

HANS RICHTER

LA TRAVERSÉE DU

SIÈCLE

SOMMAIRE

1. PRESENTATION DE L'EXPOSITION

2. PARCOURS

2.1 HOMME BLEU

2.2 PORTRAITS VISIONNAIRES ET TETES DADA

2.3 RICHTER / EGGING

2.4 RYTHME 21 ET RYTHME 23

2.5 FILMSTUDIE

2.6 MALEVITCH

2.7 G

2.8 FIFO

2.9 ANNEES 20

2.10 ANNEES 30

2.11 ANNEES 40

2.12 REVES A VENDRE

2.13 DADASCOPE

2.14 HANS RICHTER, HISTORIEN DADA

3. PISTES PEDAGOGIQUES

3.1 PISTES PEDAGOGIQUES EN HISTOIRE-GEOGRAPHIE,

3.1.1 HANS RICHTER, ARTISTE DE LA MODERNITE

3.1.2 HANS RICHTER, ARTISTE ENGAGE

3.2 MOUVEMENTS, PISTES PEDAGOGIQUES EN ARTS PLASTIQUES

3.2.1 MOUVEMENTS DE L'HISTOIRE

3.2.2 MOUVEMENTS DES IDEES

3.2.3 MOUVEMENTS DES FORMES

3.2.4 MOUVEMENTS DES FORMES DANS L'ESPACE

1. PRESENTATION DE L'EXPOSITION

Pour la première fois en France, le Centre Pompidou-Metz consacre une rétrospective majeure à l'oeuvre graphique, peinte et filmée de Hans Richter (1888-1976). Conçue et organisée en partenariat avec le Los Angeles County Museum of Art, cette exposition monographique est aussi l'occasion de situer l'artiste dans son contexte.

Hans Richter. La traversée du siècle retrace plus de cinquante ans de la carrière de l'artiste à la lumière de ses multiples collaborations, avec notamment des oeuvres de Jean Arp, Theo van Doesburg, Alexandre Calder, Marcel Duchamp, Viking Eggeling, Max Ernst, Marcel Janco, Fernand Léger, Kasimir Malévitch, Man Ray, Gerrit Rietveld ou encore Mies van der Rohe. Sa trajectoire façonne et raconte, à elle seule, une histoire de l'art du XX^e siècle, dans ses dimensions sociale, politique et formelle. Pour l'illustrer, un vaste corpus documentaire (photographies, livres, revues...) vient compléter la présentation d'oeuvres majeures des avant-gardes du XX^e siècle.

Cinéaste, peintre, écrivain, éditeur de revues, Hans Richter est dès les années 1910 au carrefour des avant-gardes. Pionnier du cinéma expérimental, il est l'auteur de Rythmus 21, film d'une grande brièveté. Ces trois minutes tournées au commencement des années 1920 présentent, à l'écran, une radicalité comparable à celle de la peinture Carré blanc sur fond blanc (1918) de Kasimir Malévitch — avec lequel Hans Richter avait le projet de collaborer. Cet artiste pluridisciplinaire, dont l'existence se confond avec les soubresauts de l'histoire du XX^e siècle, se trouve à Munich pendant la révolution spartakiste, puis en URSS au début des années 1930. Quelques temps plus tard, il s'exile aux Pays-Bas, en France et en Suisse pour fuir l'Allemagne nazie, puis aux Etats-Unis durant la Seconde Guerre mondiale. Tout au long de cette traversée du siècle, il n'a vécu que pour la peinture et pour le cinéma, comme il aimait à le rappeler lui-même.

Sans prétendre en révéler toute l'ampleur et la portée, le parcours proposé tente de restituer, pas à pas, cette traversée du siècle, depuis le mouvement Dada dans les années 1910 et 1920 jusqu'à sa mise en récit et en images par Hans Richter, devenu historien des avant-gardes et de sa propre existence dès les années 1920. De Dada vécu à Dada reconstitué, il est question du passage du temps, de l'activisme politique et artistique, de l'histoire et de sa répétition.

D'abord présentée au Los Angeles County Museum of Art sous le titre *Hans Richter : Rencontres* du 5 mai au 2 septembre 2013, cette exposition voyage ensuite au Martin-Gropius-Bau de Berlin où elle est montrée du 27 mars au 30 juin 2014. Elle a été conçue et organisée par le Centre Pompidou-Metz et le Los Angeles County Museum of Art.

Un catalogue accompagne l'exposition.

Commissaires :

Timothy O. Benson, Directeur du Rifkind Center, LACMA, Los Angeles ; Philippe-Alain Michaud, Conservateur au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, chef du service du cinéma expérimental

Commissaire associée :

Cécile Bargues, historienne de l'art

2. PARCOURS

2.1 HOMME BLEU

Le parcours dans l'exposition de Hans Richter est introduit par cette œuvre, *Homme Bleu* (1917) faisant partie de la série des portraits visionnaires de 1917, dont plusieurs toiles sont présentées en salle 3.

L'œuvre est exposée parallèlement à la dernière séquence de *Rêves à vendre* écrite et mise en scène par Richter. Les six premières séquences ont été dirigées par cinq artistes contemporains, amis de Richter (Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp et Alexander Calder).

L'extrait, intitulé « Narcissus », met en scène un homme dont le visage est devenu bleu après s'être regardé dans le miroir, à l'image de la toile. Cette parabole ultime, reflétant l'exclusion des artistes de la société, est une référence au mythe de Narcisse ainsi qu'à la toile *Homme bleu*, peinte par Richter trente années auparavant. L'homme ne regarde pas simplement sa propre image mais aussi l'intérieur de lui-même. Il finit par s'échapper par la fenêtre, en quête d'un autre monde, chemin inverse de celui que l'artiste a emprunté pour émigrer à New York.

2.2 PORTRAITS VISIONNAIRES ET TETES DADA

La série des portraits visionnaires représente des proches de Richter. Le peintre les a volontairement peints de nuit, lorsque la lumière n'était plus bonne. De cette manière, il parvient à percevoir une vision de l'invisible. Pour Richter, « l'artiste, c'est un homme qui entend des sons, qui voit des choses que les autres n'entendent et ne voient pas. Il sent des choses que les autres ne sentent pas, mais des choses qui sont encore là ».

Ces portraits sont par ailleurs caractérisés par la rapidité du geste d'exécution : Richter réalisait près de quatre ou cinq portraits en deux heures. Cette incroyable vivacité est à relier à la loi de la chance, principe inventé par Hans Arp et largement exploité par Richter. Le terme peut sembler paradoxal, loi et chance apparaissant plutôt antithétiques. Cependant, ces artistes aiment rapprocher les contraires. Hans Arp a découvert ce principe par hasard. Après avoir déchiré un dessin qui lui déplaisait, il jette les morceaux par terre et s'aperçoit que les bouts de papier ainsi agencés apparaissent conformément à son idée initiale. Ce résultat inattendu pousse Arp puis Richter à produire des combinaisons accidentelles à travers la méthode des papiers collés. Cette technique est une forme d'exécution automatique qui fait uniquement appel à l'inconscient, en éliminant toute influence de la volonté dans la toile.

L'expérience visionnaire, à laquelle Richter recourt pour réaliser ses portraits, peut également être lue en écho au concept de langage universel, qui a été conjointement pensé avec Viking Eggeling. Ce principe dépend aussi directement de l'inconscient, passant outre les contradictions. Comme l'expliquera par la suite Hugo Ball, l'art abstrait participe pleinement à la constitution d'un vocabulaire universel. Ainsi, ces artistes envisagent de concevoir une langue magique nouvelle, qui devait être comprise à travers le monde, constituée à partir d'un répertoire de formes abstraites.

