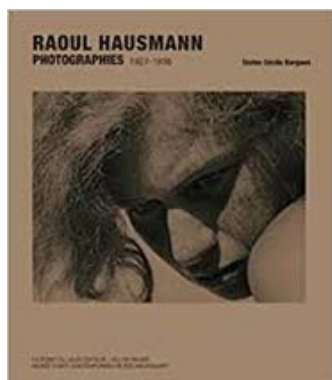


Raoul Hausmann (1886-1971) et sa production photographique dans les tourments de l'histoire

Anastasia Simoniello



Après avoir été présentée au Point du Jour de Cherbourg puis au Jeu de Paume de Paris, l'exposition « Raoul Hausmann, un regard en mouvement » s'est définitivement refermée le 20 mai dernier. En montrant plus d'une centaine de photographies produites par Hausmann entre 1927 et 1936¹, elle a révélé au public une facette méconnue de cet artiste pluriel qui occupa une place importante au cœur des avant-gardes historiques, avant même sa participation à la fondation du très politique Dada Club berlinois en 1918. Si sa production photographique avait déjà été montrée en France, elle ne le fut qu'à de rares occasions et sans qu'elle soit pleinement mise en valeur². Il a donc fallu attendre les efforts conjoints des commissaires Cécile Bargues et David Barriet pour qu'elle fasse l'objet d'une exposition qui lui soit entièrement dédiée. Ce manque de visibilité est étonnant lorsque l'on sait que Hausmann a été particulièrement prolifique dans ce domaine, auquel il s'est intensément consacré à partir de 1927. En atteste le millier de tirages d'époque parfaitement conservés qu'il nous reste. Ce dernier point est loin d'être anecdotique si l'on se rappelle que le reste de ses œuvres a été victime de l'épuration culturelle nazie, du feu de la guerre et des infortunes de l'exil. Pourtant, la première rétrospective consacrée à Hausmann en 1967 par le Moderna Museet de Stockholm ne s'intéresse pas à cette facette de l'artiste, ses organisateurs ayant préféré remuer ciel et terre pour retrouver les vestiges de sa période dadaïste. Comment expliquer ce qui s'apparente à un effacement volontaire ? Pour comprendre ces photographies et leur destinée, il faut se tourner vers le catalogue³ qui compense pleinement le manque d'explications au cœur de l'exposition, tout en prolongeant virtuellement celle-ci grâce aux belles reproductions des œuvres.

Les cinq textes et la riche chronologie qui composent l'essentiel de cet ouvrage⁴ sont signés par Cécile Bargues. À travers eux, elle raconte le destin passionnant de Raoul Hausmann et de sa création qui nous emporte au cœur de l'histoire contemporaine.

¹ Une fois arrivée au Jeu de Paume, l'exposition a été enrichie par quelques clichés, une brève présentation de la période dadaïste de l'artiste et une chronologie.

² Évoquons la grande rétrospective européenne consacrée à Raoul Hausmann en 1994, qui fut présentée à Berlin, Valence, Rochechouart et Saint-Étienne : *Raoul Hausmann* [cat. exp.], Saint-Étienne, Musée d'art moderne, 1994.

³ Cécile Bargues, *Raoul Hausmann Photographies 1927-1936* [cat. exp.], Cherbourg, Le Point du Jour ; Paris, Jeu de Paume ; Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain, 2017.

⁴ Il est complété d'entretiens de Vera Broïdo et de son fils.

