Zeitschrift: Künstlerheft = Cahier d'artiste = Ritratto d'artista
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1986)
Heft: -: Otto Meyer-Amden

Artikel: Otto Meyer-Amden
Autor: Schérer, René / Ammann, Jean-Christophe
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-550498

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Otto Meyer-Amden
par René Schérer

Remarques préalables de Jean-Christophe Ammann :
(traduites par Annie Brignone)

En 1979 nous avons exposé dans la Kunsthalle de Bâle les œuvres de trois artistes, Otto Meyer-Amden (1885-1933), Wilhelm von Gloeden (1856-1931) et Elisar von Kupffer (1872-1942). Le thème de l'exposition était la représentation du jeune homme à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle. Dans son livre paru en 1956 « L'idole esthétique dans l'œuvre de Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George et Rilke » (Francke Verlag, Berne), *Joachim Rosteutscher* a décrit ce phénomène avec beaucoup de justesse, même s'il le limite ici à la littérature de langue allemande. Toutefois sa manière de traiter de ce thème vaut également dans le domaine des arts plastiques :
« On constate immanquablement qu'un moment érotique, pouvant être renouvelé ou gardé présent dans la mémoire par des expériences semblables, est à la base de l'élaboration d'un idéal à la fois érotique et esthétique, pouvant aller jusqu'à la création d'une image mythique, religieuse ou quasi-religieuse, d'une image cultuelle, en quelque sorte... Cet instant sublime où l'idole est mise en scène engendre chaque fois un état extatique, lors duquel le spectateur, comme envoûté, est transporté hors des limites du temps et de l'espace. Cet état de ravissement n'est pas sans rapport intime avec la mort d'amour que l'admirateur de l'idole esthétique s'inflige à lui-même, dans un sacrifice ultime, visant l'abolition des limites du « principium individuationis » et à l'accomplissement d'une fusion parfaite avec son idole. Cette séduction entraînant la mort d'amour est l'un des moments les plus fascinants de l'image numineuse. Etant donné que cet état d'extase à la fois religieuse et esthétique culmine dans la mort... il semble que la création d'idole archétypique à composantes religieuses et numineuses n'ait de nouveau pu se produire que quand le monde traditionnel des images ayant été tellement dévalorisé et « désacralisé » par l'austérité du protestantisme et le rationalisme du siècle des lumières, les énergies archétypiques auparavant monopolisées par ces dernières ont pu de nouveau être libérées pour se projeter sur de nouvelles représentations esthétiques. Il est certain que ces images se sont partiellement développées dans un certain prolongement de la tradition iconographique chrétienne. Une telle création, plus récente d'idole n'est dans le fond que la simple représentation d'un mythe individuel, qui, dans un premier temps, ne revêt une signification pleine que pour l'artiste lui-même ou le poète... Dans ce contexte, on ne peut que souligner le fait que toute transformation de style n'est pas le fait du logos et de la dialectique inhérente à ce dernier, mais qu'elle est bien plutôt engendrée par la psyché individuelle, et les expériences qui la constituent, l'authenticité et l'originalité de ces dernières demeurant toutefois leur condition sine qua non. »
Le travail de Otto Meyer-Amden est bien connu en Suisse et en Allemagne, cet artiste comptant parmi les personnalités les plus importantes et les plus merveilleuses dans le monde de l'art.
A Bâle, nous avons fait déjà une première tentative, de mettre l'accent sur ces nus de jeunes garçons, dont une grande partie n'avait d'ailleurs encore jamais été montrée auparavant. Mais ceci nous avait été possible pour la bonne raison que nous savions que l'œuvre d'Otto Meyer-Amden n'était pas un continent inconnu.
L'exposition organisée en 1985-86 par le Kunstmuseum de Berne, à l'occasion de son 100e anniversaire, a également montré son œuvre dans un contexte nouveau, mettant au jour les étroites connexions existant entre l'artiste, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister et Hermann Huber. Pour cette raison cette exposition dont nous montrons ici une partie avait pour titre : « Otto Meyer-Amden. Rencontres ».
Suit maintenant un texte rédigé par René Schérer pour le catalogue de l'exposition de Bâle, dont nous avons supprimé les passages concernant von Gloeden et von Kupffer. Ce texte témoignant d'une profonde sensibilité et d'une solide connaissance du contexte historique de l'œuvre de l'artiste, commence à l'endroit où René Schérer fait allusion à la censure, qui dans l'Italie des années 30 avait exigé la destruction d'une grande partie de l'œuvre de W. von Gloeden, et avait, comme l'évoque à juste titre Schérer, aussi affecté Otto Meyer-Amden :

René Schérer :

...Quelques indications éparses dans la correspondance de Otto Meyer, si riche par ailleurs en réflexions sur lui-même et sur l'art, bien faibles sans doute pour en fournir la confirmation, permettraient néanmoins d'étayer cette hypothèse. Il s'agit d'abord d'une lettre à Paul Bollmann, à propos d'un projet de vitrail soumis à une commission officielle, en 1927. Otto Meyer, parlant de l'attitude du président de cette commission, écrit : *« Son comportement était inqualifiable. J'ai été accusé d'avoir fait une exposition pornographique dans le musée (officiel) »* (cité par Michael Stettler). S'il est difficile de connaître ce que l'artiste avait effectivement présenté, une autre lettre contient en revanche une indication précise sur une réaction suscitée par un détail d'un tableau aisé à identifier. C'est l'*Atelier du Tisserand,* huile sur papier datant de 1918, où, à travers un encadrement qui peut être celui d'une pièce du fond, un jeune garçon vu de dos et entièrement déshabillé — exactement la culotte tombée aux chevilles — aux contours estompés et dans une tonalité assourdie (*als solches etwas gedämpft* souligne Meyer dans une description qu'il adresse à son ami Oskar Schlemmer) dévide des écheveaux. Or, dans une autre lettre à son frère Paul, et à propos du même tableau, on peut lire la remarque suivante : *« Je suis tout à fait étonné de ce que tout le monde prenne la forme du coin pour une fille ou une femme, alors que ce doit être un garçon. Pourtant, peut-être l'aurais-je mieux pris si je n'avais représenté si souvent des garçons tout entiers ou nus. Peut-être devrais-je déclarer expressément que c'est un garçon, et l'on en conviendrait peut-être aussitôt ».*

Curieuse mise au point d'une surprise que, sans excès d'interprétation, on pourrait traiter comme une confidence : comment a-t-on pu penser que mes nus soient, puissent être autre chose que ceux de jeunes garçons ; faut-il que je le précise et le justifie ? Mais plus important est, sans doute, que cette figure, volontairement imprécise dans son exécution *(gedämpft)* n'ait pas été perçue comme telle, ou mieux ait été perçue comme ce qu'elle n'était pas ; que l'œil du spectateur lui ait substitué une autre apparence. N'est-ce pas l'essence même de la méconnaissance que d'inscrire dans le défaut de la perception le refus de voir et de comprendre ?... il faut alors peut-être associer le refus d'admettre que, par la grâce d'Otto Meyer, la nudité du jeune garçon, prodiguée aux places les plus inattendues, et déroutant notre perception habituelle du monde, puisse être érigée pour elle-même en objet de l'art.

