, c'est le milieu de la typographie et de la mise en espace réglée au service de la communication et de la publicité. C'est le règne de la typographie Futura contre la typographie Gothique.

Figure 3



Papier à en-tête de la ville de Hanovre, typographies : Futura, Gothique, Antique

- 21 On sait que les nazis imposeront le retour de la *Gothique*, avant de condamner, sur décision étonnante d'Hitler en 1941, l'utilisation des « caractères d'imprimerie juifs de Schwabach » (circulaire de Martin Bormann sur ordre du Führer, 3 janvier 1941) et d'utiliser la typographie *Antique*⁷. Dans son usage de la *Futura*, Schwitters ne distingue pas les noms par des majuscules, la tendance étant au « retour » poétique à une typographie sans espace intercalaire, sans majuscule, sans ponctuation : un flot continu de lettres rendant impossible la lecture. C'est sur ce fond figural que se détache la forme de la communication *Merz*.
- 22 Cette modernisation de la communication officielle passe par une structure minimale.
- 23 Une marge à gauche d'une ligne verticale coupée en haut par une horizontale. Modernisation des papiers à en-tête de l'administration de Hanovre, rendant explicite le destinataire, le bureau, la date, etc. Le support est sémiologiquement neutralisé, parce que quasi-transparent, comme le signe dont la lecture ne doit pas être un obstacle à l'appréhension immédiate du sens. Dans ce sens, l'espace de la communication graphique s'oppose à l'espace plastique figural.
- 24 Modernisation allant de pair avec celle de l'administration générale voulue par la République de Weimar. On comprend que ce fut un terrain de bataille pour le nazisme comme la forme des toits des habitations : plate (moderne : Bauhaus) ou pointue (gothique). Il est à noter que les nazis conservèrent la mise en espace moderne des papiers administratifs : c'étaient malgré tout des fonctionnalistes.
- 25 Il faut redonner à la typographie et à la communication visuelle leur importance politique. Car s'il y eut une internationale artistique dans les années 1920, dont le centre fut Berlin, la contre-révolution nazie ne fut pas seulement idéologique et

politique, mais elle affecta plus fondamentalement le *préindividuel* (Simondon) : la sensibilité commune, l'esthétique au sens large d'*aïsthésis*.

- 26 Les grands bouleversements de la sensibilité commune passent aussi par des révolutions typographiques et publicitaires. La lettre est un enjeu politique. Parce que son espace est hiérarchique ou non : si l'on applique à l'ordre du langage ce degré zéro de l'écriture où les espaces sont supprimés, alors il y a une égalité absolue entre les matériaux typographiques. C'est ce traitement qui est à l'œuvre de l'autre côté de l'appareil *Merz*, non plus dédié à la communication, mais à l'art.
- 27 De l'autre côté donc, l'appareil *Merz* s'applique à l'hétérogène des matériaux. Le support, n'étant plus celui de signes destinés à la communication la plus intelligible, ne peut plus être transparent comme s'il n'existait pas, le support redevient donc opaque par collages de couches successives de papier. Dans le cas du *MZ 601* de 1923, on ne peut plus distinguer un support originel, puisque ce qui semble en faire office change de couleur quand on passe de la droite à la gauche. Ce qui émerge de cet empilement, ce sont des numéros : 281 ou 23. La couche la plus ancienne étant la plus recouverte par d'autres papiers collés, la plus récente échappant (provisoirement) à cette nécessité.

