

# Lyonel Feininger

**L'arpenteur du monde**

**18 avril - 31 août 2015**



Lyonel Feininger reste un artiste méconnu en France. Pourtant, sa position au cœur de mouvements artistiques majeurs de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle en fait un artiste incontournable. Le MuMa se propose donc de vous le faire découvrir, en présentant l'œuvre graphique de l'artiste à travers une centaine de gravures, dessins et aquarelles. Cette exposition sera aussi l'occasion, pour le visiteur, de se confronter à cette pratique de la gravure, elle aussi largement méconnue du grand public.

Figure 1 : *Village délabré (avec un soleil éclatant)*, 1918  
Bois gravé sur papier 11,4 x 10,5 cm  
Collection particulière. © Maurice Aeschimann  
© ADAGP, Paris, 2015

## D'un monde à l'autre

Lyonel Feininger est autant un artiste allemand né à New York et exilé aux États-Unis, qu'un artiste américain ayant passé la majeure partie de sa vie en Allemagne. Il naît aux abords de Central Park dans une famille musicienne d'origine allemande éprise de Beethoven (1770-1827), de Mendelssohn (1809-1847), de Schumann (1810-1856) et de Schubert (1797-1828). Son père l'envoie naturellement à 16 ans étudier le violon à Leipzig. Pour ne pas suivre un destin tout tracé, il s'arrête à Hambourg où il bifurque pour le dessin. Il se forme dans le bouillonnement

artistique entre Berlin et Paris. Pour autant, il se sent pleinement américain et échafaude de multiples projets de retour qui tomberont tous à l'eau. À soixante ans, bien que catalogué d'artiste « dégénéré », il tarde à quitter l'Allemagne hitlérienne, au point de rendre délicate la vie de sa femme juive. Il se sent pleinement allemand et ne veut pas partir pour un pays devenu inconnu. Cet exil douloureux lui offre cependant un nouveau départ dans un nouveau monde, où il synthétisera toutes ses expériences avec beaucoup de liberté. Pour Feininger l'identité culturelle est celle que l'on adopte, en l'interprétant.



Figure 2 : *Cathédrale (grande planche)*, 1919  
Bois gravé sur papier, 30,8 x 19,1 cm – Collection particulière.  
© Maurice Aeschmann – © ADAGP, Paris, 2015

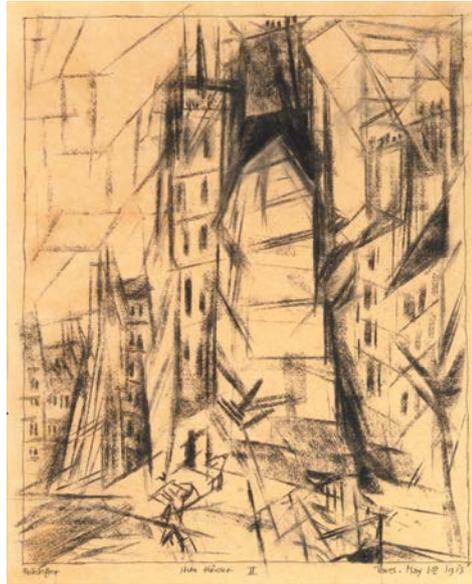


Figure 3 : *Hautes maisons II*, 1913  
Plume, encre de Chine et fusain sur papier, 32,4 x 23,5 cm  
Collection particulière. © Droits réservés – © ADAGP, Paris, 2015

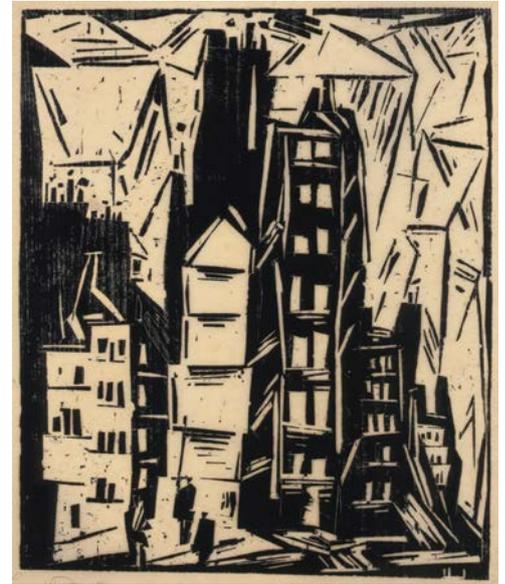


Figure 4 : *Maisons parisiennes*, 1919  
Bois gravé sur papier, 31,1 x 24,5 cm / Collection particulière.  
© Droits réservés – © ADAGP, Paris, 2015