Toutefois, ce serait encore s'en tenir à l'accessoire. Car il serait absurde de prétendre pouvoir détacher les formes apparaissant dans les tableaux de Meyer de l'aura spirituelle et, pour ainsi dire, de la vapeur qui les enveloppe. L'effet de méconnaissance dont nous parlons semble bien plutôt produit, sinon même recherché de l'artiste lui-même, par le motif sous-jacent et organisateur de la représentation. Ce motif *(Motiv)* qui est à la fois une motivation et un « argument », maintient en liaison étroite, consubstantielle, deux aspects apparemment dissociables et, pour ainsi rie, incommensurables entre eux : d'une part l'unicité presque exclusive du thème de référence, les jeunes garçons et leur univers de pensionnat, d'autre part la recherche formelle d'une harmonie de formes et de couleurs visant à la seule expression d'une intensité spirituelle. La cohérence de ces deux aspect parcourt l'œuvre de Meyer, selon un mot qu'il utilise, à la manière d'un *« refrain »*.

Or, ce refrain, en raison de l'orientation du regard qu'il impose, exerce sur le spectateur une sorte de violence. Il force ce regard comme on dit forcer la main. Il nous contraint à nous interroger sur l'étrange convenance entre les moyens d'expression et le « motif », entre celui-ci et l'image qu'il anime et qui le rend manifeste. Il éveille une inquiétude qui renvoie l'œil, dans un incessant mouvement alternatif, de l'appréhension du contenu esthétique et spirituel, à la spécificité de l'image qui en constitue le support.

Aussi, entre la particularité des thèmes et l'universalité à laquelle l'art moderne prétend et que Otto Meyer, à travers tous ses écrits sur le caractère essentiellement formel de ses recherches affirme, existe-t-il un divorce. Plus encore, une faille. Du sein de cette faille surgit la question incontournable : pourquoi tous ces jeunes garçons, ces déshabillages, l'immortalisation des ces triviales scènes d'école, les mensurations, les vaccinations, les douches, qui n'avaient jamais eu encore les honneurs de l'expression artistique, pris la qualité de « sujet » du peintre, et qui n'interviennent pas non plus, incontestablement, à titre de purs symboles arbitraires, mais forment en quelque sorte le corps même de l'idée ?

Une question que ne posent ni l'œuvre de Mondrian, par exemple, pour citer une évolution parallèle d'un contemporain vers une abstraction géométrique pure à la fois plastique et signifiante, à laquelle Otto Meyer, en raison de l'essentialité de son « motif » intérieur précisément, s'est toujours refusé, ni celle d'Oskar Schlemmer, son disciple et ami, aussi proche de lui que possible dans ses conceptions d'une esthétique nouvelle, et bien que ce dernier ait accordé une haute signification esthétique et symbolique à la représentation du corps masculin nu. Mais il le fait à titre d'exemple non exclusif, et en guise d'appui pour une désindividualisation systématique de l'apparence humaine.

Notre sensibilité moderne paraît ainsi s'accommoder plus facilement d'un univers d'abstractions indépendantes de toute référence assignable, de la création d'un espace pictural où chacun est libre de disposer à sa guise tel ou tel contenu imaginaire. Elle admettra cette rigueur formelle, tout aussi bien qu'un éclectisme dans les « sujets » entre lesquels chacun peut faire son choix. Mais elle se rebiffe devant l'imposition d'une unique voie, d'une vision thématique exclusive, surtout lorsque celle-ci paraît indissociable d'un jeu d'images. Le « tort » d'Otto Meyer a été, sans doute, devant ses contemporains, de soumettre à leur approbation, et au titre de leur validité universelle, ces images dans lesquelles le contenu représentatif est trop insistant pour que l'on puisse aisément s'en détourner, et qui paraissent envelopper l'intention de l'œuvre dans une incommunicable énigme.

Or, n'est-ce pas au contraire cette particularité même qui peut nous conduire sur le chemin d'une interrogation d'une autre nature que celle qui concerne simplement les moyens ou matériaux d'expression ; celle touchant à l'essence de l'expression plastique elle-même, à sa cohérence avec les motifs intérieurs qui la guident et la rendent nécessaire, précisément de cette façon-là ?...

Ce pourquoi (pour quoi ?) ne désigne pas seulement une différence entre « sujets », ou le choix d'un sujet plutôt que de son absence, mais signifie surtout : à quelle fin produire du visible ainsi délimité, ainsi organisé, là où, sans l'opération de l'artiste, il n'y aurait rien ?

...Entre la recherche organisatrice abstraite de Otto Meyer, soucieuse avant tout de recomposition de la vision par l'utilisation des éléments non naturels des formes géométriques et des couleurs, et le naturel que capte l'œil photographique, la distance semble infranchissable.

Mais cette distance n'existe pas seulement parce qu'on ne rencontre pas dans la nature des images telles que celles que produit Meyer, mais aussi, et d'abord et fondamentalement, parce que les éléments vécus qui leur servent d'appui et de motif sont eux-mêmes, pour pouvoir convenir à l'expression picturale ou graphique, déjà purifiés. Plus, ils n'existent en tant que motifs tendant vers telle ou telle expression qu'en vertu de leur aptitude à cette purification. Si l'on peut bien confronter des motifs vécus naturels — qui sont essentiellement ceux du souvenir, car Meyer est un peintre de la mémoire — à ceux qui forment l'argument de l'image, ils n'interviennent pas comme une référence dans le réel que ces derniers se contenteraient de reproduire. C'est plutôt l'inverse qui est vrai, ou mieux, entre les deux une subtile différence est déjà installée, qui les fait perpétuellement glisser les uns sur les autres. Dans un passage d'une lettre à Oskar Schlemmer (début de 1931) Otto Meyer définit ainsi ce rapport : *« Ce à quoi j'accorde valeur dans mes œuvres, ce sont les arrière-fonds psychiques des images, la recherche de leur ordonnance, leur relation nécessaire bien que jamais mentionnée avec la forme de l'image (même s'il s'agit d'une parabole, celle-ci pourtant d'un genre nouveau et direct). La forme même de l'image qui tend à répondre au cosmos et au carré. Mais cela est obscur. »* Et il ajoute : *« Si vous pouviez radiographier un "intérieur" avec un appareil imaginaire, vous trouveriez au dedans des figures tout à fait semblables à des feuilles de carnet. Pas si riches, par contre modifiées par la nature, c'est-à-dire par le motif, selon le lieu et les circonstances. Les motifs vécus dans la nature ne sont jamais aussi purs que les motifs vécus dans les éléments de l'image, et* ceux-ci, *pour le peintre, sont sacrés et de premier ordre. S'il les prend comme médiateur et moyen entre le nouveau cosmos qu'il aperçoit esthétiquement délimité et la nature, ils sont tout au moins équivalents. La raison en est plutôt que les images, comme toutes les paraboles, clochent par quelque aspect, et*

les feuilles de carnet seraient pures si elles ne représentaient déjà par elles-mêmes des paraboles ».