Figure 4

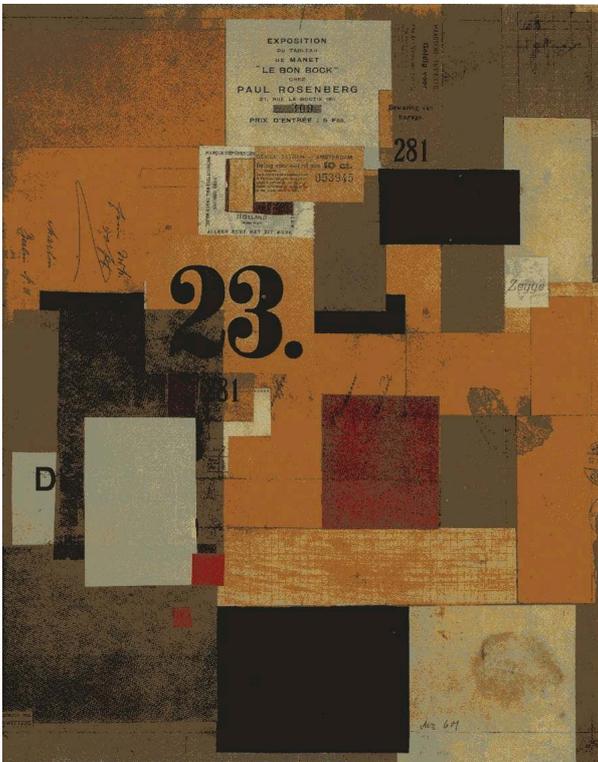


Tableau Merz MZ 601, 1923

- 28 5) L'appareil artistique *Merz* travaille donc à la jointure de la communication et des arts (ce qui englobe la musique et la poésie) ; il utilise, comme le travail du rêve décrit par Freud, des matériaux parfaitement hétérogènes. Donc, malgré les propos d'Harald Szeemann, suivi en cela par d'autres auteurs du catalogue de l'exposition de Beaubourg, on ne dira pas que l'œuvre de Schwitters s'inscrivait d'une quelconque manière dans la « tradition » néo-wagnérienne de l'œuvre d'art totale. Même si le manifeste de l'art prolétarien (opus déjà cité) fait encore référence, par paresse d'esprit (?) à l'œuvre d'art

totale. Schwitters permet au contraire de repenser les rapports positifs entre industries culturelles et arts, lui pour qui l'architecture et la publicité marchaient au même pas que les œuvres *Merz*, en « parallèle⁸ ». Lui qui fonda le « *Ring neue Werbegestalter* » (Cercle des nouveaux graphistes publicitaires). Si la notion d'œuvre d'art totale imprègne une certaine critique esthétique, c'est que l'on n'a pas dégagé l'appareil esthétique dominant une époque et l'appareil artistique à l'œuvre singulièrement.

- 29 6) Mais là, il ne faut point se précipiter : certes le *Merzbau* de Hanovre ressemblait à un cabinet de curiosités, note P. Falguières⁹, ou à un *studiolo* renaissant, selon les exemples du Musée privé du collectionneur britannique John Soane, à Londres, et du cabinet du duc d'Urbino.

