

Le mouvement de la ligne, entre nature, perception et imagination créatrice : sur la broderie *Coup de fouet* de Hermann Obrist (v. 1895)

Mildred Galland-Szymkowiak

*Pour Jean-Loup Bourget, en souvenir
d'une conversation sur l'Art Nouveau*

Cet article est consacré au mouvement de la ligne dans un objet singulier, qui à vrai dire ne se montre pas à nous comme un objet, comme une chose que nous pourrions tenir à distance : il nous absorbe plutôt, et nous plonge dans une vie intense où nous flottons quelque part entre subjectivité et objectualité.



Fig. 1: Hermann Obrist (conception) et Berthe Ruchet (réalisation), [Großer Wandbehang mit Seidenstickerei], Grande tenture murale avec broderie au fil de soie, dit Peitschenhieb (coup de fouet), vers 1895, fil de soie doré sur tissu de laine vert-bleu-gris, broderie au point plat et au point de tige, photo de l'original, 1195 x 1835 cm, Münchner Stadtmuseum Munich, © LWL-Landesmuseum.

On peut néanmoins tenter de le décrire objectivement. Il s'agit d'une tenture murale de laine, dont la couleur est un mélange de bleu, de vert et de gris ; une tenture de grande taille : 1,195 x 1,835 m – d'où un certain effet de fascination immersive. La broderie au fil de soie doré, brillant, capture le regard et produit des effets de volume. Différents motifs végétaux nous apparaissent le long d'une ligne sinueuse au rythme rapide, de sorte que nous pensons d'abord reconnaître l'« agrandissement colossal¹ » d'une plante. Examinant le motif, nous discernons des racines dans l'angle inférieur droit, en haut à gauche des jeunes pousses, des feuilles sur les côtés à droite et à gauche, dans l'angle inférieur gauche une fleur ressemblant à un cyclamen. « Tenture avec cyclamen » (*Wandbehang mit Alpenveilchen*), c'est ainsi qu'est souvent désignée cette broderie conçue par Hermann Obrist (1862-1927), artiste suisse, établi à Munich à partir de 1894, sculpteur et décorateur, et exécutée par Berthe Ruchet (1855-1932) vers 1895².



Fig. 2 : Hermann Obrist (conception) et Berthe Ruchet (réalisation), reproduction photographique de la broderie dans la revue *Pan*, 1-*V* (1895-1896), page 327, extrait de la version numérisée de la revue, numérisation par l'Université de Heidelberg (Universitätsbibliothek Heidelberg), document en ligne et en libre accès : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_2/0239>.

¹ Wilhelm Bode, dans Georg Fuchs et W. Bode, « Hermann Obrist », *Pan*, 1895-1896, 1^e année, cahier V, p. 318-327, ici p. 326. Les traductions de l'allemand sont toutes de l'auteur de l'article. Hermann Obrist avait fondé à Florence en 1892 avec Berthe Ruchet, la dame de compagnie de sa mère, un atelier de broderie, qu'il déménagea à Munich à l'automne 1894. L'atelier dut être fermé en 1900 en raison de problèmes de santé de B. Ruchet. Pour la biographie de Hermann Obrist, voir : Dagmar Rinker, « Obrist, Hermann », dans *Neue Deutsche Biographie*, 19, Berlin, Nauwach-Pagel, 1999, p. 406-407 (en ligne : <http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00016337/image_420> ; Petra Klara Gamke-Breitschopf, « Obrist, Hermann » dans Allgemeines Künstlerlexikon Online (<https://www.degruyter.com/database/akl/html>) ; Catalogue de l'Exposition du Kunstmuseum de Berne, 1967 : *Hermann Obrist (1862 Kilchberg-1927 München). Louis Soutter (1871 Morges-1942 Ballaigues). Jean Bloé Niestlé (1884 Neuenburg-1942 Antony sur Seine). Kurt Selligmann (1900 Basel-1962 Sugar Loaf N. Y.)*, éd. par Hans Christoph von Tavel, Bern, Kunstmuseum Bern, 1967.



Fig. 3 : Hermann Obrist et Berthe Ruchet, [Großer Wandbehang mit Seidenstickerei], Grande tenture murale avec broderie au fil de soie, vers 1895, rénovée (rebrodée) sur un tissu de couleur différente, 1195 x 1835 cm, Münchner Stadtmuseum, document en ligne : <<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/grosser-wandbehang-mit-seidenstickerei-peitschenhieb-10035267.html>> © CC BY SA 4.0.