Nous plongeons ainsi dans cette Allemagne nazie qui le fait figurer à la treizième place sur la liste des artistes jugés dégénérés. Chiffre hautement symbolique qui laisse présager la vie de malheurs qui les attendent, lui et ses œuvres. Très vite, celles-ci seront réduites en cendres dans des autodafés, exhibées comme des monstruosité ou vendues par des « amis » auxquels Raoul Hausmann les confie avant de fuir le danger qui le guette, en raison de ses accointances avec les milieux de la gauche radicale. Nous partons alors avec lui à Ibiza, qu'il explore l'œil rivé dans l'objectif de son appareil photographique. Rattrapé par l'histoire qui est en train de s'écrire, il s'engage auprès des Républicains avant de quitter l'île lorsqu'elle tombe aux mains des franquistes en 1936. Nous le retrouvons à Zurich alors que s'ouvre la célèbre exposition « *Fantastic Art, Dada, Surrealism* » au MoMA de New York, qui ne parvient pas – pour d'évidentes raisons matérielles – à donner aux dadaïstes allemands la place qui leur revient. Expulsé de Suisse l'année suivante, après avoir été calomnieusement dénoncé comme agent communiste, Hausmann part à Prague puis finit par s'installer à Paris en 1938. N'ayant pu rejoindre les États-Unis, c'est en France qu'il reste pendant la Seconde Guerre mondiale. En continuant à nous narrer la vie de Raoul Hausmann après 1945, Cécile Bargues dépasse largement les limites chronologiques de l'exposition pour écrire l'histoire de la réception de sa création et faire la démonstration pertinente de la manière dont les événements historiques, autant que les modes artistiques, forgent la destinée d'une œuvre ainsi que sa renommée.

Elle nous dresse alors le portrait saisissant d'un artiste injustement démis de sa nationalité tchécoslovaque⁵, en raison du soutien apporté à Hitler par nombre de ses compatriotes de langue allemande, et isolé à Limoges où il a obtenu un logement HLM avec l'appui des autorités communistes locales. Meurtri, il intente un procès à l'Allemagne qu'il juge responsable de sa précarité financière, de ses problèmes de santé et de « l'anéantissement de ses possibilités de carrière⁶ ». Cécile Bargues cite un rapport de la police française, particulièrement éloquent à ce sujet. Établi à la suite de sa demande de naturalisation en 1959, il décrit un homme ayant « quelques talents » mais qui « n'a pas obtenu de distinctions honorifiques dans le domaine artistique⁷ ». Bien que l'âge avancé de Raoul Hausman ait finalement motivé le rejet de son dossier⁸, ces quelques mots reflètent combien le nazisme, l'exil forcé et la guerre ont provoqué une invisibilisation significative de son œuvre⁹ qui a entravé sa reconnaissance (en dehors du cercle de ses anciens acolytes). La petite rente qu'il obtient en dédommagement n'a jamais pu réparer cela. Il écrit ainsi en 1962 : « J'ai dû refuser trois rétrospectives parce que je n'ai plus RIEN des temps anciens¹⁰ » ou – du moins – presque plus rien de ce qui commence alors à retenir l'attention des

⁵ Né à Vienne en 1886, Raoul Hausmann a pris la nationalité tchécoslovaque vers 1919-1920. Adelheid Koch-Didier suppose qu'il a fait ce choix pour « pouvoir divorcer d'avec sa première femme, la violoniste berlinoise Elfriede Schaeffer. » Voir à ce sujet son article publié dans *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2005, p. 584.

⁶ Cité dans Cécile Bargues, *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*

⁸ Comme nous l'explique Cécile Bargues, Raoul Hausmann est resté apatride de 1945 à 1961. Il a fini par accepter à contrecœur la citoyenneté ouest-allemande en 1961, tout en refusant obstinément de fouler à nouveau cette terre.

⁹ Lui-même y avait contribué au milieu des années 1920 en s'isolant un temps « pour des raisons artistiques », selon ses propres dires. Mais il s'agissait là d'un choix personnel, sur lequel il aura la liberté de revenir peu après.

¹⁰ Cécile Bargues, *op. cit.*, p. 11.

historiens de l'art, c'est-à-dire ses collages d'imprimés, d'objets ou de lettres, portant l'étiquette dadaïste. Ce sont eux qui permettent sa réinscription progressive dans l'histoire de l'art, grâce à leur présentation dans des expositions telles que la célèbre « *The Art of Assemblage* » organisée par le MoMA de New York en 1961 ou le « Cinquantenaire de Dada » présenté en 1966 au Kunsthaus de Zürich puis au Musée national d'art moderne de Paris.