Figure 5

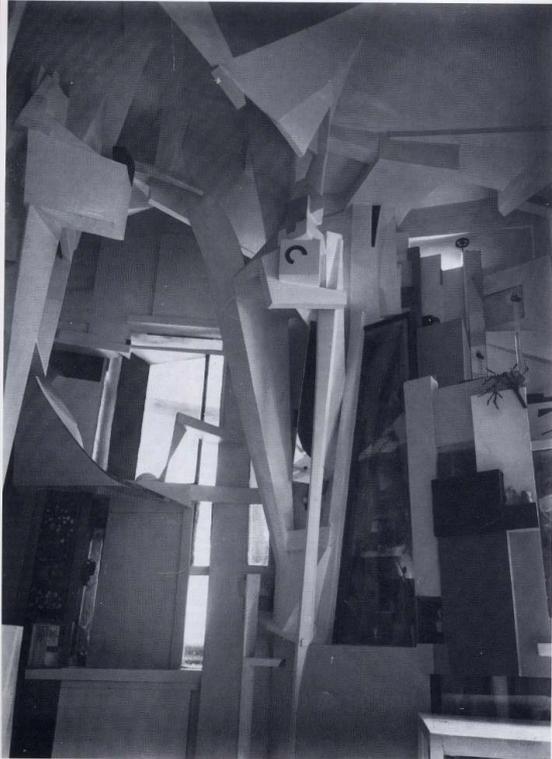


Photo du Merzbau de Hanovre (années 1930). Détruit lors des bombardements alliés

Figure 6



Photo du Merzbau de Hanovre (années 1930). Détruit lors des bombardements alliés

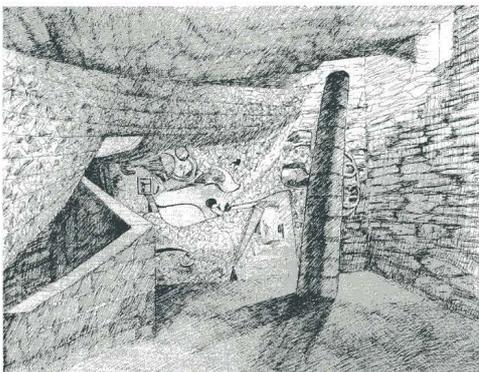
- 30 Certes, il y va de la grotte et d'un art grotesque. Mais ces filiations sont superficielles : si l'appareil artistique *Merz* a les caractéristiques que l'on a dites, s'il possède deux faces, alors la série *Merzbau* constituera la réserve rendant possible la production dédiée à la communication et à la publicité. Il sera privatif et non public, il sera opaque du fait de l'accumulation des couches et non transparent, il comportera un mélange d'affects archaïques contradictoires et non dédié à l'indifférence, il sera mémoriel et non égalisateur des matériaux, il sera pathétique avec le moulage de la tête de cet enfant des Schwitters, mort, et non ironique comme quand il s'agit de « jouer avec ce qui est sérieux » (KS), il sera intransportable contre ce qui relève du *mail art* comme les cartes postales, il sera sans aboutissement contre la totalité solitaire qu'est chaque *Merzbild*, et finalement amical, reliant les souvenirs des amis artistes de Schwitters contre l'anonymat de la circulation d'ordres administratifs, ce sera donc un espace à pénétrer contre l'espace orthonormé à deux dimensions, bref un environnement total.
- 31 Il est remarquable que Schwitters soit passé d'une colonne dans son atelier (1920) accumulant des citations graphiques, surplombée d'une tête d'enfant, au *Merzbau* de 1933 qui, lui, est une construction en creux, donc pénétrable. La phase intermédiaire, c'est la colonne *Merz* de 1923 constituée des mêmes matériaux qu'un *Merzbild*. Il est à noter que les projets de la série *Merzbau* comportent tous des colonnes intégrées dans le volume (Hjertoy, 1930 ; Lysaker près d'Oslo, 1937-1940 ; *Merzbarn* d'Elterwater, 1947).

Figures 7 et 8



Le Merzbarn d'Elterwater en Grande-Bretagne (1947). Reconstitué

Figures 9 et 10



Le Merzbarn d'Elterwater en Grande-Bretagne (1947). Reconstitué

Figure 11



Le Merzbarn d'Elterwater en Grande-Bretagne (1947). Reconstitué

- 32 La colonne de l'atelier initial de Hanovre a donc eu une double vie : préservée comme telle dans la série *Merzbau*, peut-être à l'état de citation comme plus tard chez l'architecte déconstructiviste Eisenmann (série des *Houses*), et, puisque n'étant pas un élément constructif, elle est en même temps devenue un volume creux de grandes dimensions (sans toutefois, comme l'ont écrit certains, parvenir à percer le plancher supérieur). On peut suggérer que cela correspond à des états psychiques différents, dans le rapport de la conscience à l'événement. Dans le premier cas, il y a encore face à face entre Schwitters (et le spectateur) et la colonne, comme pour un *Merzbild*. Dans le second, invagination de la colonne, rendant possible la démultiplication des grottes qui sont autant d'alvéoles du souvenir, en référence à la situation de l'Allemagne historique et politique (référence à Siegfried, etc.), à la misère sexuelle du moment (d'où le nom de *Cathédrale de la misère érotique*) et aux amis de Schwitters (cf. *Moi et mes projets*).
- 33 Schwitters a fait de la série *Merzbau* l'œuvre de sa vie : de l'atelier de Hanovre qui a fini par envahir une bonne partie de l'immeuble de Schwitters, en passant par ses répliques norvégiennes, pour finir par la *Merzbarn* britannique.
- 34 À la Hanovre, cet atelier, qui abritait son travail et donc production de la série *Merzbild*, devint un volume en contre-reliefs constructivistes sur lequel il travailla en le complexifiant toujours davantage. Un élément est commun aux trois grands sites : la colonne centrale plus ou moins traitée comme une sculpture, un support d'accrochage pour des reliques et autres rebuts. Mais dans celui de Hanovre, la fonction mémorielle semble dominer, puisqu'un certain nombre de niches (de « grottes ») sont dédiées, comme on l'a dit, à des événements politiques, que ce soit l'occupation de la Ruhr par les troupes françaises et belges en représailles au non-paiement de la dette allemande, ou la montée en puissance du nationalisme germanique (Hindenburg), etc. Tout se passe comme si Schwitters, qui certes ne voulait pas inféoder l'art au politique, qui voulait lui conserver son autonomie, qui d'une certaine manière refusait donc d'enregistrer immédiatement les événements marquants, à la fois se préservait comme