### La survivance de l'enfance

L'enchantement que procure l'œuvre de Feininger, provient de son rapport à l'enfance. Avant ses dix ans, avec un copain, il échafauda la géographie d'un monde imaginaire, avec des dessins et des maquettes de trains et de bateaux. À son arrivée en Europe, il se lance à corps perdu dans la caricature sur le vif, qu'il transpose dans des scènes urbaines traversées par des personnages dépareillés et étranges appartenant à l'époque romantique : un monde désuet et antérieur à sa naissance. Il raconte les aventures à travers le monde de personnages fantasques dans deux bandes dessinées : *The Kin-der-Kids* et *Wee Willie Winkie's World* publiées dans le supplément du dimanche du *Chicago Tribune* en 1906. L'anthropomorphisme de la nature, les écarts d'échelles, les mimiques sont autant savoureuses qu'inquiétantes. Il participera à l'élaboration de la bande dessinée naissante, dans le sillage de Winsor Mc Cay (1867-1937) et ses aventures de *Little Nemo in Slumberland*. À la veille de la Grande Guerre il travaille à l'édition de trains pour enfants en bois peint. Le monde de l'enfance est une source dans laquelle Feininger puise toute sa vie, comme une eau vive, transformant l'art en un jeu sérieux.

### Des espaces distordus

Après sa carrière d'illustrateur, il veut entreprendre « un travail sérieux ». Il peint son premier tableau en 1906, un an après le déchaînement des peintres « fauves » au Salon d'automne à Paris. Il transpose certaines de ses illustrations parues dans le *Témoin* en empâtant les surfaces colorées. Quand son tout jeune fils taille dans le papier aux ciseaux, il souhaite atteindre dans sa « peinture la clarté de ces découpages ». Sans rechercher la stricte bidimensionnalité, il biaise l'espace représenté. Dans *Le Pont Vert* (fig. 5), l'oblique de l'arcade du premier plan dévie la frontalité de la rue, dont la perspective aplatit curieusement la profondeur. Le personnage nain du premier plan, portant canne et chapeau haut de forme, nous fait percevoir les personnages réduits par l'éloignement, comme des personnages miniatures côtoyant des géants. Dans *Les Détracteurs* (fig. 6), les personnages alignés sur la ligne d'assise du premier plan obéissent à une même disparité onirique d'échelle. Les maisons sont logées à la même enseigne. Au fond, le pont d'Arcueil, traité de manière à la fois plane et fuyante, engendre une forte instabilité visuelle.

### La voie du cubisme

Comme une bombe à fragmentation, le cubisme bouleverse le paysage formel de ce début de siècle. Feininger le découvre en 1911, c'est une révélation. « J'ai vu la lumière » s'exclame-t-il. Il est conquis par cette réduction des objets à des formes angulaires et géométriques. Il en rêve. Il lui faut un an pour en assimiler le choc. Dans *Hautes maisons II* (fig. 3) il fragmente les façades des immeubles en plans inclinés, les réduisant à un échafaudage dynamique dont les lignes se poursuivent dans l'espace environnant. Son « cubisme prismatique » n'est pas « une dispersion chaotique de la forme », mais au contraire son épure. Dans *Oberweimar* (fig. 7), bien que segmentés, les contours du pont, de l'arbre, de la maison n'en sont pas pour autant abolis. Dans ce paysage, l'espace entre les éléments semble taillé dans le même bloc cristallin que les éléments eux-mêmes. La perception de cet ensemble structuré est précisément ce que Feininger nomme « la forme (Gestalt) dont le cubisme montrait la voie ».