Laissons momentanément de côté la haute signification « parabolique » de l'image. Cette analyse, faite dans le langage souvent mystérieux et très personnel qu'affectionne Meyer, ne signifie-t-elle pas tout d'abord que le motif qui porte avec lui la nécessité de sa représentation imagée n'est pas un simple « vécu naturel » mais qu'il n'est pas non plus une idée supérieure et lointaine, indifférente à tel ou tel contenu représentatif ? Chez Otto Meyer, le mouvement créateur est guidé par une mémoire de l'enfance active et transformatrice qui, à la fois, commande le motif (intentionnel) de peindre et impose le motif unique (argument) de l'image : « *Le mouvement intérieur de l'artiste,* écrit-il encore, *est un élément artistique qui réclame sa représentation. C'est peut-être le motif unique le plus pur* », ajoutant que les éléments de l'image s'ordonnent selon une *« nostalgie » (Sehnsucht)* qui a le caractère d'une croyance, d'une foi leur conférant *« plénitude, épaisseur, simplicité, et avec la simplicité la vérité, et avec la vérité la nécessité, et avec la nécessité le style. »* (Notes sur *émotion, intuition et motif de l'artiste plasticien.*)

L'énigme de la particularité d'Otto Meyer est la découverte en lui, dans ses émotions et souvenirs d'enfance, du « motif figural absolu » ; absolu parce que nulle part l'image ne va à la recherche d'un réel ; elle en est la vision.

R. Musil écrivait en 1906 dans *Les désarrois de l'élève Törless : « Jamais il ne "voyait" de façon ou d'autre Basini dans une plastique corporelle ni dans la vivacité d'une pose quelconque, jamais il n'avait de lui une vision réelle ; toujours seulement l'illusion de celle-ci, en quelque sorte la vision de ses visions. Car toujours ce qui se passait en lui était comme le glissement d'une image sur des surfaces mystérieuses, et jamais il ne lui arrivait dans l'instant de l'événement lui-même, de la saisir au vol. Par suite, il y avait en lui une inquiétude incessante, telle qu'on la ressent devant un cinématographe, lorsque, à côté de l'illusion de saisir le tout, on ne peut se débarrasser pourtant d'une vague perception que, derrière l'image que l'on reçoit, cent autres images, tout à fait différentes considérées en elles-mêmes, défilent sans pouvoir être retenues ».*

...Insistant refrain de Meyer-Amden : le motif intérieur est toujours prévalant sur la représentation qui n'apparaît qu'en fonction de lui. Les nus enfantins, les scènes d'école, nous ne pouvons les détacher ni les considérer en eux-mêmes comme des éléments plastiques quelconques : ce sont les supports d'une idée, des « paraboles ». *L'entrée en classe, la vaccination, la leçon de dessin, la prière, l'attente dans la cathédrale,* ne forment pas plus des étapes sur la voie d'une composition abstraite qu'elles ne se réduisent à des tableautins pittoresques et documentaires. Elles sont la transfiguration expressive de tous les éléments qui les composent, en dehors desquels l'idée n'est rien, mais qu'elle appelle à leur place, auxquels elle assure la profondeur : *« La profondeur en chaque chose qui repose dans le cœur de quelqu'un, c'est à peu près ce que je comprends sous le nom d'idée »* (Lettre à O. Schlemmer, 29 juin 1918).

Et, puisque ce sont eux essentiellement qui, à première vue, font problème dans cette œuvre secrète, les corps nus des jeunes garçons, ceux des tableaux ou des feuilles de carnet, ne sont jamais, non plus, traités pour leur valeur plastique en soi. Ils sont, eux aussi, « parabole » et élément de la parabole que Otto Meyer rend manifeste par leur moyen. N'est-ce pas celle-ci, du reste, plus que la présence anatomique du nu — s'exprimant par lui, mais aussi bien par des corps vêtus ou des visages — qui a toujours entouré l'œuvre de Otto Meyer d'incompréhension, de mystère ou de rejet ?...

« Qu'est-ce que notre bavardage sur les Grecs ? Que comprenons-nous donc à leur art dont l'âme est la passion pour la beauté virile nue ! Ce n'est qu'à partir de là *qu'ils ressentaient la beauté féminine. Ils avaient donc pour elle une tout autre perspective que nous. »* Cette réflexion de Friederich Nietzsche dans *Aurore* (frg. 170) fait suite à un passage intitulé *« Ce qui est grec nous est étranger ».* Dans ce fragment, Nietzsche oppose à la fausse grandeur quantitative qui caractérise le faste des modernes l'architecture grecque qui obtient l'expression du sublime par des masses réduites, et il ajoute : *« Combien les hommes étaient simples, en Grèce, dans la représentation qu'ils se faisaient d'eux-mêmes ».* A cette simplicité, il oppose les représentations *« labyrinthiques »* de nos âmes auxquelles nous n'osons pas *(« nous sommes trop lâches pour cela ! »)* donner une expression plastique directe. Dans la musique seule nos contemporains acceptent de se laisser deviner davantage *« parce qu'ils s'imaginent qu'il n'y a personne qui puisse les voir eux-mêmes* sous *leur musique »* (frg. 169).

Il serait sans doute excessif de relier les indications données dans ces deux fragments en leur faisant signifier que leur simplicité a permis aux Grecs d'organiser leur art autour de la passion pour « la beauté virile nue » ; et d'en conclure que la méconnaissance de la haute signification esthétique et passionnelle de cette beauté procède de la complication de nos âmes. Mais, à coup sûr, Nietzsche dénonce dans l'art moderne la présence d'une dissimulation, d'un mensonge, d'un effacement. L'artiste ne se laisse plus aller à une représentation plastique directe par crainte de s'y trahir ; aussi la forme musicale est-elle plus libre, plus passionnellement vraie, parce qu'elle ne concerne pas le regard où l'âme se livre. Les arts qui s'adressent à l'œil se ressentent d'une contrainte, dans la mesure où l'artiste redoute que, sous le visible qu'il donne à voir, il ne laisse transparaître ce qu'il est.

L'effacement presque universel de la sensibilité à la beauté virile nue est-il un trait de dissimulation ? Nietzsche ne le dit pas expressément. Il se contente de signaler un changement de regard et que tout un art fut organisé autour d'un autre regard dont l'absence, chez nous, nous le rend incompréhensible.

