

De la photographie à la peinture: la leçon de László Moholy-Nagy (1895-1946)

Alain Findeli

“Quand j'étais jeune peintre, j'ai souvent eu l'impression, en assemblant mes collages et en peignant mes tableaux “abstraites,” que je jetais à la mer un message enfermé dans une bouteille. Il faudra peut-être des décennies pour que quelqu'un le trouve et le lise.”¹

La découverte de la photographie ou: *The New Vision*

On sait que Moholy-Nagy a commencé sa carrière de peintre alors qu'il était encore en Hongrie; c'est pendant la première guerre mondiale que naît cette vocation et qu'il décide d'abandonner la carrière de droit à laquelle il se destinaient. Pourtant ce n'est qu'après son arrivée à Berlin en 1920 que, grâce à Lucia Schultz qu'il devait épouser bientôt, il découvrit la photographie alors en pleine expansion grâce en partie au développement rapide du photojournalisme. Le titre de cet article semble donc paradoxal à première vue car c'est bien après avoir fait de la peinture pendant quelques années que Moholy-Nagy entreprit ses premiers travaux photographiques, et qu'en réalisant ses premiers photogrammes, il allait devenir l'un des pionniers en la matière; en fait, son cheminement artistique n'est pas aussi linéaire et chronologique que l'on pourrait le croire.

Il semble en effet que le travail accompli avec l'appareil photographique, puis avec la caméra, lui fit découvrir un monde entièrement nouveau et que cette révélation ait agi sur lui comme un déclic: son travail de peintre en fut totalement bouleversé et la réflexion qui en découla lui fit suivre une marche imprévisible. A la seule vue de ses premières oeuvres, deux types de préoccupations l'absorberont: d'abord la question des rapports de l'art avec la technique, ensuite le mystère de la lumière.

Pour Moholy-Nagy, l'outil employé, qu'il soit manuel ou mécanique, n'a pas d'importance pourvu qu'il soit maîtrisé et qu'il permette d'approfondir le champ d'intervention de l'artiste qui l'utilise; vivant au XX^e siècle, il est normal de retrouver dans les techniques artistiques l'influence de la civilisation de la machine et, plutôt que de la refuser et de se réfugier dans le classicisme et la tradition, il est préférable de se lancer à la conquête de nouveaux média, afin d'obtenir des effets novateurs pour bouleverser la vision qu'on se fait traditionnellement de l'environnement: la caméra, le pistolet à peinture, le phonographe, les mécanismes et automatismes, les installations industrielles même, tout est prétexte à de nouvelles expérimentations artistiques.

La photographie lui fait également découvrir la lumière et ses possibilités; il recherche des effets de transparence, de projection et cherche à comprendre les manifestations de la lumière et de la couleur pure sous toutes leurs formes. Ces recherches l'amèneront à mettre au point une véritable méthode expérimentale propre à la découverte de nouvelles lois visuelles. Leurs conséquences sont, selon lui, considérables pour les arts, mais plus généralement pour la conscience sociale; elles sont exposées dans les deux livres majeurs qu'il nous a laissés: *The New Vision et Vision in motion*,² qui constituent une véritable esthétique de l'art avant-gardiste.

Lorsqu'il est appelé en 1923 par Walter Gropius à enseigner au Bauhaus à Weimar, il construit un enseignement entièrement inspiré de sa propre expérience et fondé précisément sur cette méthode d'expérimentation; il aimait comparer son atelier à un laboratoire où étaient mis en chantier les modes de vie futurs.

Plus tard, à Chicago, en 1937, il sera invité à fonder un institut inspiré des principes qui rendirent célèbre le Bauhaus, obligé par les événements à fermer ses portes en 1933. Sous le nom de *New Bauhaus*, puis de *School of Design*, enfin de *Institute of Design* après avoir obtenu le rang universitaire en 1944, cette école inaugurerà aux Etats-Unis le premier programme pédagogique réellement moderne, voué à la formation de designers industriels. Moholy-Nagy consacra tous ses efforts à la direction et au développement de l'école, malgré les nombreuses difficultés financières et l'imcompréhension, sinon l'hostilité, qu'elle suscitait. Présomant de ses forces, il mourut en 1946 quelques années avant que l'*Institute of Design* soit invité à constituer un département du prestigieux *Illinois Institute of Technology*.