### Les modernités

Même si c'est à Paris que Feininger prend le pouls de la modernité, celle-ci se fonde en France et en Allemagne sur des paradigmes radicalement différents. En France, Baudelaire balise la modernité comme cette moitié de l'art qui saisit le présent dans sa fugacité avec les outils de son temps (*Le peintre de la vie moderne*, 1863). Camille Pissarro (1830-1903), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Pierre Bonnard (1867-1947) font leur miel de la vie et des mutations urbaines. En revanche en Allemagne, en 1905, quand Ernest Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Otto Mueller (1874-1930) ou Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) se regroupent à Dresde sous le nom de Die Brücke (Le Pont), ils prônent au contraire une rupture virulente avec la modernité urbaine. Ils optent pour un primitivisme aux couleurs outrées et exaltent la fusion avec la nature brute. À l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, la modernité picturale se manifeste donc en Allemagne comme un retour à un état originnaire, un état de nature antérieur à la civilisation, s'inscrivant en ce sens dans la lignée du romantisme allemand.

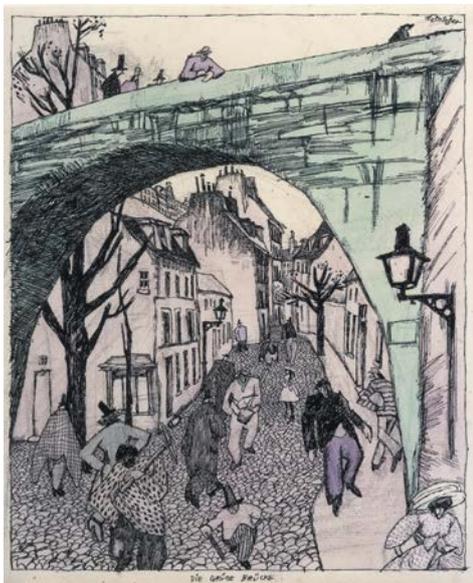


Figure 5 : *Le pont vert*, 1909  
Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier, 25 x 20 cm / Collection particulière. © Maurice Aeschmann — © ADAGP, Paris, 2015

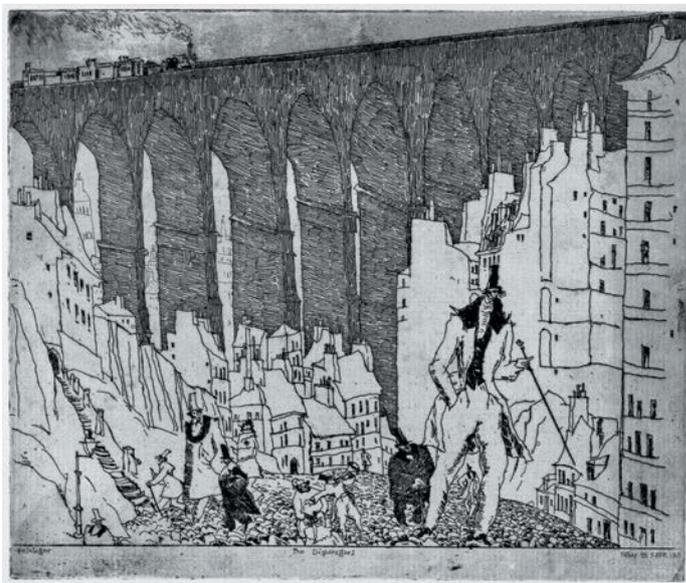


Figure 6 : *Les Détracteurs*, 1911  
Eau-forte (zinc) sur papier, 21,9 x 26 cm / Collection particulière.  
© Maurice Aeschmann — © ADAGP, Paris, 2015