Son geste pictural s'incarne par ailleurs dans sa série des Têtes Dada, dessinées à l'encre. Ces esquisses, également marquées par la rapidité du geste, poussent encore plus loin la simplification des formes. Le contraste du blanc et du noir amorce le jeu des polarités entre positif et négatif qu'il expérimentera dans la réalisation des premiers films abstraits.

À travers ses têtes polychromes réalisées entre 1918 et 1920, l'artiste témoigne de son style personnel, toujours à la recherche de techniques nouvelles, soulignant un style Dada renforcé par des jeux de formes autorisés par la peinture abstraite.

2.3 RICHTER / EGGELING

Dès 1902, le peintre suédois Viking Eggeling (1880 – 1925) commence à élaborer l'idée de langage universel dans les arts, le but étant de créer une nouvelle machine de communication à partir de formes abstraites. Au départ, Eggeling se consacre à des motifs figuratifs, notamment des paysages côtiers ou champêtres, en exploitant le caractère abstrait des figures naturelles. Les arbres et les villages sont réduits à leur forme essentielle et deviennent davantage un signe ou un symbole plutôt que ce qu'ils représentent dans le monde réel.

En 1918, Tzara présente Eggeling à Richter. Les deux artistes mettent en commun leurs réflexions au sujet d'un langage universel. Deux ans plus tard, ils rédigent un manifeste sobrement intitulé « langage universel ». Selon eux, « les formes abstraites offrent la possibilité d'un langage supérieur, plus perfectionné que les langues nationales ». Ce langage spirituel avait pour ambition de transmettre les émotions les plus simples comme les plus complexes et d'incarner des idées au moyen de formes abstraites. Ces dernières permettent à l'art de retrouver sa fonction sociale, exprimant la signification pure des émotions et des idées.

Parallèlement à ces recherches plutôt théoriques, les deux artistes adoptent la technique des *scrolls*, des œuvres séquentielles s'étalant sur plusieurs morceaux de papier assemblés. Sur ces longs rouleaux linéaires, des motifs abstraits, dessinant un motif dans l'espace, interagissent et peuvent être lus selon leurs relations et leurs contrastes.

L'une des préoccupations principales de Richter et Eggeling lors de la réalisation des rouleaux est de retranscrire le mouvement. En lisant les formes par séquences de manière linéaire, celles-ci deviennent dynamiques et imposent un rythme. Pour Richter, le mouvement est inhérent aux *scrolls*. Conscients que sa traduction est intrinsèquement limitée en peinture, Richter et Eggeling poursuivent leurs recherches en explorant le médium le plus approprié, le cinéma expérimental. Les premiers films abstraits sont donc le résultat logique d'une volonté d'expression du mouvement.

Alors que ni Richter, ni Eggeling n'étaient formés aux techniques cinématographiques, ils entament tout de même un travail dans les studios berlinois de l'UFA, l'Universum Film AG, l'une des sociétés cinématographiques les plus importantes à l'époque. Après plusieurs tentatives non concluantes pour traduire leurs *scrolls* en film, ils essaient d'animer des dessins, qu'ils font eux-mêmes bouger à la main.

En 1919, Richter parvient à adapter l'un de ses rouleaux, mais le résultat, qu'il juge étrange, ne le satisfait pas. Par la suite, il abandonne cette technique, ce qui cause un désaccord avec Eggeling qui considère que les rouleaux doivent constituer la partition des films. En 1924, Eggeling réalise le film Symphonie diagonale, réflexion sur le mouvement des formes à l'écran dont il souligne les polarités : vertical / horizontal, droit / courbé, lumineux / sombre, fort / faible, apparaissant / disparaissant, etc. Le titre du film rappelle les premiers dessins

expérimentaux d'Eggeling, qu'il considérait lui-même comme une « orchestration » des couleurs. Le terme symphonie évoque naturellement la métaphore musicale, le film étant conçu comme une imagerie visuelle avec une qualité mélodique, comme une composition musicale visuellement expressive. Suite à quatre années de travail sur le film, Eggeling meurt quelques jours après la première projection publique en 1925 à Berlin.

Richter continuera à enrichir le corpus du cinéma expérimental. Néanmoins, il abandonnera ensuite la seule représentation de formes géométriques abstraites. Cette évolution peut être lue comme une volonté de rendre son œuvre plus accessible.

2.4 RYTHME 21 ET RYTHME 23

En collaboration avec Eggeling, Richter réalise Rythme 21, premier film abstrait aussi abouti dans l'histoire du cinéma. Dans ce film d'animation minimal en noir et blanc, les carrés et rectangles apparaissent puis disparaissent, s'éloignent et se rapprochent. Comme sur ses premiers dessins où Richter entremêle les surfaces, ce film muet joue sur un subtil équilibre en vue d'harmoniser les formes en mouvement.

Néanmoins, Richter ne se contente pas d'orchestrer des motifs formels. Il se concentre au contraire sur la temporalité offerte par le cinéma et joue ainsi sur le déplacement des éléments dans le temps. Cette découverte du rythme cinématographique inspire d'ailleurs le titre de son premier film : Rythme 21 (21 pour 1921, année de sa réalisation). Pour l'artiste, le rythme est l'essence de l'expression émotionnelle.

Pour retranscrire le rythme, Richter et Eggeling préfèrent exploiter la spécificité du médium en jouant sur la notion de cadre / hors cadre. A tout moment, les formes peuvent s'échapper de l'écran, cette impression étant renforcée par les limites floues du cadre. De taille variable, les formes mouvantes à différentes vitesses insufflent une sorte de tempo au cœur de ces séquences rythmées, qui évoquent à la fois le temps qui passe et une composition musicale.

2.5 FILMSTUDIE

En 1925, Rythme 23 ainsi que Symphonie diagonale sont présentés lors de la première exposition internationale du film d'avant-garde (au même titre que Opus III de Walter Ruttmann, le Ballet mécanique de Fernand Léger ou encore Entre'acte de René Clair et Francis Picabia). Succès critique et commercial, cet événement contribuera à légitimer le film abstrait. Alors que ce nouveau genre devient populaire, Richter entreprend d'intégrer des photographies dans ses expérimentations.

Le premier film de ce genre est Filmstudie (1926). Cette œuvre non narrative combine des visages humains, des figures abstraites et des yeux flottants. Richter ne voyait en effet aucune contradiction à assembler formes figurées et abstraites. Le film, composé de 45 prises (de deux à six secondes chacune), dessine subtilement un monde rêvé.

Motif récurrent dans ce court-métrage, l'œil est le symbole de notre propre regard. Cette œuvre est une synthèse entre peinture abstraite et recherche surréaliste, qui fait du rêve et de l'inconscient la matière principale de ses œuvres.

2.6 MALEVITCH

Malevitch et Richter se rencontrent à Berlin en 1927, lors d'un voyage de l'artiste russe en Europe de l'Ouest, par l'entremise de Walter Gropius et László Moholy-Nagy alors enseignants au Bauhaus. Pour Richter, les toiles de Malevitch (Carré blanc sur fond blanc notamment) ne sont plus des œuvres d'art mais un moment de « purification », une forme d'oubli volontaire des mouvements qui l'ont précédé (cubisme, futurisme, etc.). En rupture avec la tradition, Richter tente également de revenir au niveau zéro de la peinture à travers sa série des Têtes Dada et ses portraits visionnaires.