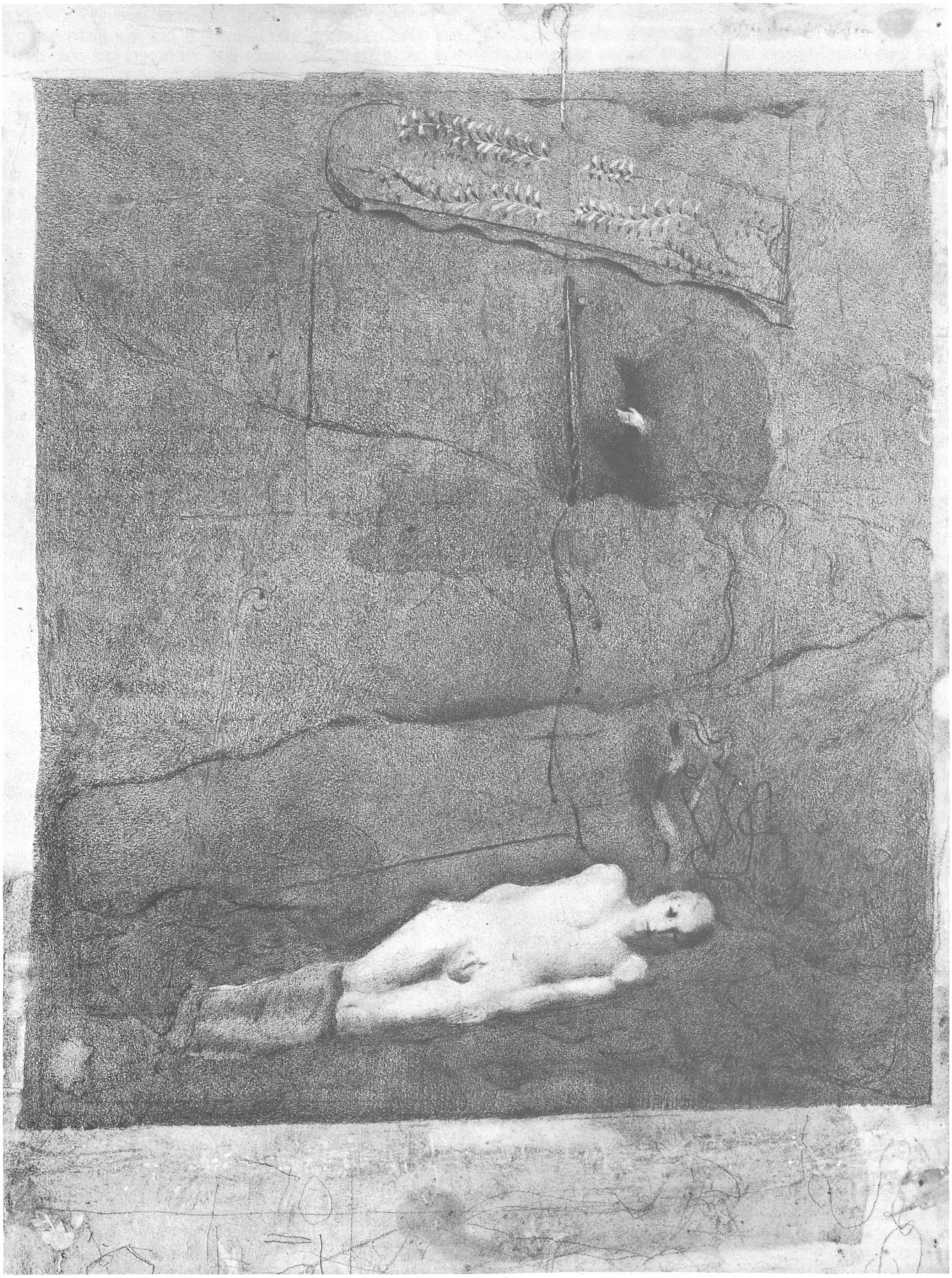
L'époque à laquelle ont vécu et créé Gloeden, Otto Meyer et Elisar von Kupffer invite à cette référence à Nietzsche : elle n'est pas une pure clause de style. L'esthétique nietzschéenne domine la pensée européenne, en particulier la pensée allemande et des pays de langue germanique à la fin du 19e siècle et au début du nôtre. Un *« Nietzschekult des Jahrhundertendes »* selon une expression de Hugo Ball *(Die Flucht aus der Zeit)* révolutionne les catégories de la critique esthétique et inspire la création. Empruntant à l'*Origine de la tragédie* la distinction entre le dionysiaque et l'apollinien, ou plus précisément, selon un mot de Stefan George, la *« correction »* de l'apollinisme par le dyonisiaque, l'artiste plastique la fait jouer contre un académisme qui avait perdu le sens du rôle moteur déterminant de l'inspiration intérieure et passionnelle dans la représentation.

L'apollinisme deviendra ainsi le titre de la mise en ordre que l'artiste impose au chaos du monde, aux forces cosmiques sous-jacentes, à l'inconscient créateur. Oskar Schlemmer a bien exprimé cette théorisation de l'art qui commande le cheminement vers l'abstraction géométrique et en assure la signification profonde, en parlant d'une *« conception dionysiaque et de figures apolliniennes ».* Polarité complémentaire de l'esprit de l'occident où le dionysiaque représente le non réfléchi, le naturel, l'inspiration que l'on nommera à l'occasion ou « inconsciente » ou « tellurique », alors que l'apollinien impose la proportion de l'esprit aux formes à naître. Entre les deux existe une relation certaine, mais l'orientation et la par-

« *Gärtnerbild* » (tableau « jardinier ») © Kunstmuseum de Berne.

ticularité de l'expression plastique découleront, en chaque école, en chaque artiste, de l'interprétation donnée à cette relation.
Pour Schlemmer, ce sont les éléments formels géométriques abstraits et le symbolisme secret des couleurs qui rendent visibles le mouvement ainsi que les tensions de l'espace ; les figures qui surgissent en lui sont les apparitions apolliniennes en lesquelles l'œil se repose comme en l'unité conquise de la nature et de l'esprit. En elles, le dynamisme universel, celui du monde et de la vie intérieure, trouve le calme, mais en retour elles tirent de lui, qu'elles manifestent et organisent, leur force expressive. Entre l'apollinien et le dionysiaque l'art plastique permet d'établir une sorte de mesure : plus fortes sont les tensions internes à exprimer, plus rigoureuse l'abstraction et la géométrisation de la forme. Aussi les figures de Schlemmer, centre statique de l'ordre, médium formel du mouvement, s'inspirent-elles de la rigidité de l'art archaïque, chaldéen, ou égyptien, ou de celui de la Grèce du VIe siècle. Leur type est transindividuel, il tend vers ces idoles de bois que de Chirico place au centre des ses perspectives, reflet métaphysique de l'espace.