Cette « construction de la figure de Hausmann dada » aurait cependant contribué, selon Cécile Bargues, à « effacer Hausmann photographe¹¹ », alors que ce dernier est toujours productif après la Seconde Guerre mondiale. Une seule exposition personnelle – organisée en 1953 à Sarrebruck – le fait exister. Pourquoi ? Il suffit de regarder ses clichés de la période 1927-1936 pour y entrevoir un élément de réponse. Une grande partie d'entre eux déconcertera celui qui les découvre en ayant en tête les collages iconoclastes, les poèmes phonétiques audacieux et les textes politiques satyriques de ce « dadasophe ». Car face à l'éternisation du dos nu d'une femme (1927), au saisissement de l'écume des vagues (1930), ou à la captation d'un melon posé sur une chaise (1935), il ne pourra s'empêcher de se demander où est passé l'esprit iconoclaste et révolutionnaire de celui qui se présentait comme un éternel dadaïste. Allons même plus loin en suggérant que si ce regardeur partage la vision moderniste de l'art des critiques et historiens qui ont dominé la scène culturelle après la Seconde Guerre mondiale¹², il interprétera assurément ces photographies comme un « retour à l'ordre », dérogeant aux sacro-saintes règles de rupture ainsi que de progression. Il ne s'y intéressera donc guère. Otto Steinert, l'organisateur de l'exposition de Hausmann en 1953, semble faire ici exception. En tant que promoteur de la *Subjektive Fotografie*, qui tente de faire renaître les pratiques modernistes de l'entre-deux-guerres étouffées par les nazis, il retient en réalité la facette la plus expérimentale de l'œuvre photographique de Raoul Hausmann. Cécile Bargues déduit, d'ailleurs, que cela aurait encouragé ce dernier à réaliser des photogrammes¹³, « la passion de Steinert », alors que Hausmann n'avait pas adhéré à cette pratique lorsqu'elle s'est épanouie dans les années 1920. Ce grand initiateur du photomontage s'inscrit alors dans une modernité « après-coup », pour reprendre l'expression de Cécile Bargues. Cependant, Hausmann ne s'invente pas une image de photographe expérimental, après 1945. En attestent ces tourbillons de lumière générant des formes abstraites grâce à la mise en mouvement d'objets du quotidien éclairés par une ampoule, qu'il fixe sur ses pellicules au début des années 1930. Ce type d'expérience fera dire à Laszlo Moholy-Nagy, grand représentant de la Nouvelle Vision¹⁴ : Hausmann est « l'un des esprits les plus novateurs », celui qui « nous a montré la voie, à nous tous¹⁵ ». Mais qu'en est-il des photographies évoquées précédemment, dont la technique paraît moins avant-gardiste et l'iconographie moins audacieuse ? Il a fallu attendre l'acquisition de ses fonds photographiques par le Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart puis par la Berlinische Galerie et l'émergence d'une nouvelle génération d'historiens dans les années 1990¹⁶

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² Nous pensons par exemple à Clement Greenberg.

¹³ Il s'agit d'une technique permettant d'obtenir une image photographique en disposant sur un papier photosensible des objets qui y laisseront leur empreinte une fois celui-ci exposé à la lumière.

¹⁴ La Nouvelle Vision encourage les expériences techniques à partir du médium photographique, de sorte à générer des effets spectaculaires devant contribuer à développer les potentialités de l'œil humain.

¹⁵ Cité dans *Ibid.*, p. 5 et p. 7.

¹⁶ Évoquons notamment le travail de Jean-Michel Palmier et d'Olivier Lugon.