La méthode ou: *Vision in Motion*

Pour Moholy-Nagy, l'activité artistique, tout comme celle de l'ingénieur, doit s'attacher à résoudre un problème. L'un des premiers auxquels il fut confronté est celui de la ligne: impressionné par les dessins de Rembrandt et de Van Gogh, il découvre qu'un élément simple, abstrait, la ligne, a des possibilités expressives très puissantes, selon la manière dont elle est utilisée; ainsi la ligne peut représenter des objets mais surtout elle rend visible la complexité intellectuelle et émotive de l'artiste, en constituant ce qu'il appelle "un diagramme de forces intérieures." Il découvre ensuite, peu à peu, en approfondissant d'autres problèmes, les éléments de base de tout langage visuel: le point, la couleur, les formes simples, ainsi que la signification réelle de la composition, équilibre parfait de ces éléments en relations mutuelles. Le sujet du tableau n'a donc plus aucune importance, pas plus que son titre; seule importe la manipulation des éléments et la solution, provisoire, qui en résulte. Du problème de la ligne, il passe ensuite à celui de la couleur qu'il aborde par la peinture, puis par le collage, et à celui, plus immatériel encore et plus "abstrait," de la transparence. C'est dans la photographie, et plus particulièrement dans les photogrammes, qu'il s'attaque à ce problème et à la recherche de l'équilibre délicat et subtil des contrastes, rattachant le tout à celui plus fondamental, originel, de la lumière; il envisage ainsi la possibilité de "compositions de lumière" où la lumière, nouvel élément plastique, serait contrôlée tout comme la couleur en peinture et le son en musique.³ Le photogramme, véritable signature de la lumière sur l'émulsion photographique, permet de mettre en évidence l'opposition des contrastes, la variété infinie des intensités de gris comprises entre le noir et le blanc, l'interpénétration des masses lumineuses, et de construire un espace tridimensionnel à l'aide de ces seuls éléments. La technique de projection utilisée pour ces recherches lui inspire d'autres expériences qu'il reprendra plus tard dans sa peinture, après une interruption de plusieurs années à la suite de sa démission du Bauhaus en 1928. C'est en Angleterre, en 1935, qu'il fabrique sur de nouveaux principes, son premier "modulateur spatial"; ce dispositif est constitué d'une plaque de plastique transparente (rhodoïd ou plexiglas) sur laquelle est peint un motif abstrait qui se projette sur un support en contre-plaqué blanc ou gris pâle; c'est une transcription, par des moyens techniques entièrement différents, des résultats optiques obtenus lors des manipulations photographiques. La lumière est utilisée comme un matériau qui, par projection et

effets visuels particuliers, permet de produire une illusion de profondeur, d'espace, de mouvement même. (Fig. 1). Dans toutes ces oeuvres il est frappant de retrouver des archétypes (*Urformen*), tels que les éléments simples qui apparaissent dans ses premiers dessins et photographies (Fig. 2); la ligne, le rectangle, le cercle, la portion de cercle, le point. Mais, encore une fois, le motif ici ne signifie rien et ne représente rien de particulier. Ce qui importe, c'est cette méthode qui consiste à circonscrire un élément à la lumière d'un problème particulier; en le déformant, en le répétant, en modifiant sa texture, sa brillance, sa tonalité, son épaisseur, sa position par rapport à d'autres éléments, une image nouvelle de la réalité se crée, perçue ainsi sous divers éclairages par une "vision en mouvement," un peu à la manière des peintres cubistes qui présentaient simultanément plusieurs faces d'un même objet dans le même tableau.