Richter essaie ainsi d'élaborer une syntaxe positive-négative qui se muerait en joute dynamique où se confronteraient les contraires : la forme et le contenu, l'intuition et la logique, l'ordre et le désordre, le conscient et l'inconscient tous étudiés sous l'angle de leur complémentarité. Les œuvres de Malevitch comme celles de Richter sont donc caractérisées par la richesse des polarités qui équilibrent leurs compositions.

La proximité apparente ne doit pas occulter la différence profonde des préoccupations des deux artistes : alors que Malevitch prône un art de l'esprit pur, Richter réfléchit à l'impact sur le corps de ses premiers films abstraits. Malevitch est convaincu que Richter est la personne la plus compétente pour réaliser le film dont il a rédigé le scénario. Ce projet, à la fois artistique et scientifique, avait pour ambition de présenter en mouvement la théorie suprématisante.

S'ensuit un quiproquo qui durera plusieurs décennies. En 1927, Malevitch tente de transmettre une feuille d'instructions à Richter, qui ne l'a jamais reçue. Lorsque Malevitch meurt en 1935, il espère encore que Richter réalisera son film alors que celui-ci n'en a pas connaissance. En 1953, les documents de travail de Malevitch sont par miracle sauvés des ruines de sa maison, bombardée pendant la Seconde Guerre mondiale. Ils sont remis à Richter, qui ne se souvenait même pas avoir entrepris un projet avec l'artiste suprématisante. Pourtant, Richter décide finalement de se consacrer au projet en 1970, tout en apportant de nombreuses modifications personnelles dans des domaines où Malevitch était imprécis.

Richter abandonnera le projet en cours, laissant quelques scènes d'un film d'animation. Il est difficile de déterminer les raisons de cet arrêt. A l'époque, il clamait sa volonté d'obtenir le statut d'artiste réalisant ses propres projets et non plus seulement celui d'artisan.

Les pièces montrées pour l'exposition sont des documents ayant jalonné l'histoire d'un court-métrage qui ne verra jamais le jour : le scénario original de Malevitch et les planches-contact des premières tentatives de Richter notamment.

2.7 G

Désireux de diffuser ses idées, Richter fonde la revue G (*G: Material zur elementaren Gestaltung*) en juillet 1923. Ce journal, dont le nom en allemand — *Gestaltung* — signifie forme, a été publié jusqu'en 1926. Bien que G ne soit pas un magazine Dada, c'est un exemple intéressant de production commune entre Dada et les constructivistes, comme en témoigne la diversité des contributions : Hans Arp, Kurt Schwitters, Viking Eggeling, Piet Mondrian, El Lissitzky, Ludwig Mis van der Rohe ou encore van Doesburg.

Les deux premiers numéros de G consistent en un magazine comprenant quatre pages de grand format. Dès 1924, la forme de la revue devient plus conventionnelle. Sa préoccupation

principale concerne les formes modernes comme les buildings, les avions ou les voitures. Les pratiques artistiques abordées par les auteurs sont vastes, du film au photomontage.

Le périodique est présenté comme un forum destiné à aider les artistes à parvenir à une pratique artistique riche de sens. Richter a en effet utilisé la revue pour promouvoir son style et sa technique filmique. Dans le premier numéro de la revue, il explique la méthode employée lors de la réalisation de ses premiers films (Rythme 21 et Rythme 23) comme suit :

Le portfolio a été publié pour la première fois dans la revue Merz (publiée entre 1923 et 1932), projet mené par Kurt Schwitters. Le terme *merz* peut être associé à différents mots : *Kommerz*, *Schmerz* (douleur) ou encore *ausmerzen* (jeter). Grâce à ce mouvement initié en 1919 (incarné par des réalisations picturales, poétiques et architecturales), Schwitters définit son courant propre, en tissant des liens d'amitié artistique avec Dada. Très proche du mouvement constructiviste, la revue accueille de nombreuses contributions d'El Lissitzky et Theo van Doesburg.

C'est ainsi que Richter fait la connaissance de Arp en 1920, qui le familiarise avec la technique nouvelle du collage. Le fruit de cette amitié s'exprime par la publication de nombreux dessins de l'artiste dans Merz.

2.8 FIFO

En 1929, une grande exposition internationale se tient à Stuttgart : FIFO (Film und Foto). Elle regroupe 1200 œuvres et près de 200 artistes sont exposés, représentant à la fois les Etats-Unis, l'URSS et l'Europe. FIFO est organisée par l'Association Allemande des Artisans (Deutscher Werkbund). Loin d'avoir une vocation artistique, cette union sponsorisée par l'Etat a pour ambition d'aboutir à une esthétique industrielle, en associant l'artisanat traditionnel et les techniques de production de masse, de manière à assurer la compétitivité de l'Allemagne face à la Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Elle tente ainsi de familiariser le public avec le design de meubles modernes, de manière à stimuler les ventes de l'industrie. Le succès de l'exposition lui vaudra de faire un véritable tour de monde dès 1929 (Vienne, Zurich, Berlin, Dantzig, Tokyo ou encore Osaka).

L'organisateur Gustav Stotz, architecte et fonctionnaire de la Deutscher Werkbund, s'inscrit en rupture avec la timidité de la photographie d'art et propose aux courants de la nouvelle photographie d'exposer leurs avancées. Cet événement est ainsi le point culminant des nouvelles productions artistiques, reflétant la diversité photographique et filmique des dix dernières années avant l'arrivée des nazis au pouvoir. Cette exposition consacre deux courants photographiques modernistes : la Nouvelle Vision et la Nouvelle Objectivité. Moholy-Nagy est commissaire pour la section des photographes européens et Edward Weston responsable de la section américaine.

Richter, quant à lui commissaire de la section filmique, tente de présenter le cinéma comme une nouvelle forme artistique. A travers des projections et des conférences, sa sélection met à la fois à l'honneur des cinéastes de l'avant-garde (Man Ray, Fernand Léger, Walter Ruttmann) et le cinéma artistique commercial (Charlie Chaplin, Jean Renoir). Les œuvres expérimentales sont particulièrement mises en valeur. Richter présente son propre chef-d'œuvre, Fantômes avant déjeuner. Par cette sélection, il tend aussi à montrer que de bons films peuvent coûter bien moins cher que les films commerciaux, pour un résultat artistique beaucoup plus satisfaisant.

En guise de catalogue pour FIFO, Richter rédige un ouvrage, Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen, retraçant une histoire militante du cinéma, attribuant un rôle social aux films. Les textes du catalogue détaillent les ambitions de FIFO : attirer l'attention du public sur les développements contemporains de la photographie, à savoir des œuvres novatrices s'appuyant sur les principes de la Nouvelle Vision. Concernant le cinéma, Richter s'inscrit en rupture avec la tradition faussement réaliste des grosses productions américaines et allemandes qui s'appuient sur des gestes exagérés des acteurs, un recours permanent aux stars, des visages artificiellement beaux ou encore au traitement des personnages comme des poupées. Pour lui, Hollywood ne respecte pas l'intelligence des spectateurs, à la différence des films d'avant-garde.

2.9 ANNEES 20

Inflation, 1927 – 1928

À travers Inflation, une brève introduction à un documentaire portant sur les sommes faramineuses échangées en bourse, Richter développe la forme du film-essai. Tourné pendant une période de forte inflation en Allemagne, ce film pessimiste suggère que la crise durera aussi longtemps que perdurera le système capitaliste. Le message – l'inflation est un désastre économique et social qui détruit la vie de la population – s'appuie sur deux images : l'argent sous la forme de billets et de ceux qui le possèdent. Le scénario est rythmé par le personnage principal qui perd son statut à mesure qu'il est dépossédé de ses revenus. L'œuvre est considérée comme un réel succès artistique.