La piste végétale en elle-même toutefois ne nous mènera pas très loin. Dans l'angle opposé à ce qui semble être un cyclamen, c'est plutôt une graminée que nous identifions en haut à droite, et les feuilles en haut et au milieu ont une forme effilée qui ne ressemble pas vraiment à celle des feuilles d'un cyclamen. Il peut certes arriver que la forme des feuilles d'une même plante diffère selon leur position sur la plante ; mais l'allure générale ici se rapproche de celle d'une plante volubile (dont la tige s'enroule autour d'un support), ce qui ne correspond pourtant à aucune des fleurs présentes ici³. Enfin, la sorte de pique qui garnit la fleur de cyclamen est une invention, qui semble surtout destinée à accentuer la diagonale ascendante, énergisante, de l'ensemble de la ligne. On lit dans un carnet de Hermann Obrist cette injonction à l'intention de lui-même : « *much more varied miscellaneous botany, don't systematize one botanical specimen*⁴ ». Du fait de cette pluralité intrinsèque, la « plante » n'est pas simplement là, elle se transforme devant nous, dans son développement qui

³ Merci à Marie-Pierre Kaffel pour ces précisions botaniques.

⁴ *Nachlass Hermann Obrist*, SGS München (Staatliche Graphische Sammlung), Inv. Nr. 48812 Z, cité par Annika Waenerberg, « Lebenskraft als Leitfaden. Naturprozesse und Konstruktion in Obrists Formensprache », dans *Hermann Obrist Skulptur/Raum/Abstraktion um 1900*, Eva Afuhs et Andreas Strobl (dir.), Musée Bellerive, Zürich/Staatliche Graphische Sammlung München, Zürich, Scheidegger & Spiess, n° 35, 2009, p. 44-73, p. 53. Traduction : « Une botanique diverse, beaucoup plus variée, ne pas systématiser un seul spécimen botanique ».

s'impose de droite à gauche entre sa racine griffue, vaguement inquiétante, et son extrémité aérienne, plus enjouée.

L'examen de ce qui nous apparaît a requis de nous que nous sortions d'une absorption première dans le mouvement de la ligne, avec lequel notre état intérieur s'était spontanément mis en coïncidence. C'est le mouvement qui emporte et pose la ligne et la plante en une même ondulation. La vivacité de ce mouvement fut remarquée par le critique Georg Fuchs qui publia en 1896 dans la revue *Pan*, avec Wilhelm Bode, un article élogieux sur les broderies d'Obrist :

Ce mouvement débridé nous apparaît semblable aux torsions brusques et puissantes de la corde lors d'un coup de fouet. Tantôt il nous fait penser à l'image d'un élément soudain, puissant : un éclair – tantôt au paraphe provocant d'un grand homme, d'un conquérant, d'un esprit qui offre, à partir de nouveaux documents, de nouvelles lois⁵.

Fuchs avait découvert les broderies dans l'atelier de l'artiste. Leur exposition au Littauer Salon (Odeonsplatz à Munich)⁶ en 1896 marqua le début d'une influence centrale d'Obrist sur de nombreux développements de la vie artistique munichoise, à tel point qu'on peut le considérer comme l'un des acteurs principaux du *Jugendstil*. La broderie présentée ici, surnommée, à cause du commentaire de Fuchs, *Peitschenhieb* (« coup de fouet »), constituera l'une des pièces essentielles d'une entreprise de renouvellement des formes plastiques à partir de l'artisanat et des arts appliqués, démarche ancrée à la fois dans l'étude des formes naturelles et dans la libre imagination créatrice.

Mais qu'est-ce que ce *mouvement* qui nous happe dans cette broderie géante ? Il se détermine dans un aller-retour entre le pur sentir (fascination exercée par la brillance de la soie) et la réalité figurée (qu'est-ce donc que cette plante ?), entre l'immersion dynamique et la réflexion sur ce qui est présenté. Nous proposerons ici plusieurs manières de comprendre ce « mouvement », en éclairant l'expérience esthétique du spectateur essentiellement par les écrits théoriques de Hermann Obrist, par son autobiographie, et de manière complémentaire par d'autres théories de l'époque. Nous suivrons ici trois lignes d'interprétation qui se trouvent correspondre aux trois forces décelées par le critique Georg Fuchs

⁵ G. Fuchs, « Hermann Obrist », *Pan*, 1-V (1895-1896), p. 318-327, ici p. 324.