Lorsqu'on contemple une oeuvre de Moholy-Nagy, on se trouve donc en présence d'une étape d'un processus vers la résolution d'un problème plus global de lumière, ou de mouvement, ou d'équilibre; c'est aussi une solution particulière momentanée qui nous fait réfléchir, comme il l'a fait lui-même à un moment particulier de sa vie. L'objectif d'une telle démarche artistique est de modifier la conscience du spectateur engagé ainsi sur la voie d'une recherche qui devra s'élargir à tout son environnement physique, puis humain: "L'art peut mener à la solution de problèmes sociobiologiques avec autant d'efficacité que les révolutionnaires engagés à l'action politique."⁴

La leçon ou: *Von Material zu Architektur*

Cette méthode d'investigation artistique est à la base de la pédagogie de Moholy-Nagy pour qui le processus d'expression et de découverte est plus important que le produit final: "Ce n'est pas le produit, mais l'individu qui constitue le but à atteindre."⁵ C'est une méthode *intégratrice*, non-directive, centrée sur le talent et les capacités propres de l'étudiant. Le professeur n'est là que pour guider, apporter une appréciation, encourager, jamais pour imposer sa méthode, encore moins sa solution. Il faut faire appel à tout le potentiel de l'individu, en prenant soin d'équilibrer les facultés intellectuelles, émotionnelles et sensorielles; tout objet sera considéré d'un triple point de vue artistique, technique et scientifique.

Ainsi, par exemple, un simple carré de plastique transparent peut être utilisé pour étudier les propriétés techniques du matériau lorsqu'on le travaille avec des outils manuels et mécaniques: il peut

être percé, scié, gratté, plié, poli, collé, soudé, etc. (Fig. 3). On exploite ensuite ces qualités pour le transformer, intuitivement d'abord (sculpture) (Fig. 4), intentionnellement ensuite en vue de lui donner une forme et une fonction particulière (design): poignée de tiroir, bijou, support. (Figs. 5 & 6). La pièce ainsi obtenue, ou la sculpture, servira à l'étude visuelle par le dessin, l'étude de texture, la projection de lumière, la photographie, le film, les plans d'exécution. On pourra également rechercher les divers modes d'assemblage avec d'autres matériaux, ainsi que la possibilité de fabrication industrielle. Aucune contrainte particulière n'est imposée avant que l'étudiant ait envisagé toutes les possibilités techniques et artistiques, et par voie de conséquence, ses propres capacités créatives mobilisées par ces exercices. Il doit parvenir, avec cette méthode, à dégager les éléments fondamentaux d'une totalité complexe pour les analyser un par un, et s'en servir plus tard pour construire. La rapidité de l'intuition et la vision synthétique mises en oeuvre lors de la phase d'expérimentation laissent alors la place à la systématisation de l'analyse pour aboutir, en intégrant les deux, à la maturité du design. C'est dans ce type de progression que l'étudiant affine ses outils conceptuels et développera une méthode originale, afin d'appréhender les exigences les plus complexes des projets qui lui seront soumis.