Fantômes avant déjeuner, 1928

Ce film, qui date de l'entre-deux-guerres, soulève les problèmes de l'anarchie qui règne à la suite de la Première Guerre mondiale, suggérant la chute du système institutionnel, politique et social qui semblait alors acquis. Ce film, construit de manière humoristique, met en scène des objets du quotidien (chapeau, cravate, tasse, etc.) qui se rebellent contre la routine. Lorsque midi sonne, les objets retournent à leur fonction habituelle.

Richter a analysé le mouvement naturel des objets : « On a étudié leur vie et parlé avec eux, pour le dire ainsi. En jouant avec eux, en les laissant faire ce qu'ils veulent, ils développent progressivement un rythme qui devient une sorte de satire politique ». Le lien entre des objets du quotidien et une forme de message politique paraît ténu aujourd'hui. Néanmoins, les objets choisis avaient une signification très précise dans la société de l'époque.

Quant aux êtres humains, ils sont présentés comme des personnages dénués d'individualité : leurs mouvements sont passifs, automatiques et fonctionnels, comme s'ils étaient mécanisés ou robotisés. Ils fonctionnent comme des objets et semblent dirigés par ceux-ci. Le renversement des rôles entre individus et objets inanimés était déjà subversif en lui-même. De plus, le film était lu par la censure – et notamment le régime nazi – comme une invitation pour la population à être critique ainsi qu'à remettre en cause le système politique établi.

Richter ne parle pas du rôle de l'inconscient dans le processus créatif. Cependant, il concède qu'une certaine lecture de son œuvre ne peut être littérale : les objets racontent une histoire et leur représentation est associée à des symboles qui parlent au public, tout en étant détachés de leur contexte habituel. Richter utilise donc les objets comme un outil de mémoire collective que la société relie à des images. L'artiste s'inscrit ainsi dans les pas du courant photographique moderniste de la Nouvelle Vision qui utilise des formes concrètes

pour leur conférer un caractère abstrait : les lignes et les motifs se transforment selon l'évolution de la perspective sur l'objet.

Race symphony, 1928 – 1929

Documentaire silencieux, ce film a fait l'objet d'une commande pour constituer l'introduction du film Ariadne in Hoppegarten. Le propos du film documentaire consiste à refléter de manière objective et réaliste le thème choisi. Race symphony mène une réflexion au delà de cette préoccupation en révélant l'ambiance présente sur la piste de course hippique ainsi que l'atmosphère émotionnelle et physique autour de l'événement.

Il est par ailleurs intéressant de noter que ce genre existe depuis 1895, mais le terme documentaire n'apparaît finalement qu'en 1929. Pour Richter, le cinéma doit assumer un rôle nouveau dans la société : dévoiler la vérité. En effet, plus les faits sont cachés, plus il est important d'avoir une image limpide de la réalité.

2.10 ANNEES 30

Lorsque Richter abandonne ses activités militantes, il décide de limiter son art à ses idées. Souhaitant attribuer un rôle social et politique à sa pratique artistique, il s'emploie à délaissier les films strictement abstraits au profit d'intégration d'images concrètes. Ses films deviennent narratifs – appuyés sur un script et des personnages – et proposent des messages plus explicites, tout en restant traversés par des symboles et des significations cachées.

Alors que les films muets étaient adaptés aux projets expérimentaux, les films basés sur une histoire nécessitent un fond musical. Richter était en effet convaincu que le son était aussi important que l'image en vue de créer un rythme, essence de ses films. Par ailleurs, la fin des années 20 marque la période où l'industrie rencontre le cercle de l'avant-garde cinématographique et les films commerciaux étaient nécessairement accompagnés par une bande sonore. Le premier film musical réalisé par Richter, Everything revolves, everything turns (1929), est une caricature de la société. Richter estime que les films d'avant-garde sont les seuls acceptables pour le public et la critique, à la différence des films de fiction, dangereux pour les spectateurs en ce sens où ils ne représentent pas leur vie réelle. Le réalisateur devient alors le chantre des films engagés socialement et politiquement.

En 1930, les membres du Congrès du Film Indépendant se réunissent à Bruxelles et concentrent leurs discussions sur le film envisagé comme un médium politique. Ils interrogent la capacité du film à devenir une arme contre le national socialisme. Richter nourrissait déjà cette préoccupation dans les années 20 lorsqu'il crée deux clubs ciné – Society for New Film fondée en 1927, remplacée par la Deutsche Film Liga en 1931 – pensés comme des plateformes de réflexion pour le cinéma expérimental.

Richter explore alors de nouvelles formes de films, à travers lesquelles il exprime ses idées politiques. La deuxième moitié de la République de Weimar (1927 – 1933) est marquée par une double activité filmique pour Richter : il réalise de nombreuses publicités et de petits films sur commande qui lui permettent de financer ses documentaires et ses films expérimentaux. La seule condition imposée par le commanditaire est généralement de faire apparaître le nom de l'entreprise, laissant Richter entièrement libre dans la réalisation. Il peut ainsi également mettre en œuvre les principes de la Nouvelle Vision dans ses films commerciaux.

A cette époque, Richter s'est naturellement tourné vers la Russie qui semblait être le pays qui avait la plus grande ambition pour le cinéma, cette forme d'art — sous la forme du documentaire ou du film de propagande — ayant une influence immense sur la population. L'URSS était ainsi un lieu privilégié pour les réalisateurs de gauche comme Richter. Il fait d'ailleurs l'éloge des films soviétiques dans un essai rédigé en 1955, The Film as an Independent Art Form.

Le lien probable de Richter avec le communisme n'est pas clair. Lors de sa demande de visa américain, il a affirmé ne jamais avoir eu de relation avec ce mouvement politique. Cependant, il aurait été étonnant qu'il se prononce autrement à l'époque. Il est plutôt évident qu'il était sympathisant communiste, comme nombre de ses amis. Ses élèves au Film Institute de New York craignaient d'ailleurs que leurs productions influencées par l'engagement politique de Richter, soient censurées suite aux lois maccarthystes qui régnaient dans les années 50.

Richter entreprend de tourner le film Metall en Russie, film non abouti dont le début de la réalisation s'est échelonné de 1931 à 1933. Inspiré des événements politiques en Allemagne, ce film n'aboutira pas par crainte de Richter à la suite de l'arrivée d'Hitler au pouvoir. La violence traduite dans le film est d'autant plus sensible dans la contrainte qui a conduit à l'abandon du projet. Après cet échec, Richter entame une longue période d'exil.

Dans l'incapacité de retourner en Allemagne et par crainte de rester en Russie, il erre à travers différents pays européens avant d'obtenir un visa pour les Etats-Unis. Cette situation instable ne l'empêche pas d'être productif. Il entreprend plusieurs projets de films, dont Candide en 1934. En hommage au cabaret Voltaire, berceau de Dada, Richter offre une nouvelle satire de la société. Baron Münchhausen et The lies of Baron Münchhausen sont deux autres projets inaboutis qui reflétaient également les inquiétudes de Richter sur les sujets de politique actuelle.

2.11 ANNEES 40

Richter, contraint de quitter l'Allemagne pendant la guerre, obtient un visa pour le Chili mais décide d'attendre une réponse pour son visa américain. Il s'installe finalement aux Etats-Unis en 1941. Richter incarne la transition entre Paris et New York comme centre de l'art moderne dans les années 40 et a grandement contribué au développement de la scène américaine à l'époque, à l'image de nombreux émigrés européens. Ce voyage de l'autre côté de l'Atlantique marque un tournant dans l'œuvre à la fois picturale et cinématographique de Richter.