### Graver

Le groupe munichois Der Blaue Reiter (Le Cavalier bleu), qui se constitue en 1911 autour de Wassily Kandinsky (1866-1944) et de Franz Marc (1880-1916), poursuit cette conception de l'art comme l'expression directe d'une intériorité qui est à chercher au-delà des apparences. Les dessins d'enfants, les images populaires naïves ou bien les primitifs recèlent pour eux l'expression directe et originelle qu'ils cherchent. Feininger à Berlin se nourrit et s'inscrit dans cette effervescence. La guerre de 1914-1918 stoppe cet élan et fauche nombre d'amis. Sa fin est une libération pour Feininger. L'économie de la gravure sur bois le séduit. Un simple couteau, des couvercles de boîte à cigares, un rouleau, un peu d'encre et du papier suffisent. Durant une année il se lance éperdument dans cette technique rudimentaire utilisée par Albercht Dürer (1471-1528) et reprise par les artistes de Die Brücke. Les lignes et les surfaces creusées dans la matrice ne retiennent pas l'encre et apparaissent au tirage blanches. Au contraire, les surfaces non travaillées gardent l'encre et deviennent noires, laissant finement apparaître en négatif la trame des veines du bois. Feininger exploite merveilleusement ces inversions de valeur dans *Village délabré [avec un soleil éclatant]* (fig. 1), où les rayons basculent du noir au blanc en fonction de la valeur des surfaces qu'ils traversent. De même, les chapeaux et les personnages passent du noir au blanc selon qu'ils sont détournés ou évidés. L'économie de moyen conduit à une économie d'expression. Le personnage de gauche se réduit à un pantalon chapeauté d'une tête. Aux trois bonshommes en pyramide correspondent trois demeures déséquilibrées que repousse et coiffe un soleil arachnéen, « un soleil éclatant ».

### Bauhaus

En 1919 à Weimar, l'architecte Walter Gropius (1883-1969) fonde le Bauhaus en fusionnant l'Académie des Beaux-Arts et l'École des Arts Appliqués. Son projet vise à remodeler la société en opérant une fusion entre l'art et l'artisanat. Il demande à Feininger de le rejoindre et lui confie l'illustration de son Manifeste. *La Cathédrale* (fig. 2) qu'il lui propose semble sortir de terre, poussée par un premier plan pyramidal. Les lignes placées en éventail à l'arrière-plan accentuent cet effet. La triangulation se retrouve partout : les trois portes, les trois angles de la flèche, les trois étoiles rayonnantes. Cette image traduit étroitement le texte de Gropius : « Vou-



Figure 7 : *Oberweimar*, 1917  
Plume, encre de Chine et fusain sur papier, 23,6 x 30,3 cm  
Collection particulière. © Maurice Aeschmann — © ADAGP, Paris, 2015

lons, concevons et créons ensemble une nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, sculpture et peinture, qui s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers vers le ciel futur, comme un symbole cristallin d'une nouvelle foi prochaine. » La cathédrale renvoie autant à l'œuvre totale fusionnant tous les arts, qu'à l'organisation du Bauhaus avec ses ateliers de compagnonnage inspirés du Moyen Âge. Feininger, avec Johannes Itten (1888-1967) et Gerhard Marcks (1889-1981), devient « maître de forme ». Mais les difficultés financières pousse Gropius à accentuer le partenariat avec l'industrie. En 1923, le remplacement d'Itten par Laslo Moholy-Nagy (1895-1946) accentue cette orientation technologique, où la peinture est reléguée. L'utopie et la spiritualité originelles s'estompant, Feininger se concentre sur l'élaboration et la diffusion de portfolios de gravures. Malgré le recul pris, il restera attaché à la communauté que forme le Bauhaus.

### Enseigner

La précarité du Bauhaus n'en atténua pas moins son formidable impact sur la formation des esprits. Comme pour Fei-

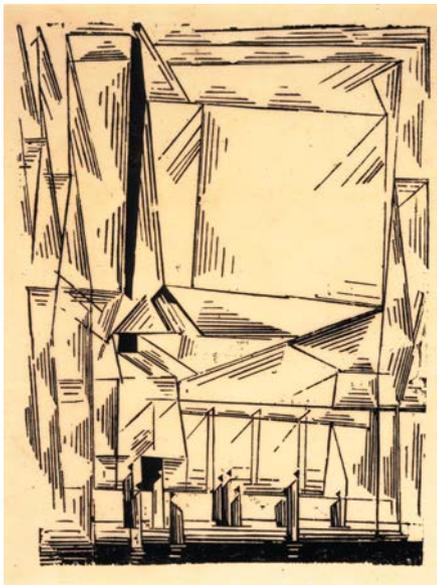


Figure 8 : *Gelmeroda*, 1920  
Bois gravé sur papier, 33,3 x 23,5 cm / Collection particulière.  
© Maurice Aeschimann — © ADAGP, Paris, 2015