Meyer-Amden, non seulement a participé à cette théorisation, mais il en est un des inspirateurs. Schlemmer lui est en partie redevable de sa recherche dans l'épuration des formes, lui a emprunté la régularité calme de certaines de ses figures, a découvert avec lui la séduction des Apollons archaïques. Lui-même ne cesse de mettre au premier rang, dans ses écrits, l'harmonie et l'ordre, le symbolisme des couleurs élémentaires et de leurs subtiles dégradations. Il reste toutefois, entre les deux, à la fois théoriquement, et au niveau de la réalisation, une différence fondamentale. Elle n'a jamais éclaté comme une opposition, mais se traduit, chez Otto Meyer, par une résistance constante à la systématisation géométrique extrême dont il saisit la contradiction avec ce que son inspiration intérieure comporte de figurativement irréductible.
Le nouvel apollinisme de l'harmonie conquise par la sérénité des figures humaines, dont, contemporainement, W. Gropius s'est fait aussi le théoricien *(Apollo und Demokratie)* tend, en effet de plus en plus à isoler et pétrifier la représentation humaine pour la réduire à la fonction d'organisation du champ spatial où l'immédiate évidence sensible cède le pas à la cosntruction du tout. Peuple d'ombres, d'idoles immobiles, d'où sont absents l'inquiétude, le frémissement de la vie. Schlemmer, pour sa part, en revendique clairement les conséquences ; au reproche que ses figures en arrivaient à ressembler à des poupées, des mannequins, il réplique : *« En effet, car la vision abstraite crée un être qui est un produit de l'art, une parabole, un symbole de la figure humaine »*.
Or, il est clair que la « parabole » de Otto Meyer est tout autrement orientée ; son expression ne peut jamais s'accommoder d'une transindividualité extrême, pas plus que ne peuvent s'effacer les traits de la particularité qui seule peut l'illustrer. Mais cette résistance a aussi sa traduction sur le plan théorique. A la stricte et formelle corrélation établie par Schlemmer entre l'apollinien et le dionysiaque, qui en arrive à figer de nouveau l'apollinien en lui-même, il oppose une différence beaucoup moins tranchée, des glissements, des passages, ainsi qu'il l'écrit, à Schlemmer justement, en 1918 : *« L'apollinien inclut, selon ma conception, en lui-même, le dionysiaque : il serait donc erroné d'appeler apollinien et dionysiaque des opposés, mais l'apollinien serait le milieu entre l'incommensurable dionysiaque et ce qui est entièrement mesurable »* ajoutant, d'une manière obscure mais qui peut servir de repère imagé : *« Je ne pense pas pourtant toujours ainsi, mais aussi : le dionysiaque (incommensurable) à une extrémité, l'apollinien à une autre, reviennent à quelque chose de similaire* (kommt auf etwas Ähnliches heraus) ». Serait-ce dire qu'ils reviennent « au même », et que leur distinction n'a pas lieu d'être ? Sans doute pas, mais, en tout cas, qu'un souffle dionysiaque ne peut manquer jamais d'animer l'apollinisme des formes, et qu'il n'y a pas, du côté du dionysiaque, que ténèbres informes, mais déjà pureté de la vision. Et avant tout, que, s'enracinant dans le motif inexpugnable, le travail sur la forme ne doit et ne peut jamais conduire à une insensibilité transindividuelle ; il n'est là que pour rendre mieux sensible, au contraire, l'impression originelle, en renforcer, loin de l'abolir, l'intensité. En d'autres termes, le travail figural et chromatique reste toujours chez lui « pulsionnel », dans son origine et dans son achèvement.
Oskar Schlemmer écrit dans ses Carnets, en 1930, que la peinture devrait trouver une théorie de l'harmonie, une rigueur formelle dans la combinaison de ses éléments comme l'a déjà fait la musique. Mais à une musique qui semble entraîner avec elle l'absence du figural, et, en particulier, de la représentation du corps vivant, il faut opposer une musicalité du corps lui-même dont il est le support d'élection et irremplaçable. La rencontre du dionysiaque et de l'apollinien dans la représentation plastique est la manifestation de cette musicalité-là, que l'artiste qui l'a découverte ne peut ni expulser ni réduire. Musicalité du visible sous le regard d'Eros.
L'interprétation, par la théorie esthétique contemporaine, de la distinction nietzschéenne entre l'apollinien et le dionysiaque s'accompagne d'un oubli. Elle méconnaît la dimension pulsionnelle d'un art qu'elle intellectualise à l'excès. Dans sa juste défiance à l'égard d'une représentation qui n'est qu'un faux-semblant, analogue mort de l'objet, elle conduit à une désérotisation du visible. Elle joue sur son analyse, non sur sa séduction ; elle en fait apparaître les composantes dans la structure non perçue, mais abolit la valeur sensible et sensuelle de l'image. En ce qui concerne, en particulier, celle de la figure humaine, tout se passe comme si l'utilisation privilégiée (chez Schlemmer) de la valeur harmonique du corps masculin ne servait qu'à rompre avec une signification érotique liée à celle de la féminité, la forme de l'homme semblant présenter par elle-même, à l'inverse de celle de la femme, par sa plus grande rigidité, une sorte d'abstraction naturelle. Aussi le nouvel apollinisme, tout en se recommandant de l'inspiration de l'art grec, s'en écarte, en tant que cet art, prenant la beauté virile pour modèle, ne la dissocie jamais du désir.
Il n'y a pas d'image en soi ; l'image relève toujours d'une certaine vision. L'œil commence à palper avant de reconstruire à distance. Entre les procédés formels de l'élaboration de l'image esthétique et la sensualité tactile de l'impression première, s'établit un courant d'énergie circulante. La recherche de l'abstraction dans l'art dévalorise l'image comme si elle n'était que reproduction passive, résultat de la simple fonction réfléchissante de l'œil. Le travail de celui-ci est au contraire organisateur, il ne reçoit pas seulement l'apparence du visible, il le constitue en choisissant ce qui aura l'éminente dignité de le devenir. C'est pourquoi l'apparence contient toujours plus que ce qu'elle semble proposer ; l'apparence apollinienne est aussi à la fois dionysiaque et démoniaque, en surgissant, selon l'expression même de Nietzsche, elle se *« détruit comme apparence »*, et devient la visibilité du désir qui l'enveloppe.
« Götter wandelten einst bei Menschen... » (Hölderlin) *« Des dieux jadis parmi les hommes ont passé... »*
Nietzsche a raison de dire que l'art plastique grec s'est organisé à partir de cette visibilité-là. Toutes les fois que l'hellénisme latent de notre sensibilité a cherché à l'exprimer, il est inévitablement allé à sa rencontre : question de regard, à l'écart de tout apollinisme académique de façade, étranger à ses sources...



« *Fund in Hellas* » (découverte à Hellas), vers 1916 ; © Kunstmuseum de Berne.

« Lorsqu'il se retourna, Basini se tenait nu devant lui. Involontairement il recula d'un pas. La vision soudaine de ce corps nu d'une blancheur de neige, derrière lequel le rouge de la tenture prenait une couleur de sang, l'aveuglait et le bouleversait. Basini était bien bâti ; de son corps était absente presque toute trace des formes viriles, il était d'une maigreur pudique, gracile comme celle d'une jeune fille. Et Törless sentait l'image de cette nudité embraser ses nerfs comme une chaude flamme blanche. Il n'avait jamais eu conscience auparavant de ce qu'était la beauté. » (R. Musil).

Si l'éros, dans les œuvres de Gloeden et d'Elisarion, se fait directement visible, à leur surface où il s'étale, il n'en va pas de même chez Otto Meyer. Il est, chez lui, dissimulé, concentré. Mais aussi tire-t-il sa force de cette dissimulation et de cette concentration mêmes. De l'art grec, déjà, Meyer-Amden choisit le plus secret, le plus distant. La lecture de Waldemar Deonna lui fournit le type de ces *« Apollons archaïques »* où la sculpture maîtrise l'irrégularité de la vie par la régularité des formes, en parvenant à traiter le corps humain comme *« L'idéogramme permanent d'une notion générale abstraite »*, en soumettant l'apparence humaine à une géométrie *« propre au symbole »*. Ses nus présentent la frontalité de cette statuaire, qui convient autant au calme des dieux qu'à la soumission des mortels. Impropre au spasme émotionnel de la torsion, elle concentre son intensité dans une simple flexion expressive. Mais, à l'inverse de Schlemmer, que séduisent dans l'archaïsme grec la rigidité et l'impersonnel, Otto Meyer joue au contraire sur l'ambiguïté qui émane de l'universalisme même de la forme. Sa froideur d'apparence cache un feu contenu, sa rigidité n'est que douceur. « *Je prétends,* écrit-il, *que plus la forme est universelle, plus le sentiment intérieur* (Stimmung) *est séraphique* ».