Les premières œuvres qu'il réalise aux Etats-Unis reflètent aisément cette évolution, en combinant éléments figuratifs et abstraits, narrations conventionnelles et vocabulaire de formes plus libre. Le rouleau Stalingrad et le film Rêves à vendre sont deux exemples éloquentes. Ces œuvres ont une tendance rétrospective : la première sur l'histoire du front russe, la seconde sur l'histoire de l'art des avant-gardes. Elles évoquent toutes deux la guerre : Stalingrad de manière évidente et Rêves à vendre de manière plus discrète. En effet, le film est le résultat d'une collaboration entre artistes qui ont été forcés d'émigrer aux Etats-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. Le projet rassemble deux américains, deux français et deux allemands au centre culturel du monde libre.

Au cours des années 40, Richter continuera à lier peinture et cinéma. Alors que de nombreux artistes d'avant-garde comme Man Ray ou Fernand Léger se sont essayés au film expérimental pour se consacrer ensuite exclusivement aux arts plastiques, Richter a nourri ce double intérêt tout au long de sa carrière et s'est battu pour ériger le cinéma au rang

d'art. Néanmoins, il ne tente plus de traduire un médium dans un autre mais cherche à combiner les caractéristiques de chacun en associant les mêmes éléments : faits, fiction, documentaire et poésie.

Pour la première fois en 1946, Peggy Guggenheim réunit les films et les toiles de Richter dans sa galerie, incluant les rouleaux inspirés par la Seconde Guerre mondiale ainsi qu'une version non aboutie de Rêves à vendre. Cette exposition reflète parfaitement la manière dont Richter appréhende sa pratique artistique : « painting and film are nevertheless the same thing for me ; they are made by composing poetic images... Film is painting in movement ». Cette exposition n'a pas rencontré un large succès et peu de ses œuvres ont été vendues.

Aux Etats-Unis, Richter reprend sa pratique picturale, abandonnée depuis les rouleaux des années 20. Il exploite de nouveau le format des *scrolls* mais avec des ambitions différentes. Richter se tenait au courant des atrocités qui se déroulaient dans son pays d'origine et évoque l'évolution de l'Allemagne sous Hitler, par exemple dans la toile Stalingrad. Au départ, il envisageait d'utiliser les articles de presse qu'il collectait comme éléments de documentation pour son œuvre. Mais, pour des raisons économiques, il réalise ses dessins préparatoires sur les journaux et décide alors de les inclure sous la forme de collages dans ses rouleaux. Les parties peintes dialoguent avec les articles sur la toile et retracent chronologiquement l'histoire sur le front russe, de gauche à droite. Les formes peintes par Richter peuvent être lues comme une interprétation plastique des événements de la part de l'artiste. Ainsi, les formes géométriques noires, grises, blanches et rouges sont assimilées au régime nazi alors que les formes organiques multicolores représentent le peuple défendant Stalingrad.

La fin de la guerre sera également un thème largement exploité par Richter, notamment à travers Invasion (1945) et surtout avec Libération de Paris (1944), un rouleau vertical. Pour l'artiste, cet événement constitue un moment historique majeur durant lequel l'ascension des bras symbolise l'arrivée au paradis. Ici encore, Richter « *orchestre des figures géométriques rectilignes avec la vibration des formes sinueuses* », comme il l'explique lui-même.

2.12 REVES A VENDRE

Le film a été fabriqué grâce à la contribution financière de Peggy Guggenheim, qui souhaitait que Richter réalise une anthologie du cinéma d'avant-garde. Ce film est devenu une aventure entre amis, ayant nécessité peu de moyens : les acteurs sont des étudiants et les artistes travaillent gratuitement le week-end ou en soirée, ce qui explique la longueur du tournage (près de deux ans). Mêlant les amis artistes surréalistes et dadaïstes de Richter, le film offre un résultat pluriel, riche de diverses influences.

Le film rencontre un large succès lors de sa présentation à la biennale de Venise en 1947 : Richter reçoit le premier prix. Rêves à vendre est alors considéré comme la meilleure contribution originale au progrès de la cinématographie. Ce film est par ailleurs rétrospectif des tensions croissantes entre le monde des films new-yorkais d'avant-garde et les productions populaires à gros budget d'Hollywood. D'ailleurs, malgré son succès auprès de la critique, le film, jugé économiquement peu viable, peinera à être diffusé en salle.

Conçu comme une alternative à la machine de rêve hollywoodienne, le film s'appuie néanmoins sur des ressorts simples communément employés par le cinéma commercial, comme la voix-off ou les effets noirs, qu'il tend à tourner en parodie. Cette œuvre traduit ainsi le malaise des artistes contemporains quant à leur relation avec le courant dominant du cinéma populaire. Les sept séquences sont structurées par une trame noire qui relie

l'histoire. Le film, surréaliste en ce sens où il explore l'inconscient à travers le rêve, repose sur l'art, avec des œuvres d'art.

Le scénario consiste en six histoires inventées par Fernand Léger, Man Ray, Alexander Calder, Marcel Duchamp, Max Ernst et Richter et reliées entre elle par un fil conducteur incarné par Joe, le personnage principal. Celui-ci cherche désespérément un moyen de payer son loyer et découvre qu'il est capable de voir ce que cache son âme lorsqu'il se regarde dans un miroir. Il décide alors de vendre ce don. En réalisant que son œil est une caméra, il crée des rêves à ses clients bourgeois. La transition entre les séquences est marquée par une boîte à musique productrice de rêves, qui se réveille lorsqu'on introduit une pièce.

Desire, Max Ernst

Cette première séquence est inspirée du collage *Une semaine de bonté* (1934) de Max Ernst et l'artiste lui-même joue dans son rêve.

The Girl with the Prefabricated Heart, Fernand Léger

Un projet de film de Léger non abouti constitue la base pour la seconde séquence, une histoire d'amour insatisfait entre deux mannequins dans une vitrine. Cet épisode met en exergue le mode de vie américain ponctué de facilités liées au monde mécanisé de la vie moderne. Ce thème a déjà été exploité par Léger dans le *Ballet mécanique* (1924), que Richter admire. Il est également intéressant de souligner qu'une œuvre de Léger (*Julie, la belle cycliste*, 1945) fait partie du décor du bureau de Joe puis réapparaît comme un accessoire dans l'histoire des mannequins : un détail de la peinture se détache et la roue (symbole du progrès souvent utilisé par Richter) se met à tourner.

Ruth, Roses and Revolvers, Man Ray

Le scénario de cette séquence est issu d'une histoire publiée par Man Ray dans *View* en 1944, accompagnée d'une photographie portant le même nom. Le script et la photographie deviendront d'ailleurs des accessoires pendant le tournage. Une œuvre de l'artiste figure une nouvelle fois dans le bureau de Joe : un autoportrait de l'œil de Man Ray. Ce cliché évoque à la fois un rappel du don de Joe ainsi qu'une incarnation de l'acte de voir : regarder le monde et regarder à l'intérieur de soi. Ce film est une satire du cinéma et de l'effet qu'il peut avoir sur les spectateurs, qui sont invités à reproduire les gestes à l'écran dans une scène éloquent. De plus, le scénario de Man Ray tend à déstabiliser la réalité : les faits deviennent fiction et inversement.

Discs, Marcel Duchamp

La séquence de Duchamp est un assemblage entrecoupé de ses rotoreliefs et de l'image d'une femme nue descendant les escaliers (dont certaines parties sont volontairement cachées pour éviter la censure américaine), qui se multiplie. Grâce au mouvement de ses œuvres, Duchamp parvient à introduire une illusion d'optique, qui anticipe presque l'art cinématique.