Figure 9 : *IV B (Manhattan)*, 1937  
Plume, encre de Chine et aquarelle sur papier, 31,4 x 24 cm  
Collection particulière. © Droits réservés — © ADAGP, Paris, 2015



Figure 10 : *Porte de ville*, 1943  
Huile sur toile, 48,3 x 51,3 cm / Collection particulière.  
© Droits réservés — © ADAGP, Paris, 2015

ninger l'art est de nature spirituelle, il ne peut s'enseigner. Il ne cherche pas non plus à imposer son esthétique à ses élèves. Par contre il apprend des savoir-faire et prodigue des appréciations bienveillantes. « Que peut donner le meilleur enseignant en art sinon orienter, confirmer et développer un talent qui existe déjà chez un étudiant ? » se demande-t-il, dans une question qui a forme de programme. Pour Gropius « son humilité leur donnait du courage et suscitait le respect. Ainsi stimulés et placés dans un état d'esprit optimiste, ils mettaient en mouvement leurs propres forces créatrices. C'est bien le but le plus élevé de l'éducation. » Le partage est pour Feininger le pendant de son travail d'atelier où se livre son « combat humain le plus intime, le plus désespéré. »

### Fugues visibles

Feininger joue du violon et compose des fugues. Kandinsky assimile dans *Du spirituel dans l'art* (1911) la couleur au son du clavier. Paul Klee (1879-1940) élabore pour ses cours au Bauhaus des cartes chromatiques qui établissent des analogies entre les gradations des couleurs et le contrepoint en musique. Le contrepoint est un thème initial suivi de sons qui le chevauchent harmonieusement en lui faisant écho, en le modulant ou en l'inversant pour produire une structure sonore verticale extrêmement riche. La possibilité de traduire dans le médium de la peinture ce principe de répétition et de variation anime Feininger. Ses tableaux contiennent pour lui « du son » et Bach devient un véritable « maître en peinture ». *Gelmeroda* (fig. 8) saisit bien cette transparence d'un espace stratifié en multiples couches qui s'appréhendent simultanément, comme dans les *Concertos Brandebourgeois*. Un espace qui n'est pas sans évoquer celui même du MuMa, où se chevauchent perception de l'intérieur et de l'extérieur dans une transparence feuilletée.

### Inspirations

La méthode créatrice de Feininger consiste à classer soigneusement ses dessins pris sur le vif, des dessins qu'il nomme « notes de nature ». Ces archives alimentent son travail à venir. Il puise dans sa propre œuvre des compositions qu'il transpose d'une technique à l'autre en adaptant à chaque fois son expression artistique aux qualités et aux contraintes du nouveau médium. Ainsi une aquarelle devient une peinture à l'huile, un croquis un bois gravé, qui devient des années après un tableau. Même si pour lui « il faut faire subir une *transformation intérieure* à ce que l'on voit, le remodeler et le synthétiser avant de donner le moindre coup de pinceau », le contact direct avec ce qu'il voit reste essentiel. Premier. S'y trame son rapport mystique au monde. Quand il dessine sur le motif, il est épris d'un ravissement qu'il exprime ainsi : « une extase comme seule un amour de jeunesse peut en procurer, mais une extase qui survit à la jeunesse, prend sa place et dure jusqu'à la fin. » L'univers de Feininger a l'effet d'un bain de jouvence, où nous sommes invités à voir le monde sans écran, comme on devrait le voir tous les jours : comme une révélation.

### BIBLIOGRAPHIE

- *Lyonel Feininger, l'arpenteur du monde*, MuMa Le Havre / Somogy éditions d'Art, 2015.
- *Lyonel Feininger*, Barbara Haskell et John Carlin, Somogy, 2011.
- *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Wassily Kandinsky, Folio Essais, Gallimard, 1989.

### PISTE DE TRAVAIL

Reporter un croquis avec un clou sur un isolant vert en polystyrène extrudé. Avec un petit cutter évider certaines surfaces. Encreur avec un rouleau et imprimer par simple pression des mains sur un papier sec. Retravailler la matrice si nécessaire.