Or, ce séraphisme trouve chez lui une illustration très précise. Otto Meyer s'inspire dans ses dessins, de façon évidente, de la longue lignée des kouroi, mais il ne se contente pas de les copier ; il les utilise pour une expression nouvelle dont le modèle grec ne contient pas en lui la raison. Les corps qu'il glisse en lui, mieux, en lesquels il découvre ce modèle, s'y adaptent sans doute, mais maintiennent avec lui une irréductible différence. Car les kouroi grecs, celui du cap Sunion, de Rhodes ou d'Orchomène, aisés à reconnaître dans les graphismes de Otto Meyer, sont des adolescents, des adultes déjà, des guerriers. Mais voici que l'enfance, par l'action de l'artiste et de sa vision intérieure, brise la dure enveloppe du kouros pour lui insuffler sa grâce, en même temps que cette confrontation fixe en elle l'image même de la beauté.

Pour Otto Meyer, en effet, un seul corps, celui de l'enfant, appelle une représentation digne de cet ordre plastique : il semble fait pour elle comme elle pour lui. Le jeune garçon impubère, aux épaules déjà empreintes de vigueur, aux hanches étroites, dont les formes longilignes paraissent se dégager à peine de la structure rectangulaire qui les encadre, comme la statue du bloc de pierre qui lui a donné naissance, est, dans sa présentation frontale, l'apparition même de l'icône, du jeune guerrier grec. Mais, s'il hérite de sa force, il en empreint l'image d'une troublante ambiguïté.

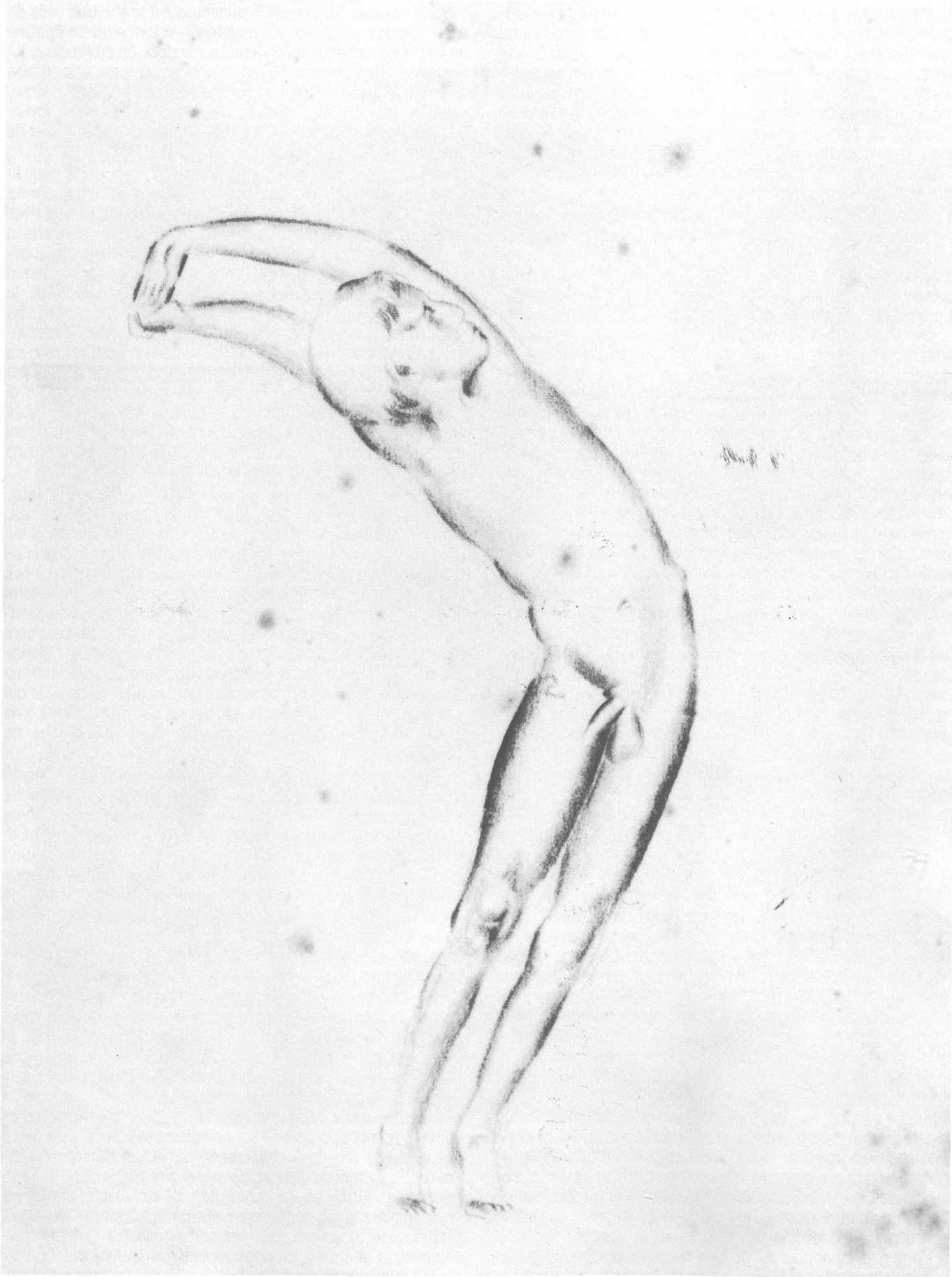
Comment ne pas voir dans ce glissement, cette différence au sein du même, qui laisse place à l'offrande de la nudité blanche de la chair, un appel du désir, une érotique cachée ? Qu'on ne s'y trompe pas pourtant : la référence grecque ne joue aucunement chez Otto Meyer un rôle analogue à celui qu'elle joue en Gloeden ou chez Elisarion ; elle ne correspond pas à un besoin de souligner la séduction immédiate par un rappel littéraire. Il ne s'agit nullement pour lui de faire du jeune garçon le figurant d'une mythologie ou d'une éclogue. Le petit pensionnaire gracile du souvenir, ou le villageois choisi à Amden en guise de modèle, ne sont les acteurs d'aucune autre scène que celle de leur existence quotidienne. Simplement, la forme qui se dessine en eux et qu'ils épousent change leur surface en profondeur, lui confère à la fois une vibration interne et une universalité abstraite propre à traduire un contenu spirituel et émotif interne, celui de leur univers, celui du peintre qui, par leur moyen, incarne et manifeste tout ce qu'il y a au monde d'essentiel et de précieux.

L'enfant est une configuration du désir, non un objet pour la concupiscence. Il est le rassembleur de l'idée : en lui et par lui s'actualisent les grandes expressions spirituelles et affectives enfouies, aussi bien que celles de l'archaïsme grec, celles de la mystique chrétienne, des *annonciations* médiévales, des *jugements derniers* (Lettre à Hannes Meyer). Il ne singe pas, il est, à la fois le berger de l'adoration, l'ange, le saint-sébastien, le christ nu, le guerrier. Ce ne sont pas là, pour Otto Meyer, des enjolivures d'apparence, des travestissements, mais des allusions signifiantes qui tirent leur force de ce qu'elles exigent, au contraire, la destruction de l'apparence et sa recomposition, par l'agencement harmonique de purs éléments chromatiques et formels. Aussi l'œuvre d'Otto Meyer est-elle sans pareille, ayant aussi peu à voir avec les complaisantes joliesses dont on s'est plu à parer l'enfant qu'avec un réalisme ne laissant place qu'à la particularité et même à la trivialité du thème.