Ballet et Circus, Alexander Calder

Les deux séquences conçues par Calder sont plus lyriques et tendent à souligner l'harmonie entre sculpture et cinéma. Ses mobiles sont par nature conçus pour être en mouvement et le film est le meilleur moyen pour le capter. Seules certaines séquences sont présentées dans cette salle (Ernst, Léger, Duchamp et Calder), parallèlement aux œuvres plastiques de ces mêmes artistes. Le film peut d'ailleurs être analysé comme une manière subtile de promouvoir les œuvres des amis artistes de Richter. Pour lui, ce sont « sept rêves conçus par sept artistes contemporains ». Leurs œuvres — peintures, sculptures, photographies — sont tantôt des accessoires, tantôt de véritables acteurs de leur scénario, parfois montrées dans un but symbolique, d'autres fois pour elles-mêmes.

Rêves à vendre montre ainsi comment il est possible d'intégrer les arts plastiques au cinéma et parvient à transférer l'essence de l'art moderne à l'écran. Richter se plaît à filmer une nouvelle fois le mouvement, préoccupation principale de ses premiers films abstraits. Les rotoreliefs de Duchamp, les mobiles de Calder ou encore le Ballet Mécanique de Léger contribuent à cette volonté.

Le film est davantage considéré comme un geste surréaliste plutôt qu'un film surréaliste. En effet, le fil conducteur du scénario est l'exploration des rêves et de l'inconscient des personnages. Néanmoins, dans la mesure où le film se déroule selon une narration chronologique, Breton ne reconnaissait pas ce film comme surréaliste. C'est pourquoi il ne le présente pas lors de l'exposition Surréaliste en 1947 alors que des œuvres de la plupart des protagonistes du film y sont montrées.

Enfin, il est important de souligner la place cruciale de la musique dans le film. Chaque séquence est mise en musique par des artistes majeurs de la scène musicale : John Cage pour Discs, Darius Milhaud pour Ruth, Roses and Revolvers ou encore Paul Bowles pour Desire et Ballet.

2.13 DADASCOPE

Dadacope est un portrait quasiment exhaustif de Dada avec ses techniques visuelles et sonores, ses jeux de mots, de dés, de chance. Richter explique ainsi sa démarche : « There is no story, no psychological implication except such as the onlooker puts into the imagery. But it is not accidental either, more a poetry of images built with and upon associations. In other words the film allows itself the freedom to play upon the scale of film possibilities, freedom for which Dada always stood – and still stands. »

2.14 HANS RICHTER, HISTORIEN DADA

L'héritage de Richter aux Etats-Unis n'est pas à chercher dans le domaine pictural mais plutôt dans son œuvre cinématographique et d'historien. En effet, il a été très influent suite à son poste d'enseignant et de directeur à l'Institute of Film Techniques au City College de New York et également par sa production cinématographique. Ceux-ci sont parfois de véritables témoignages sur l'histoire. C'est le cas pour Rêves à vendre et de manière plus claire dans Dadacope.

Les écrits de Richter répondant à cette même ambition contribueront largement à sa reconnaissance. Dès 1951, Dada connaît un regain de popularité avec la publication de The Dada Painters and Poets par Robert Motherwell. Dans les années 60, Richter se met dans la peau d'un historien de Dada, tentant d'expliquer son influence sur les artistes Néo-Dada aux Etats-Unis et sur le mouvement Fluxus en Europe, en combinant documentation historique et approche personnelle. Le résultat de ce travail est l'un des ouvrages le plus lu sur le sujet : Dada : art et anti-art (1966).

Au départ, Richter souhaitait ajouter un sous-titre à son ouvrage, « Contribution au développement culturel du XX^e siècle ». Une phrase plus modeste sera finalement choisie. La contribution de Dada à l'art du XX^e siècle sera finalement supprimée dans la version anglaise.

A l'origine, le projet a été lancé par Werner Haftmann qui souhaitait publier une série d'ouvrages sur les mouvements de l'art. Il invite Richter pour la partie consacrée à Dada. Celui-ci accepte et renoue avec ses anciens camarades, à la fois pour leur témoignage mais également pour collecter des illustrations et divers documents. Le premier ouvrage que Richter propose est jugé trop long par l'éditeur, qui lui conseille de couper certains poèmes pour se concentrer sur la partie historique. Le propos a également évolué entre la volonté de Richter en 1961 et sa concrétisation trois ans plus tard. En effet, il a progressivement intégré les artistes des années 60 qui se réclament de l'héritage Dada, ce qui n'était pas prévu dans le projet initial.

Le livre a largement contribué à réorienter la perception de Dada en tant que mouvement artistique et plus seulement littéraire. Richter s'était déjà employé à cette tâche lors de l'exposition Dada 1916-1923 organisée en 1953 avec Richard Huelsenbeck et Marcel Duchamp à la galerie Sidney Janis à New York. Cet événement proposait un aperçu exhaustif des pratiques visuelles de Dada, mises en œuvre à Zurich, New York, Berlin, Cologne, Hanovre et Paris. De la même manière, dans son ouvrage, Richter s'appuiera sur cette approche de Dada par ses différents centres.

Richement fourni en illustrations et reproductions de texte, Dada : art et anti-art a posé le problème de la présentation de certaines œuvres disparues. Richter estime alors que les objets originaux peuvent être remplacés par des copies sans que cela ne trahisse l'œuvre. Il prend exemple sur les ready-mades Fontaine (l'urinoir) de Marcel Duchamp ou encore Cadeau (le fer à repasser) de Man Ray qui ont été reproduits en d'innombrables exemplaires.

3. PISTES PEDAGOGIQUES

3.1 PISTES PEDAGOGIQUES EN HISTOIRE-GEOGRAPHIE

Hans Richter est un artiste polymorphe : peintre, dessinateur, réalisateur de cinéma et écrivain. Il participe aux révolutions artistiques, prenant part aux grands événements du siècle. L'exposition Hans Richter. La traversée du siècle permet de le suivre dans ses multiples rencontres et collaborations.

3.1.1 HANS RICHTER, ARTISTE DE LA MODERNITÉ

De l'expressionnisme au dadaïsme

Issu de l'expressionnisme allemand, Hans Richter est influencé par le cubisme et le futurisme. En 1916, il rencontre à Zürich les artistes fondateurs du mouvement d'avant-garde Dada. Ce dernier entend créer un art nouveau, né de la vie immédiate, dans la spontanéité. Ces artistes révolutionnent ainsi l'art conventionnel établi jusqu'alors. Les portraits visionnaires de Hans Richter participent à cette évolution des formes et des couleurs et acquièrent une autonomie en se détachant de la réalité. Pour ce faire, l'artiste les réalise dans l'obscurité, laissant une place importante au hasard. Ces œuvres se rattachent à la « loi de la chance », développée par l'artiste Jean Arp.