Conclusion

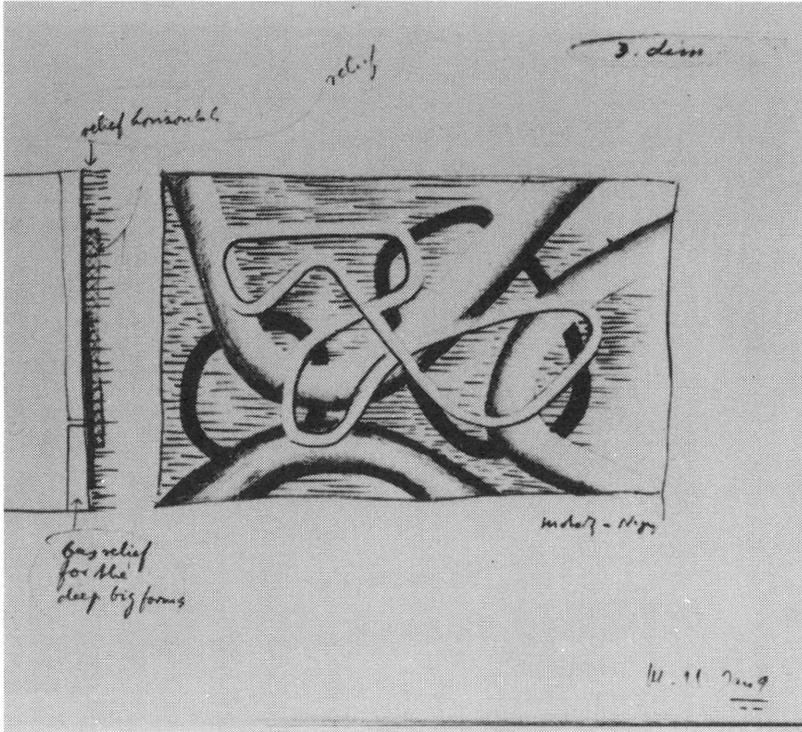
Le physicien Werner Heisenberg, commentant le bouleversement scientifique du début du XX^e siècle, constate que "la connaissance des atomes et de leur mouvement *en soi*, c'est-à-dire indépendamment de notre observation expérimentale, ne constitue plus le but de la recherche"; il en conclut que "le sujet de la recherche n'est plus la nature en soi, mais la nature livrée à l'interrogation humaine."⁶ Singulièrement, et sensiblement à la même époque, Moholy-Nagy fait la réflexion suivante, lorsqu'il découvre la propriété expressive de la ligne: "J'essayais d'analyser des corps, des visages, des paysages avec mes *lignes*, mais les résultats m'échappaient des mains, allaient au-delà de l'intention analytique. Les dessins (...) représentaient moins des objets que mon excitation à leur propos."⁷ Cette analogie frappante indique bien le caractère révolutionnaire de la méthode artistique de Moholy-Nagy et de la pédagogie qui en découle, qui s'opposent radicalement à la tradition académique basée sur l'imitation et la soumission au modèle du maître d'atelier. Ce qui prime, au-delà du résultat final. C'est le cheminement de

l'artiste et la modification de conscience résultant du dialogue avec son sujet de recherche; le but n'est plus d'atteindre une norme fixée par une école ou par la mode, mais d'inventer constamment de nouveaux dialogues possibles en utilisant au maximum les possibilités techniques des outils qui sont à sa disposition. Un problème doit être attaqué par toutes ses facettes et non plus par une méthode unidirectionnelle qui lui enlève toute sa richesse et stérilise la créativité de l'artiste et de l'étudiant. Une telle méthode anticipe sur les modèles que proposeront plus tard les théoriciens des sciences physiques et surtout des sciences humaines, irréductibles aux paradigmes rationalistes du XIX^e siècle. Ces méthodes, dites holistiques ou *systemiques*, prennent soin d'inclure dans leurs investigations l'expérimentateur lui-même, et concentrent leur regard sur les interactions entre les divers intervenants, davantage que sur les objets eux-mêmes; toute connaissance devient ainsi nécessairement contextuelle.⁸