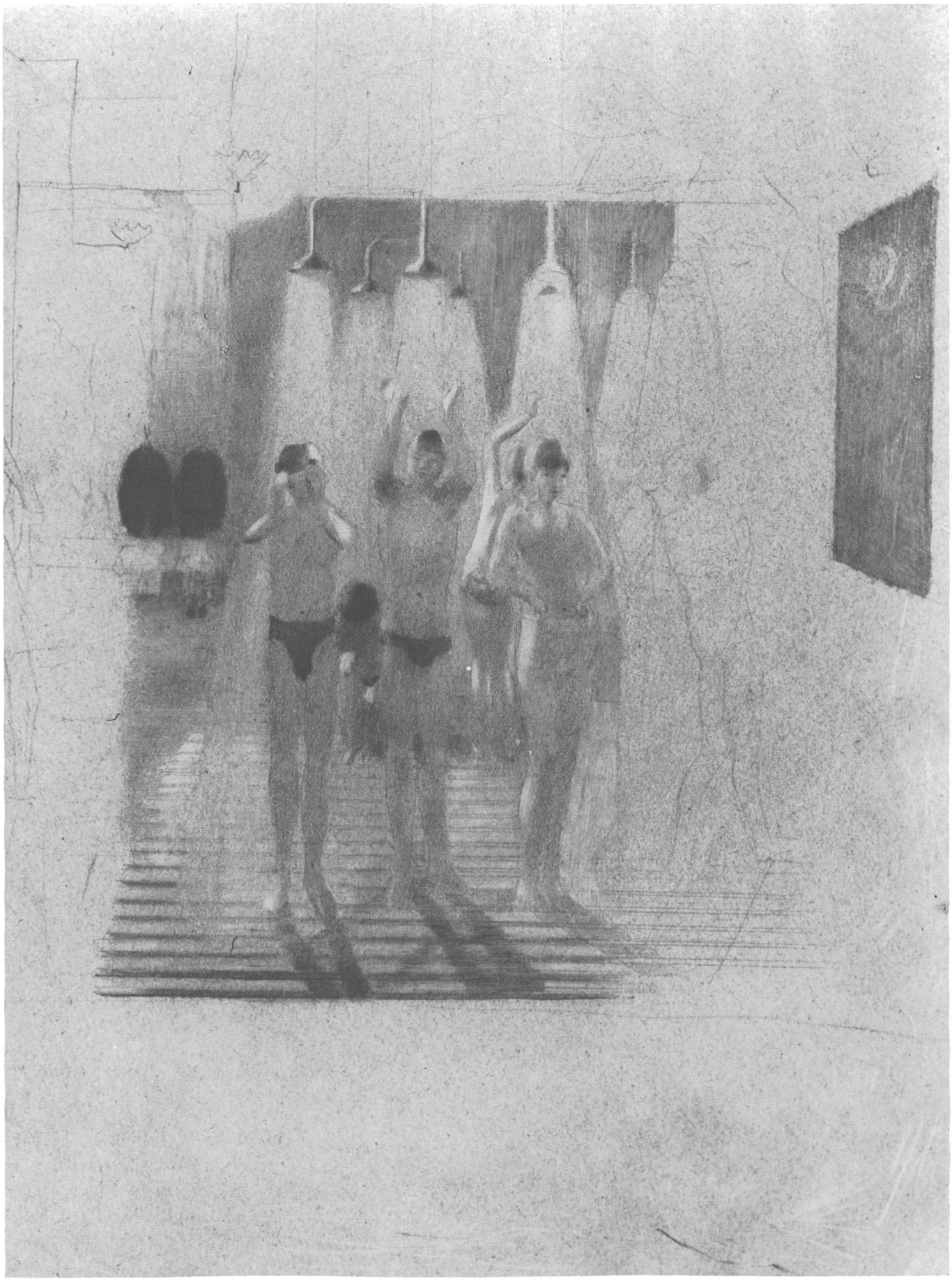
En d'autres temps, on aurait dit qu'il y a en elle du merveilleux, car elles appartiennent bien à cet ordre, ces nudités calmes, rendant manifeste le désir vague qui flotte autour d'elles et les enveloppe, accentuant et dénouant à la fois, dans la *leçon de dessin* ou *l'entrée en classe* par exemple, la tension interne des corps vêtus, assurant en quelque sorte la jonction entre la terre et le ciel : vénus anadyomède ou dieu tutélaire. Elles interviennent toujours sur un double registre, l'enfant est simultanément patient de la visite médicale ou de la vaccination et offrande expiatoire dans quelque mystère inconnu, ou, comme ce garçon d'un graphite se dressant au bord du lit d'un homme qui s'éveille, peut se trouver être aussi bien la blanche apparition de Basini à Törless dans le roman de Musil, que l'ange de l'annonciation.

L'artiste, toutefois, pour émouvoir et convaincre n'a pas besoin d'accessoire ni de sortilège. Les images d'école s'éloignent de toute convention, de toute métaphore académique parce qu'elles appartiennent à la modernité. Elles sont saisies en plein dans l'activité quotidienne, elles ne lui font pas subir une idéalisation, mais une transformation plastique réglée. Par une série de déplacements ; l'élément purement anecdotique — le vécu et son souvenir — laisse alors émerger ce qui sommeillait en lui, imperceptible à tout autre qu'à celui qui peut le réactiver dans son essence émotive et esthétique, et qui s'érige désormais dans sa fixation définitive.

Certes, Otto Meyer sanctifie l'orphelinat de Berne par l'intervention de la référence grecque ou chrétienne, ainsi que Balzac, dans *Louis Lambert* dont il fut lecteur, avait exprimé la nostalgique poésie de l'atmosphère monastique du collège de Vendôme, de la tendresse qui flotte à l'intérieur de ses lois rigides, ainsi que Genêt célébrera la colonie de Mettray dans *Le Miracle de la rose*. Mais plus qu'à la faveur de métaphores, les utilisant à l'occasion, sans s'y complaire et sans s'y perdre, il opère, par le moyen du traitement formel, un dévoilement de l'essence même du lieu et du désir d'enfance dont il fut le réceptable. Aussi est-ce, chez lui, le travail d'épuration et d'abstraction, le jeu sur un symbolisme des couleurs et de leur nuancement progressif, qui rendent manifestes l'énergie pulsionnelle et la puissance passionnelle intérieures. Une harmonie lointaine retentit, comme dans le silence d'une chapelle où, à travers la lumière tamisée d'un vitrail, dans l'environnement



« *Jünglingsakt* » (garçon nu), vers 1920 ; © Kunsthalle de Bâle.



« *Duschraum* » (douches) © Kunsthaus Zürich.

« *Diagonalkomposition* » (composition en diagonale), vers 1915/16 ; © Kunstmuseum de Berne.

« *Begegnung* » (rencontre), vers 1915 ; © Photo : Leonardo Bezzola.

des vapeurs d'encens, un culte se célèbre. Formes issues de la transparence, à la fois concentrées et diffuses, art cherchant à capter la subtilité même de l'éclat, par une géométrie du diaphane et de l'insaisissable, art séduit par le prisme, la sériation des couleurs qu'il réfracte en rendant le peintre maître des différences dont se compose la lumière irradiante, art propre à rendre la translucidité de la fenêtre, du verre, de la bille d'agathe.