⁶ Dans son autobiographie, Obrist se rappelle ainsi ce tournant : « Ceux qui sont encore vivants se souviendront du succès énorme de cette exposition, et de la manière dont même la presse se rangea du côté de l'artiste. Elle ne ménagea pas ses éloges et expliqua que c'était la naissance du nouvel art appliqué. D'un seul coup, il était un homme célèbre. » (H. Obrist, *Ein glückliches Leben*, dans *Hermann Obrist. Skulptur/Raum/Abstraktion um 1900*, Eva Afuhs et Andreas Strobl (dir.), Museum Bellerive Zürich / Staatliche Graphische Sammlung München, Scheidegger & Piess, 2009, p. 97-143, ici p. 133). Bien que par ailleurs H. Obrist et des critiques comme Fuchs fassent l'éloge de la technique de broderie et du talent de Berthe Ruchet, on notera que cette dernière n'est pas mentionnée dans cette brève sculpture de soi de l'artiste en génie.

en 1896 comme actives dans la genèse des broderies d'Obrist : « la nature, la construction de l'objet et l'invention de l'artiste⁷ ».

1. Ce mouvement apparaît tout d'abord au spectateur comme *mouvement d'une vie végétale*. Nous avons souligné déjà comment cette « plante » donne une impression d'unité en dépit de la diversité des éléments végétaux renvoyant à différentes plantes réelles. Ceux-ci sont unifiés par le mouvement de la ligne, qui paraît les assembler en une unique plante nulle part existante. Aussi bien cette broderie ne nous présente-t-elle pas une plante, mais plutôt le mouvement vital qui génère le végétal : ce n'est pas l'apparence d'un unique végétal qui est représentée, mais les lois de la dynamique vitale de toute plante, croissance à partir de racines, déploiement en feuilles et fleurs – pour ainsi dire la loi d'engendrement des plantes à partir d'une *Urpflanze*, d'une plante originaire dont les métamorphoses donneraient toutes les autres. Ce qui intéresse l'art ici, ce ne sont pas tant les formes végétales prises pour elles-mêmes que la saisie de la vie et de la productivité qui les unit. Annika Waenerberg a rapproché la relation entre intérêts naturalistes et intérêts artistiques chez Goethe d'une part, et chez Obrist de l'autre⁸. Ce dernier passa d'ailleurs une partie de son enfance dans une maison située à Weimar derrière le *Gartenhaus* de Goethe. Comme lui, il herborisa avec passion et, dès l'adolescence, collectionna en masse des minéraux, des végétaux, des restes animaux bien avant de s'intéresser à l'art et à l'artisanat. En outre, Obrist commença des études en sciences naturelles (et en médecine) à Heidelberg et Berlin en 1885-1886. L'importance de cette culture scientifique a été soulignée dans la littérature secondaire, mais déjà aussi par Obrist lui-même : pour lui, l'art ne doit pas se contenter d'une vue subjective de la nature mais s'appuyer sur la connaissance de ses lois.

Au-delà des connaissances scientifiques proprement dites, la littérature secondaire a souligné l'influence, sur un certain nombre d'artistes du début du XX^e siècle, de la diffusion des planches morpho-zoologiques de Ernst Haeckel⁹, qui revendique dans son *Histoire naturelle de la création* (1868)¹⁰ la triple obédience de Darwin, de Goethe, et de Lamarck. Une influence directe de Haeckel sur Obrist est attestée¹¹. Ainsi l'une des sources d'inspiration du mouvement de

⁷ G. Fuchs, « Hermann Obrist », art. cit., p. 320.

⁸ A. Waenerberg, art. cit.

⁹ Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig/Wien, 1899-1904.

¹⁰ E. Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, Berlin, 1868.

¹¹ Sur l'influence directe de Haeckel sur Obrist, voir : Siegfried Wichmann, *Jugendstil Floral Funktional in Deutschland und Österreich und den Einflußgebieten*, Herrsching, Schuler, 1984 ; Christoph Kockerbeck, *Ernst Haeckels Kunstformen der Natur und ihr Einfluß auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende. Studie zum Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaft im Wilhelminischen Zeitalter*, Francfort-sur-le-Main, P. Lang, 1986 ; Rosemarie Mann,

la broderie *Coup de fouet* pourrait être celui d'une algue représentée par Haeckel¹², dans ces planches où l'évocation graphique de la *vie* des créatures représentées, en elles-mêmes mais aussi le long d'une évolution censée commencer avec les micro-organismes marins, était au moins aussi importante que l'exactitude de leurs formes. Dans la légende d'une planche que nous reproduisons, Haeckel désigne la *caulerpa denticulata* comme une *Urpflanze*.