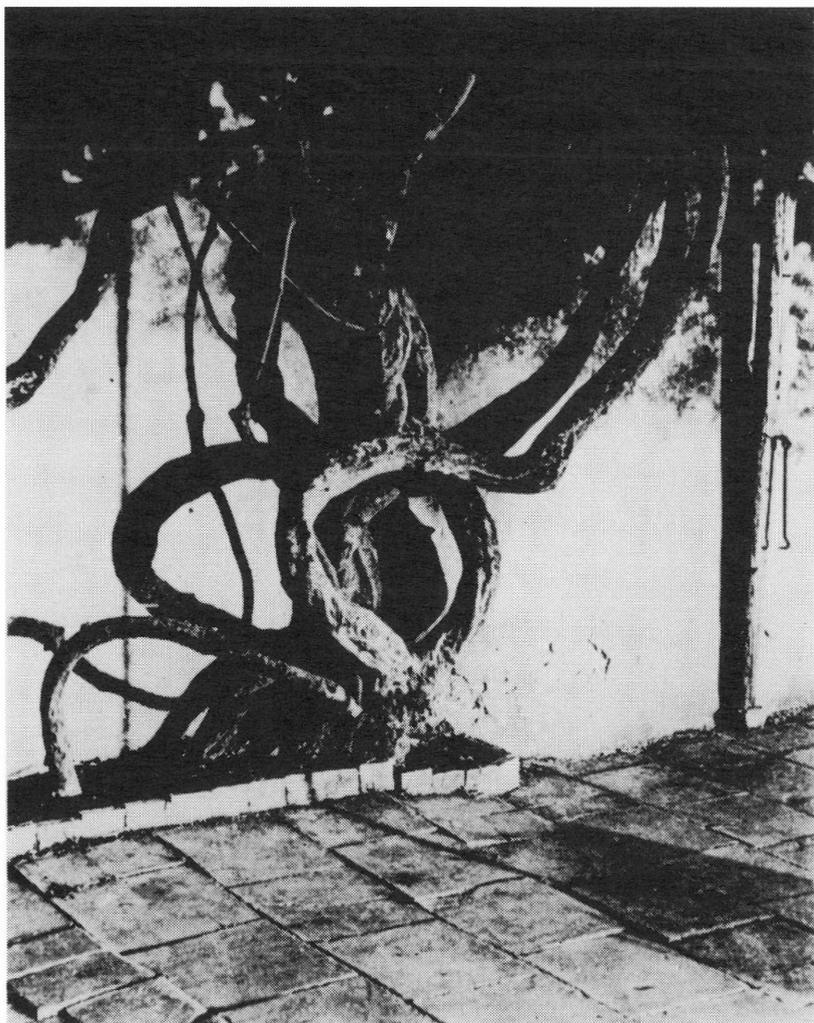
Une conséquence importante de cette attitude nouvelle, dont Moholy-Nagy avait très tôt pris conscience, est que l'art, tout comme la science, doit dorénavant répondre de son utilité auprès de la société, en remplissant une fonction pédagogique et idéologique; l'artiste nouveau doit guider le public et lui proposer des expériences, des problèmes qui, par l'éveil et l'élargissement de la conscience qu'ils provoquent, le mèneront vers davantage de liberté: "une approche prétendument *apolitique* de l'art est une illusion, une hypocrisie."⁹

Références

1. Moholy-Nagy, L., (1944), "Abstract of an Artist," in *The New Vision and Abstract of an Artist* (New York: George Wittenborn Inc., 1967), p. 76.
2. Moholy-Nagy, L., *The New Vision* (New York: W. W. Norton, 1938), et *Vision in Motion* (Chicago: Paul Theobald, 1947).
3. Moholy-Nagy, L., "Light: a Medium of Plastic Expression," *Broom*, 4, 1923; p. 283.
4. "Abstract of an Artist," p. 76.
5. Moholy-Nagy, L., *Von Material zu Architektur*, facsimilé de l'édition de 1929 (Mayence et Berlin: F. Kupferberg, 1968); p. 14.
6. Heisenberg, W., "Les sciences de la nature en tant que parties des actions réciproques entre l'homme et la nature," in *La nature dans la physique contemporaine* (Paris: Gallimard, coll. Idées, 1962); p. 29.
7. "Abstract of an Artist," p. 68.
8. Voir par exemple Feyereabend, P., *Contre la méthode* (Paris: Seuil, 1979), et Lévy, R., "Vers un cadre d'enseignement du design," Conseil national de l'esthétique industrielle, Ottawa, 1975.
9. "Abstract of an Artist," p. 76.



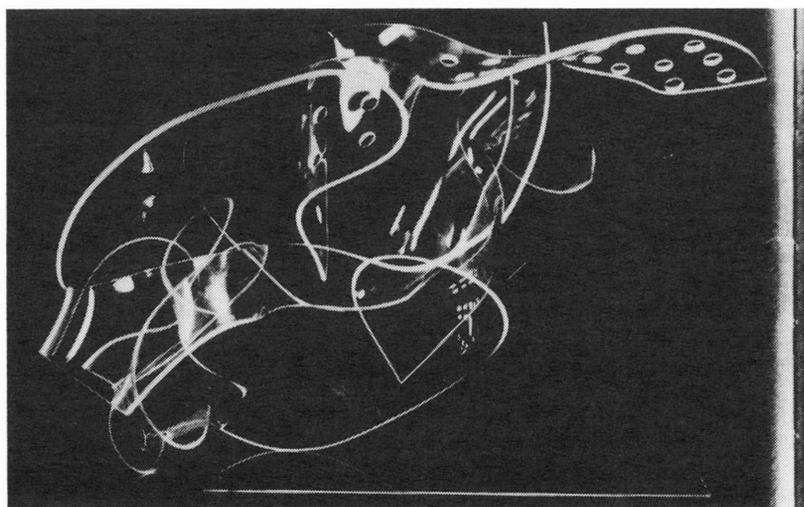
1. László Moholy-Nagy. Croquis pour modulateur spatial. (Vues de profil et de face.) Papier, crayon, 1937. 21 X 27 cm. (Collection Bauhaus Archiv, Berlin) Après: Krisztina Passuth. *Moholy-Nagy*. London: Thames and Hudson, 1985, p. 209.