ce petit-bourgeois que critiquaient ses détracteurs berlinois dada, mais en même temps accumulait des matériaux pour ce qu'on pourrait bien, à la suite de Benjamin commentant Proust, appeler une « écriture nocturne » en opposition à une « écriture diurne ». Les états plus tardifs du *Merzbau* de Hanovre montrent un volume pénétrable néo-constructiviste où les différents plans saillants invitent à un prolongement vers le visiteur, de telle manière que celui-ci se trouve au milieu de plusieurs espaces imaginaires entrecroisés. Le visiteur est donc assujéti en un point, et finalement destiné par le *Merzbau*. Il n'est plus dans l'espace du musée. À ce stade, les différentes « grottes » ont été fermées par une légère cloison, le tout étant recouvert de plâtre rehaussé çà et là de tâches de couleur. Ce volume fut décrit par les visiteurs comme un espace calme, fascinant, dédié à la contemplation. On peut donc faire l'hypothèse d'une chambre sourde destinée à accueillir les vraies traces d'un événement qui, sans elle, aurait été vécu comme une effraction subjective. Ce qui importe, c'est la temporalité spécifique de la chambre : comme les événements ne peuvent être vécus sans être destructeurs, leur inscription doit être différée. C'est pourquoi la temporalité du *Merzbau* est celle de l'après-coup freudien. Les « traces » des événements demeuraient là, mais enfouies dans des cavités toujours disponibles. Ainsi peut-on considérer le *Merzbau* comme un conservatoire d'originaux qui par ailleurs ont été diffusés sous la forme de cartes postales¹⁰.

- 35 De fait, il n'y a pas chez Schwitters ce côté table rase qui caractérise les avant-gardes, le rapport au passé est positivement assumé comme il l'est chez Benjamin. À cet égard, sa conception de l'urbanisme est significative : traiter une ville comme un *Merzbau*, c'est-à-dire éliminer le laid et l'inhabitable, conserver le reste en le recouvrant de nappes de couleur créant ainsi un rythme sans lequel il n'y a pas de forme close. Bref, « toujours créer du nouveau à partir des débris. »
- 36 La constitution du *Merzbau* ouvre une voie, qui n'est pas platonicienne, pour la résolution de l'énigme que pose la durabilité des œuvres d'art. Dans un écrit autobiographique de Benjamin (*Journal du 7 août 1931. Au jour de la mort*), ce dernier amorce une critique du naturalisme des cercles de Friedrichshagen : pour quelles raisons, quarante ans après, quand on se tourne vers eux, ne trouve-t-on absolument pas de place où se loger ? Pourquoi ces textes sont-ils devenus en si peu de temps illisibles ? C'est que :
- [à] chaque fenêtre un mot, une expression ont déjà les yeux braqués sur lui ; ces [écrivains] sont des cités casernes habitées par des réactions et des sentiments morts. Ils permettent de saisir une loi du personnage réellement grand : il a des cavités, des alvéoles sans intérêt qui garantissent sa vie, chambres de silence ou pièces d'apparat vides du pathos où, des décennies ou des siècles plus tard, l'hôte peut trouver place, voire se sentir chez lui¹¹.
- 37 Benjamin prolongera cette réflexion dans les écrits portant de près ou de loin sur l'architecture et l'urbanisme, que ce soit sa description du Théâtre Olympique du Palladio à Vicenza ou celle des matériaux poreux avec lesquels Naples fut édifiée et qui rendent raison de sa fascination. Réflexion culminant dans sa théorie du logement bourgeois producteur, comme le ferait un *dispositif*, d'habitudes définitives¹².
- 38 Ou, pour pasticher Benjamin, on pourrait ajouter que dans un premier temps, les objets de rebut, ces ruines, ces allégories, ramassés sur un trottoir ou au bord d'une plage, objets quelconques s'il en est, perdaient leur destination et leur utilité, et prolongeant ce processus, se trouvaient annexés si complètement dans la sphère de l'artiste (le *Merzbau*) qu'ils disparaissaient de la vue, devenant traces invisibles. Schwitters aurait