pour qu'elles soient vraiment considérées, étudiées et donc comprises. À son tour, Cécile Bargues y contribue de manière déterminante : en refermant le catalogue, le lecteur peut porter un regard nouveau sur les photographies de Raoul Hausmann, et plus particulièrement sur celles créées entre 1927 et 1936 au cœur de temps menaçants¹⁷. Elles apparaissent comme l'œuvre d'un artiste aux multiples facettes, qui ne s'attache à aucune mode, refuse de se répéter indéfiniment et est en perpétuel mouvement. Mais surtout, elles se manifestent comme l'expression d'un esprit libre et flamboyant qui a choisi la création, dans une époque d'assujettissement et d'obscurantisme qui a préféré la destruction. Et c'est ce qui est particulièrement stimulant dans cet ouvrage : la manière dont l'auteur cherche à révéler le politique caché sous l'esthétique des photographies. Caché, non par peur des repréailles, mais parce que Raoul Hausmann s'est toujours refusé à faire de son art une arme de propagande, comme en attestent les débats auxquels il participe en Allemagne avant l'arrivée des nazis au pouvoir¹⁸. Ainsi, lorsqu'il ne révolutionne pas les formes plastiques pour révolutionner les mentalités, il préfère proposer d'autres potentialités. Alors que les rues berlinoises se remplissent de chemises brunes dont les bottes résonnent sur les pavés, Hausmann les vide de cette menace qu'il redoute, comme en témoigne Vera Broïdo, fille de mencheviks devenue sa maîtresse : « De [nos] fenêtres, nous regardions défiler les nazis en uniforme, [...] en train de crier des slogans antisémites. Le son nous faisait frissonner¹⁹. » À leur place, Hausmann nous montre en 1931 quatre figures se dirigeant dans quatre directions opposées, qui nous disent peut-être que nous sommes au carrefour de l'histoire et que toutes les voies sont encore ouvertes. Celle qu'il choisit de prendre est pleine d'un « amour » pour ce qui vit autour de lui, comme ces vrais corps de femmes – parfois sensuels, souvent en osmose avec la nature, mais jamais idéalisés – dont les prises de vue sont interprétées par Cécile Bargues comme « une forme de résistance résolument apaisée à la violence du temps²⁰ ». Amour aussi pour la végétation, et plus particulièrement pour ces « mauvaises herbes » qu'il photographie simplement et sobrement. Loin d'être anodines, elles se révèlent être la manifestation « de sa conception de la biologie du point de vue du marxisme et de la lutte des classes²¹ ». Elles auraient dû, à ce titre, illustrer l'essai du peintre Stanislaw Kubicki *De la volonté de la nature*²². Amour, enfin, pour cette île d'Ibiza et plus particulièrement pour son architecture tirée de son environnement par les populations locales, qui porte les traces d'influences venues des quatre coins de la Méditerranée. Publiées dans des revues avec des plans et exposées à Zurich en 1936, ses photographies d'habitation sont bien plus que cela. Elles deviennent des documents à la fois scientifiques et politiques qui s'opposent au « racialisme agitant les débats architecturaux²³ », comme l'explique Cécile Bargues. Un compte rendu de l'exposition zurichoise sur Raoul Hausmann atteste de la portée de son travail qui invalide « la théorie de la pureté de la race comme base de la

¹⁷ Nous détournons ici le titre de la fameuse exposition *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939* qui se tint au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1997.

¹⁸ En attestent notamment ses contributions à la revue *a bis z*, organe du groupe des artistes Progressistes.

¹⁹ Cité dans Cécile Bargues, *op. cit.*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

²¹ *Ibid.*, p. 41.

²² À ce sujet, comme au sujet de *a bis z*, voir la thèse de l'auteur de cette recension, *Le lien au monde des « Progressistes de Cologne » : régionalisme, internationalisme, universalisme*, soutenue en 2013 à l'université de Paris-Sorbonne.

²³ Cécile Bargues, *op. cit.*, p. 170.

créativité²⁴ ». Toutes ces données avancées et ces pistes développées par Cécile Bargues rendent ce catalogue passionnant. Nous pouvons cependant regretter, par moments, de ne pas voir approfondies certaines analyses plastiques. Nous aurions ainsi aimé en apprendre plus sur l'« esthétique de l'écart face aux normes²⁵ » que l'auteur identifie chez Hausmann ou sur les caractéristiques de ses portraits de populations, jugées « arriérées » par les nazis, qui rendraient ses clichés différents de ceux, racialisés, soutenant la physionomie de l'inné. Cela n'enlève rien aux qualités de chercheuse et au talent de narratrice de l'auteur qui a réalisé un travail central pour la réception et la promotion de l'œuvre photographique de Raoul Hausmann.

²⁴ Cité dans *Ibid.*, p. 171.

²⁵ *Ibid.*, p. 39.