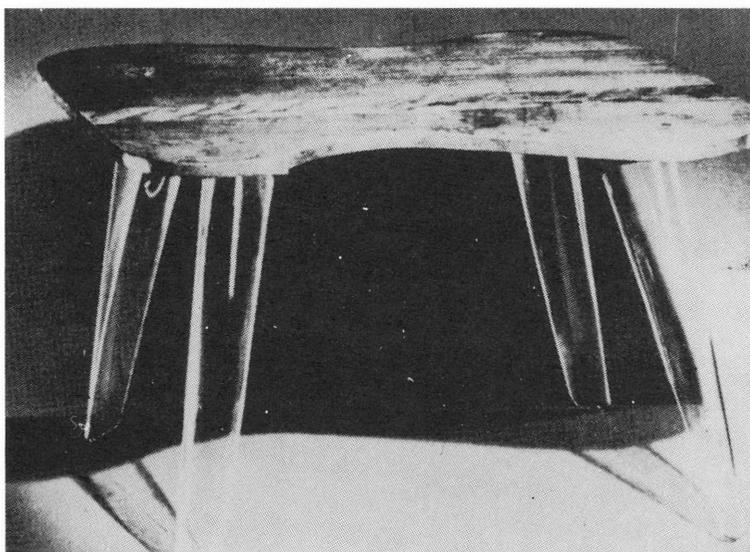
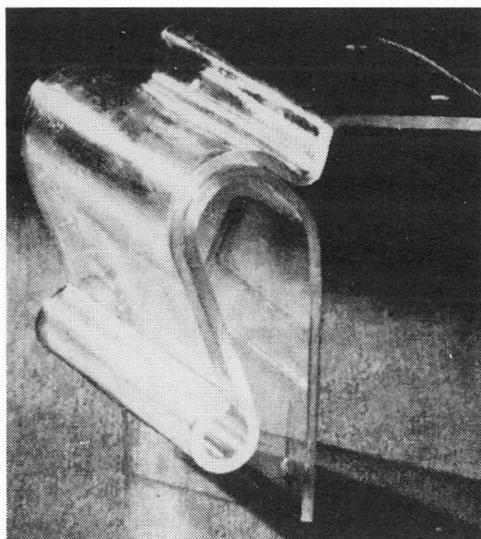
2. László Moholy-Nagy. "Wistaria." Photographie, 1924 (?). 21 X 27.2 cm. (Collection Hattula Moholy-Nagy) Après: Andreas Haus. *Moholy-Nagy. Photographs and Photograms*. New York: Pantheon, 1980: p. 82.



3. Un étudiant de l'Institute of Design travaillant sur une plaque d'acrylique (plexiglas). Photographie. Après: László Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald and Co., 1961, p. 93.



4. Utilisation sculpturale du travail sur acrylique. Sculpture de László Moholy-Nagy, 1945. 49 X 37.5 X 40 cm. (Collection Hattula Moholy-Nagy) Après: Krisztina Passuth. *Moholy-Nagy*. London: Thames and Hudson, 1985, p. 220.



5. et 6. Deux applications pratiques du travail sur acrylique: poignées de tiroir (Robert Gatechair, 1942), pieds de table (Kenneth Evertsen, 1941) réalisés à l'Institute of Design. Après: László Moholy-Nagy. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald and Co., 1961, pp. 93, 59.