donc eu littéralement besoin de ses chambres sourdes, il en aurait même développé une amorce dans un camp d'internement britannique selon les dires de ses compagnons. Ce volume où il pouvait loger lui-même, lui était devenu indispensable, non comme une simple prothèse extérieure, un pare-excitations extérieur, mais comme une part de lui-même, intime comme si son Moi avait été creusé, excavé. Ce lieu devenait un lieu d'archives sans lesquelles il n'y a pas de production plastique ou littéraire possible.

- 39 7) Ce volume, qu'à la fois il habitait et qu'en même temps il incluait, est une *crypte*. Ce lieu interne où, à suivre Maria Torok et Nicolas Abraham (*L'écorce et le noyau*¹³), relus par Derrida, peut s'effectuer le deuil des êtres aimés et des événements les plus brutaux. La crypte subjective est décrite par Abraham et Torok comme hallucinatoire parce que résultant de l'échec de l'introjection des objets d'amour, cette introjection grâce à laquelle une subjectivité se constitue. Quand elle échoue, du fait de la disparition de l'objet d'amour par exemple, ce dernier est incorporé à l'intérieur du Moi et perdure comme un objet étranger qui vient perturber la vie psychique comme le ferait un fantôme surgissant de l'extérieur. La crypte est donc un intérieur contenant l'extérieur. Pour Derrida¹⁴, il ne s'agit pas nécessairement d'un échec, mais d'une manière, qui peut être réussie, d'effectuer le deuil, entre assimilation complète de l'objet qui en dénierait l'altérité radicale et présence altière à l'intérieur du Moi comme d'une réalité hostile. Bref, la crypte peut être le lieu d'un deuil réussi comme demi-deuil. Comme l'écrit Laura Odello :

Le cryptophore, à savoir celui qui héberge en soi la crypte, s'engage envers le mort, il se porte garant pour lui, il lui concède un crédit à l'intérieur de soi-même. Il offre en somme un espace d'hospitalité en soi au tout autre, à l'autre en soi plus grand que soi¹⁵.

- 40 8) L'appareil *Merz* est donc au milieu de la série *Merzbau* et de la série de « communication ». Ce sont les grottes choyées par les enfants en tant qu'elles sont fabriquées avec des matériaux maternels. Volume d'inclusion sans extériorité et donc lieu de toutes les fantasmagories.
- 41 Si donc on procède comme Lyotard, si on oppose radicalement la grille dans sa fonction de communication et de publicité, laquelle deviendra chez les structuralistes la doctrine incarnée (Lévi-Strauss analysant et décomposant le mythe d'Œdipe dans *L'Anthropologie structurale*), au règne de la figure-matrice, on ne peut comprendre Schwitters. Car à suivre cette logique lyotardienne, on verrait dans la production strictement soumise aux impératifs du *logos*, ce qui va aliéner la vérité de l'art de Schwitters. On parlerait d'un rabattement d'un bloc d'écriture géométrique sur le figural par nature libidinal. Inversement, on pourrait écrire que cette production de communication est une « application » de la série *Merzbild*. Nous proposons au contraire d'imaginer un développement parallèle à partir d'un foyer commun, d'un milieu, qui a comme nom : l'appareil *Merz*. Car il en va ainsi des plantes, qui commencent toujours à pousser à partir du milieu, car la graine est ce qui va donner lieu à la fois aux racines et à la tige.
- 42 Pour conclure en reprenant la terminologie de Simondon, l'appareil artistique est ce par quoi un sujet s'individuera en participant ainsi à l'individuation de son propre groupe, ici en l'occurrence le réseau constitué par Schwitters et ses amis, que ces derniers soient dadaïstes, constructivistes, abstraits. C'est ce mode d'individuation que les nazis ont voulu détruire en imposant leur simulacre de « communauté » et en exposant Schwitters parmi les « artistes dégénérés ».