De l'abstraction au constructivisme

En 1919, Hans Richter réalise Prélude, son premier rouleau. Il s'agit d'une suite de dessins développant un thème commun que l'artiste publie en collaboration avec Viking Eggeling dans une plaquette intitulée Universale Sprache. Dans cette œuvre, Richter recherche un langage artistique accessible au plus grand nombre, conçu à partir d'un répertoire de formes géométriques. Sa création bascule progressivement de la figuration à l'abstraction symptomatique de la révolution artistique du début du XXème siècle. Sa volonté première est de rendre visible l'invisible en faisant notamment transparaître les émotions. Le rythme apparaît alors comme le catalyseur de ces dernières. Son premier film abstrait, Rythme 21, s'inscrit dans ce processus artistique en s'emparant des moyens et des formes caractéristiques du cinéma. Toutes les formes qui apparaissent dans le film sont issues de celle du cadre de l'écran. Le rectangle de la projection se retrouve dans la projection elle-même. L'œuvre n'est plus un objet clairement délimité mais se confond avec l'espace environnant. Les motifs géométriques récurrents dans le vocabulaire de l'art abstrait peuvent aussi l'être dans la vie quotidienne avec les exemples de l'architecture et du design.

En 1922, Richter s'associe à Gerd Laden et Mies van der Rohe dans la constitution d'un groupe constructiviste. Ce mouvement proclame une perception géométrique de l'espace, s'inspirant notamment des théories architecturales développées par le Bauhaus. Dans le film La Nouvelle habitation, Hans Richter réalise des prises de vue image par image qui animent les objets et témoignent de la rationalité de l'habitat moderne : esthétique et fonctionnalité sont mises en avant.

L'art et la vie

La modernité repose sur le rôle donné à l'industrie et au développement de la technique. Des revues comme De Stijl – à laquelle Hans Richter contribue – et surtout G dont il est membre fondateur, conduisent à un décloisonnement progressif des disciplines et à une diversification des champs artistiques, propre à l'artiste. L'exposition FIFO de 1929 illustre l'alliance de l'artisanat traditionnel et de la grande industrie. Les artistes collaborent ainsi avec le monde industriel et participent à l'émergence d'une société de consommation et d'une culture de masse.

La modernité s'inscrit aussi dans un espace précis : celui de la ville. L'essor considérable des aires urbaines en font le lieu d'implantation des industries qui côtoient les zones d'habitation très représentées dans les premiers travaux de Richter. La deuxième partie de l'exposition présente six portraits de villes qui restituent l'univers citadin dans lequel l'artiste a évolué. Il serait intéressant de mettre en relation cette dimension urbaine avec le film Métropolis de Fritz Lang, dans lequel on retrouve l'empreinte de l'expressionnisme à travers le développement de l'industrialisation, mais également une dimension politique importante.

3.1.2 HANS RICHTER, ARTISTE ENGAGÉ

La question sociale, le communisme et le pacifisme

En contact avec les milieux anarcho-communistes d'extrême gauche, Hans Richter collabore aux revues expressionnistes Die Aktion ou Der Sturm. Ses dessins et sa peinture illustrent les préoccupations sociales et confèrent une place importante au monde ouvrier. Mobilisé pendant la Première Guerre mondiale et blessé en Lituanie dès 1914, il garde du conflit des visions obsédantes qui l'accompagneront toute sa vie. Cette expérience sur le front affirme sa volonté de défendre le pacifisme et de dénoncer l'absurdité de la guerre.

À Berlin, Hans Richter rencontre Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg et prend part à la révolution spartakiste. Il rejoint le Novembergruppe constitué d'artistes d'avant-garde qui militent pour l'éclosion d'une société nouvelle. En avril 1919, lorsque la République des Conseils s'effondre à Munich, un gouvernement communiste lui succède. Richter y est nommé président du Comité d'action des artistes révolutionnaires. Condamné à la prison à vie, il s'enfuit vers la Suisse et revient en Allemagne après avoir été gracié. A la fin des années 20, son film Inflation dénonce le phénomène économique à l'origine de la destruction de la vie des populations et consubstantiel – selon Richter – du système capitaliste. Fantômes avant déjeuner soulève le problème de l'anarchie après la Première Guerre mondiale. Les objets du quotidien se rebellent contre la routine. Quand sonne midi, ils retrouvent leur fonction d'origine. Les êtres humains y apparaissent comme passifs et mécanisés. Ils fonctionnent comme des objets que l'on dirige. Les nazis voient le film comme une invitation à remettre en cause le système politique établi. Les chapeaux, symboles de la bourgeoisie, apparat du dandy, s'envolent: la stabilité de la société est en danger.

Contre le nazisme

Hans Richter est spectateur de la montée des totalitarismes, notamment celle du nazisme et du stalinisme. Au début des années 1930, il décide de réaliser le film antinazi Metall financé par un producteur allemand mais également par l'URSS.

En raison de sa judéité et en application des lois d'exclusion de Nuremberg de 1935, il se trouve privé de sa nationalité allemande et ne peut revenir en Allemagne. L'art de Richter est considéré par le régime nazi comme dégénéré. Une de ses œuvres, Organisation des couleurs, est exposée à l'Entartete Kunst de 1937 à Munich. Richter est alors contraint à l'exil et traverse plusieurs pays – Tchécoslovaquie, Pays-Bas, France, Portugal – avant de s'installer aux Etats-Unis.

Son rouleau Stalingrad, peint à New York, au cours de la Deuxième Guerre mondiale, fait le récit de la bataille russe. On peut y apercevoir les opérations sur le front russe se dérouler de façon chronologique. Il s'agit aussi d'une peinture d'histoire qui invite le spectateur à réagir aux événements et à se questionner sur le devenir de l'Allemagne nazie. L'œuvre agit comme un outil de propagande au service d'idées pacifistes.

3.2 MOUVEMENTS, PISTES PEDAGOGIQUES EN ARTS PLASTIQUES

« MOUVEMENT » est le terme qui définit sans doute le mieux le XX^e siècle tant il est vrai que ce dernier s'incarne dans tous les possibles de ce mot. « MOUVEMENTS » peut aisément se rattacher à l'exposition. Le terme explore en effet l'agitation féconde de l'art moderne par le prisme du parcours singulier d'un artiste pluriel.

3.2.1 MOUVEMENTS DE L'HISTOIRE

Incorporé en 1914 puis grièvement blessé, Hans Richter est libéré du service actif en 1916. Il exprimera sa douloureuse expérience de la guerre, ses convictions pacifistes et socialistes dans une série de dessins tels que Mitmensch (1917), An die MütterEuropas (1917) ou encore Révolution (1918). À travers l'étude de ces œuvres mises en résonance avec d'autres réalisations comme Tres de Mayo (1814) de Francisco de Goya ou encore Reliquaire, les linges (1996) de Christian Boltanski, il est ainsi possible de questionner l'art comme témoignage des conflits et des guerres.

Iconographies d'un événement

À partir de ces exemples et à l'aide d'un corpus d'œuvres significatives de l'histoire de l'art, l'iconographie d'un événement pourrait être créée à partir d'une approche en trois axes :

- le témoignage direct d'une expérience vécue ;
- le témoignage indirect d'un récit ;
- le témoignage sensible d'une émotion ou d'un point de vue.

Iconographies de la propagande

Au début des années 1930, Hans Richter est en Union Soviétique où il commence le tournage de Métall entre Moscou et Henninsdorf. Ce film s'inspire d'une grève des métallurgistes allemands en octobre 1930. Le projet, après avoir vu son scénario modifié de nombreuses fois, est abandonné suite à l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Métall pourra servir d'articulation à un travail autour de la propagande et de l'instrumentalisation des images à des fins politiques.

La propagande déconstruite

Comment les artistes et les médias s'emparent de la propagande pour la détourner et la parodier, par exemple :

- politiques et humanistes (*Le Dictateur* » film de C. CHAPLIN ,1940) ;
- artistiques et parodiques (Les portraits de Mao et les collages d'Erro) ;
- commerciaux et publicitaires (Publicité Citroën « le design au meilleur prix ») ;
- communication (Pochette du disque « Man-machine » de Kraftwerk 1988 2009).