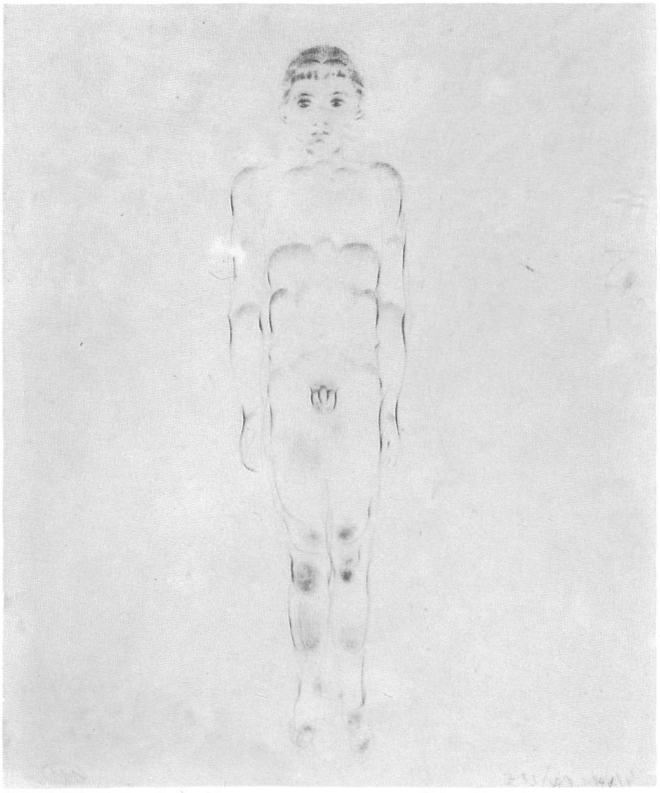
En cette dernière, d'ailleurs, objet par excellence du jeu et du désir puérils, se concentre peut-être l'accord intime entre le symbole et la référence. Ces boules irisées ne résument-elles pas *« le monde entier des fascinantes fantaisies de l'enfance » (Louis Lambert) ?* Source attractive, vivante, sensuelle, qui satisfait à la fois à la vue et au toucher. Quel peintre aurait « osé » représenter la bille, symbole du microsome enfantin, monde en soi, autour duquel se font les échanges furtifs, se forgent les amitiés secrètes ? Il fallait à cette audace la force et la transparence, à la fois temporelle et spatiale, de la mémoire, guidée par une pulsation intime du cœur qui commande l'apparition et l'effacement alternés du souvenir. Car le secret, en quoi réside la séduction incomparable de ces aquarelles, de ces huiles, où la rigueur architecturale se lie à une fluidité chromatique, est bien de porter à l'expression les deux composantes indissociables de l'enfance, la transparence et la profondeur. Comme en des cercles concentriques sur une eau calme, ces images peintes propagent leur scintillation sereine, dans l'imperceptible et immobile frémissement qui les perd et les reforme, les rappelant sans cesse en surface.

Eternel retour du même, cette peinture est aussi nietzschéenne, assurément. Elle est affirmative de ce qui, hors d'elle, est indicible. Elle illustre l'éros informulé, errant, qui s'accroche aux rêves d'enfance, surgit aux côtés de l'enfant, l'accompagne en une tacite entente. A l'occasion il se fait chair, mais, avant tout, il est le dieu des ruses, à la fois candide et pervers, qui se poste dans les recoins les plus inattendus et transforme magiquement tout ce qu'il touche. Son univers, le collège, est à la dimension du monde.

Certes, la peinture occidentale s'est souvent complue dans la représentation de l'enfant, elle a eu conscience de l'éminente force esthétique qui émanait de lui. Mais précisément, elle l'a toujours traité en tant que représentation, c'est-à-dire en tant qu'objet, objet du décor, parure, ou encore objet-produit de l'enfantement. Elle le rattachait à un discours clair, rationnel, adulte. Chez Otto Meyer, le figural relève d'un tout autre discours, ou mieux d'un discours inexistant, d'une constellation que l'enfant organise autour de lui et dont il possède seul le sens. Hors des maternités glorieuses et des scènes de familles rassurantes, les enfants de Otto Meyer ne relèvent que d'eux seuls ; leur surgissement bouleverse tout ordre humain, y logeant l'inquiétude de désirs inassouvis.

C'est pourquoi Otto Meyer ne saurait aucunement être rangé parmi les « peintres de l'enfance ». Plus que la représentation de leur présence, son thème est celui de l'attente, de la « nouvelle » dont ils sont les annonciateurs et qui les fait eux-mêmes vibrer d'un perpétuel émoi. *L'attente* est le titre de cet unique vitrail que l'artiste composa pour la maison de Zwingli à Wiedikon, et dans les préparations duquel il condensa, comme le dit Michael Stettler, tous les éléments constituant l'univers enfantin, couleurs, perles, rubans, billes, boules de cristal, donnant *« une sorte de code à déchiffrer »*. Mais l'exécution définitive, épurée de tout accessoire, ne retient que l'intensité expressive des visages levés, alignés en rangées parallèles dont l'obliquité suggère que le centre de la composition est hors d'elle, dans un invisible ailleurs. Cette invisibilité pourrait, sans doute, admettre une interprétation littérale, mystique, puisqu'il s'agit d'une « attente dans la cathédrale » ; mais elle est avant tout celle de l'intensité qui se dégage des visages et des corps rassemblés, à la fois proches et distants, l'invisibilité d'une tension passionnelle commune qui les relie l'un à l'autre et se répercute sur chacun d'eux. L'attente devient ainsi sa propre fin, n'ayant d'autre objet qu'elle-même et le rapprochement qu'elle suscite entre les jeunes garçons, les unissant dans la plénitude absolue d'un moment éternellement fixé.

Confrontons cette composition avec un des derniers tableaux du peintre, *Rencontre au clair de lune ;* un homme allant au-devant d'un jeune garçon, adolescent vêtu de blanc, mollement appuyé contre un arbre sur la promenade de Zurich. Rencontre troublante, qui correspond elle aussi à une immobile attente, dans le moment arrêté qui ne réclame aucun autre accomplissement. Rencontre de Tadzio par Aschenbach sur la plage de Venise, ou vision fugitive de l'enfant qui passe dans le *Seelied* de Stefan George. Toute l'ambiguïté de Meyer-Amden, de son art, se résume là. Où est, où n'est pas le désir ? A l'instar du dieu d'Héraclite, il ne parle ni ne dissimule, il se contente de faire signe.



« Jünglingsakt » (garçon nu) © Kunstmuseum de Berne.

Numéro spécial
des Cahiers d'artiste
à l'occasion de l'exposition
Otto Meyer-Amden
(1885-1933)
au Centre culturel suisse
du 15 avril au 25 mai 1986.

Editeur : Fondation suisse de la culture Pro-Helvetia
© 1986 Centre culturel suisse - Paris - Imprimé en France

Cahier d'artiste
édité par la Fondation suisse
de la culture Pro Helvetia
1986

J. London, Impr. - Paris