BIBLIOGRAPHIE

- Abraham Nicolas, Torok Maria, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.
- Benjamin Walter, *Écrits autobiographiques*, Paris, Lebovici, 1990.
- Déotte Jean-Louis, *L'époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Descartes, Machiavel*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Déotte Jean-Louis, « Alberti, Vasari, Léonard, du disegno comme dessin au disegno comme milieu projectif », in *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Derrida Jacques, *Fors*, Paris, Flammarion, 1976.
- Elderfield John, *Schwitters*, Londres, Thames and Hudson, 1985.
- Falguières Patricia, « Désœuvrement de Kurt Schwitters », in *Kurt Schwitters*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.
- Flusser Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 1996.
- Krauss Rosalind, « Grilles », in *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- Lemoine Serge, « Merz, Futura, DIN et cicéro », in *Kurt Schwitters*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.
- Odello Laura, *Écritures du politique. À partir de Jacques Derrida*, thèse de soutenance, université Sorbonne Nouvelle, 2007, 1 vol., 497 p.
- Rockhill Gabriel, « Le cinéma n'est jamais né », in *Le milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- « Kurt Schwitters, Moi et mes objectifs », in *Kurt Schwitters*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.

NOTES

1. Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Circé, 1996.
2. Notre « Alberti, Vasari, Léonard, du disegno comme dessin au disegno comme milieu projectif », in *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007.
3. Gabriel Rockhill, « Le cinéma n'est jamais né », in *Le milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2008.
4. Rosalind Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
5. Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Paris, Lebovici, 1990, p. 206.
6. Notre *L'époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Descartes, Machiavel*, Paris, L'Harmattan, 2001.
7. Serge Lemoine, « Merz, Futura, DIN et cicéro », *Kurt Schwitters*, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.
8. « Kurt Schwitters, Moi et mes objectifs », in *Kurt Schwitters*, *op. cit.*, p. 250-251.
9. Patricia Falguières, « Désœuvrement de Kurt Schwitters », *Kurt Schwitters*, *op.cit.*, 1994.
10. John Elderfield, *Schwitters*, Londres, Thames and Hudson, 1985.
11. Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, *op.cit.*, p. 205.
12. *Ibid.*, p. 125-126 et p. 193-195.
13. Nicolas Abraham, Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.

14. Jacques Derrida, *Fors*, Paris, Flammarion, 1976, p. 55-56.

15. Laura Odello, *Écritures du politique. À partir de Jacques Derrida*, thèse de soutenance, université Sorbonne Nouvelle, 2007, 1 vol., 497 p.

RÉSUMÉS

Entre le monde de la communication, de la publicité, voire du design et la production artistique, il semble y avoir un antagonisme radical. Or pendant l'entre-deux guerres, et même plus tard, un certain nombre d'artistes n'ont pas hésité à répondre à des commandes extérieures et commerciales, tout en se consacrant à leurs propres recherches plastiques. Kurt Schwitters a élaboré un terme : *Merz* pour indiquer que le foyer de sa production se situait délibérément au milieu, entre le langage comme système de signes et le *figural* (Lyotard). Il ajoutait même qu'il faisait avancer les deux domaines en même temps. Cet apparent paradoxe lui permit d'échapper à la fantasmagorie wagnérienne de l'œuvre d'art totale. Par ailleurs, il concrétisa *Merz* en le creusant littéralement, en en faisant un atelier qu'il habitait à Hanovre, le *Merzbau*, dont il y eut plusieurs états. On peut faire l'hypothèse, là aussi paradoxale, que cet atelier lui servait de réserve pour autant qu'il l'avait absorbé en lui, lui Schwitters, comme une crypte.

INDEX

Mots-clés : appareil, art, communication, figural, signe

Personnes citées : Schwitters (Kurt), Lyotard (Jean-François)

AUTEUR

JEAN-LOUIS DÉOTTE

Professeur des universités (philosophie esthétique), département de philosophie Paris 8