Cette approche trouve un éclairage particulier dans le destin tragique de Kazimir Malevitch, fondateur du Suprématisme qui, contraint par le gouvernement à ne pas réaliser de peintures abstraites, est obligé de revenir à une production figurée, inspirée par le réalisme socialiste (Jeune fille avec une perche rouge 1932-1933).

En interdisciplinarité avec l'enseignement du français, il est intéressant d'établir un rapprochement entre l'anthropomorphisme du dessin d'Hans Richter OcheundSchwein (1917) et celui des Fables de La Fontaine qui se prolonge dans les cartoons américains (Blitz Wolf de Tex Avery, dessin animé de propagande antinazi datant de 1942).

Grâce à l'infographie, des images historiques pourraient être reconstruites en remplaçant, les têtes de personnages par celles d'animaux choisis en lien avec les personnalités des protagonistes.

3.2.2 MOUVEMENTS DES IDÉES

Histoire des arts

L'exposition, par ses thématiques et les œuvres présentées, permettra d'aborder les principaux courants artistiques du XX^e siècle : l'expressionnisme, le suprématisme, Dada, le surréalisme, le constructivisme, etc.

Parcours d'une vie

L'exposition Hans Richter. La traversée du siècle met l'accent sur la vie et l'œuvre d'un artiste depuis l'autoportrait de facture classique jusqu'aux grandes compositions abstraites des années 1940. Une mise en abîme de la vie et de la carrière d'autres artistes peut être réalisée en mettant en parallèle une œuvre de jeunesse et une autre plus tardive.

Témoignages

Hans Richter, créateur et animateur de la revue G entre 1923 et 1926 soulève la question de la théorisation et des écrits sur l'art. Dans cette optique, un compte-rendu sensible de l'exposition peut faire l'objet d'un travail qui proposerait de s'exprimer au travers de trois médiums : l'écriture, la photographie et le dessin.

3.2.3 MOUVEMENTS DES FORMES

L'œuvre de Hans Richter est largement marquée par la production cinématographique. Il expérimente le cinéma en parallèle de sa production picturale. L'exposition rend compte de ses explorations à travers différents types de narrations et de mouvements formels.

Traces du mouvement

Le premier mouvement est celui de la main laissant sa trace sur le papier ou la toile. Dès 1917, Hans Richter frôle les frontières de la peinture en dissociant le geste du contrôle de l'artiste. Les portraits visionnaires ou Le tableau devait moins s'achever par la vue que par une vision intérieure illustrent cette pratique. Ainsi, il est possible de faire usage de la contrainte comme procédé créatif en demandant, par exemple, de reproduire des dessins ou des figures dans le respect de consignes simples :

- dessiner la figure à l'envers ;
- dessiner en faisant appel à sa mémoire ;
- dessiner avec la main qui n'est pas celle de l'écriture ;
- dessiner selon une description dictée oralement.

Cet exercice permet d'aborder les notions plastiques d'écart, de série, de ressemblance et de contrainte. Quelques références possibles : les séries de Claude Monet Les Meules (1890) et La cathédrale de Rouen (1892-1894) pour la contrainte (point de vue unique, temporalité différente) et Subway-drawing (1994) de William Anastasi pour le dispositif et la notion de hasard dans le processus créatif.

Écriture du mouvement / mouvement immobile / partition

Dès 1918, Hans Richter s'est orienté vers une abstraction générale et exigeante. Il recherche alors « Non le chaos mais son contraire ; un ordre où l'esprit humain a sa place ». Le compositeur italien Ferruccio Busoni lui conseille l'étude du contrepoint dans les préludes de Bach : « Ces études m'aidèrent énormément et me donnèrent l'idée que l'on pouvait faire cela sur une feuille de papier...aussi ai-je utilisé le papier comme un instrument de musique ».

Pour aborder la traduction plastique du contrepoint (superposition organisée de lignes mélodiques distinctes), un exercice simple peut être la rencontre de deux narrations en parallèle (bande dessinée, vitraux, illustrations). Le corpus d'œuvres peut être enrichi d'exemples en littérature ou au cinéma. Les devinettes de l'Imagerie d'Epinal, dans lesquelles deux images sont mêlées pour n'en faire qu'une seule, sont une possibilité de construction.

Dans le prolongement de ces expérimentations, Hans Richter évolue progressivement vers la série des rouleaux où des formes géométriques se déploient dans l'espace, constituant un

langage rythmique et formel. Ce travail, en lien avec la musique, n'est pas sans rappeler les partitions des musiciens. Deux axes peuvent être développés : une traduction musicale des rouleaux de Hans Richter et l'invention d'une typographie de la musique à partir de courts extraits musicaux.

Écriture en mouvement / cinéma et photo

Hans Richter change de médium dans les années 20. Il utilise alors les éléments caractéristiques du cinéma (écran, lumière, temporalité, rythme) pour réaliser des films expérimentaux : « j'utilisais simplement l'écran de projection, l'écran de cinéma le compressait, l'étendait à nouveau, à l'horizontale, à la verticale, en diagonale ». En 1929, il conçoit la programmation de la section cinématographique de l'exposition FIFO pour « démontrer que le film est un art de même valeur que tous les autres, montrer la richesse de ses propriétés, la multiplicité de ses possibilités ».

Les films projetés dans l'exposition décrivent le parcours de ses créations photographiques et cinématographiques :

- utiliser la technique du stop motion pour réaliser de courtes séquences en référence à Rythmus 21 développant ainsi les notions de cadre, lumière, contraste et de champ / hors-champ. Construire une narration à partir d'objets en référence au film Die neue wohnung (1930) ;

- travailler les différents procédés expérimentés par Hans Richter dans des travaux photographiques et vidéo ;

- inventer des effets optiques ou numériques à partir de mots clés : disparaître, s'envoler, accélérer, ralentir, traverser. Les films d'Hans Richter peuvent être mis en regard avec d'autres productions comme celles de Georges Méliès, Martin Scorsese ou Jean Cocteau. Il est significatif de noter que les grandes productions du cinéma contemporain usant d'effets numériques n'ont pas renoncé aux effets optiques réalisés sur le plateau.

- Choisir le cadre et le point de vue : des incitations simples pour réaliser des clichés ou des vidéos (éloignement/rapprochement, espace/enfermement, dilatation de l'espace). Les références sont nombreuses pour suggérer l'éloignement physique et psychologique (les scènes statiques de Kagemusha (1980) de Akira Kurosawa où les personnages sont cadrés « bord cadre » de chaque côté de l'écran), l'immensité d'un espace (la scène d'approche du personnage d'Omar Sharif depuis l'horizon face caméra au centre de l'écran dans Lawrence d'Arabie 1962 de David Lean), ou encore les effets de contre-plongée agrandissant les personnages tout en les enfermant dans Citizen Kane (1941) d'Orson Welles. L'appropriation du vocabulaire cinématographique est induite par ce travail.

- Les mouvements de caméra. Réaliser de courtes séquences à partir d'une série de verbes (monter, descendre, tourner, trembler, avancer, reculer, basculer).

3.2.4 MOUVEMENTS DES FORMES DANS L'ESPACE

Design

Ayant élaboré une approche conceptuelle applicable à tous les médiums, il est logique que Hans Richter se soit intéressé au design et à l'architecture. La Chaise de Berlin (1923) de Gerrit Thomas Rietveld propose une approche des relations entre la forme et la fonction de l'objet et les liens entre courant picturaux et le design. Cette discipline peut être abordée par un exercice de conception d'un objet soumis à un cahier des charges.