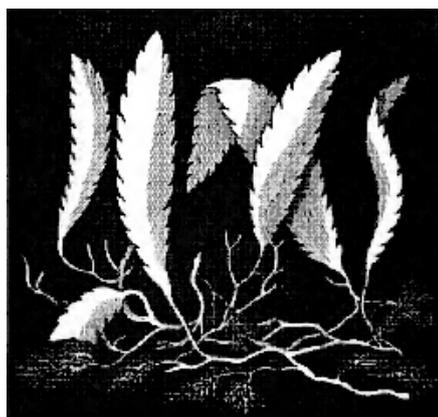


Fig. 4 : Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, 1868, Berlin, Reimer, 8^e édition revue et augmentée 1889, p. 438 : « *Caulerpa denticulata*, une [algue] siphonnée en taille réelle », domaine public, image extraite de l'ouvrage numérisé sur archive.org.

Comment Obrist s'approprié-t-il ces sources ? Dans le compte rendu d'un exposé qu'il tint en 1903 sur la question : « Un enrichissement des arts plastiques par les sciences naturelles est-il possible ? », nous lisons :

L'artiste a jusqu'ici contemplé la nature trop unilatéralement, en étant trop orienté vers sa teneur affective (*Stimmungsgehalt*). Il faut aussi enseigner à la pénétrer par l'esprit. C'est de la vie des plantes et des animaux, dans leurs combats, leurs victoires et leurs disparitions que nous devons tirer des stimulations, ainsi que des lois de leurs fonctions structuratives, tout aussi diverses que merveilleuses¹³.

Ainsi ce qui est central pour Obrist, c'est le nouage entre, d'une part, la *vie* qui unit l'ensemble des formes végétales et animales, d'autre part, les *forces* qui dans leurs rapports mutuels, leurs articulations, déploient et articulent cette vie en formes particulières, enfin, l'idée que la création artistique peut et doit

« Ernst Haeckel, Zoologie und Jugendstil », *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 13 (1990), p. 1-11, sur Obrist p. 4-7.

¹² De l'avis de R. Mann (art. cit., p. 4), la *caulerpa macrodisca* souvent reproduite par Haeckel aurait servi de modèle à la broderie au cyclamen (elle n'en donne pas de reproduction). Nous reproduisons ici la *Caulerpa denticulata* figurant dans l'édition de la *Natürliche Schöpfungsgeschichte* de 1889 (p. 488). Traduction du commentaire apposé par Haeckel : « La plante originaire (*Urpflanze*), entièrement ramifiée, qui semble consister en une tige rampante avec des touffes de fibres racinaires et un feuillage denté, n'est en réalité qu'une unique cellule. »

¹³ « Ist eine Bereicherung der bildenden Kunst durch die Naturwissenschaft möglich? », 28.2.1903, dans « Mitteilungen und Nachrichten », *Allgemeine Zeitung*, Munich, n° 61, 2 mars 1903 ; cité par A. Waenerberg, « Lebenskraft als Leitfaden. Naturprozesse und Konstruktion in Obrists Formensprache », dans *Hermann Obrist. Skulptur/Raum/Abstraktion um 1900*, art. cit., p. 45.

se ressaisir de ces rapports de forces qui *structurent* toute construction spatiale – de la broderie au design et à l’architecture, en passant par le dessin et la sculpture. Le tempo rapide et fluide du « coup de fouet » exprime une vie se déployant dans le dépassement de chaque condensation singulière en telle forme existante. L’art ne reprend pas simplement des impressions de mouvement, mais bien des structurations, des rapports architectoniques (« fonctions structurives ») qui résultent de forces également à l’œuvre dans la nature. Si la nature est une nouvelle source pour l’apprenti-artiste tel que Obrist veut l’éduquer¹⁴, c’est, précise-t-il, pour autant qu’une fleur, une moule, une racine ne sont pas simplement là de manière « associative ou intellectuelle », mais constituent des « entités organisées, pleines de conformité à des lois, pleines de structures, pleines d’expressions de forces, pleines de mouvements constructifs, plastiques d’une richesse inouïe et d’une diversité stupéfiante¹⁵ ».

L’idée du mouvement comme expression des forces structurantes s’étend à l’ensemble des créations plastiques d’Obrist, qui s’est lui-même occasionnellement défini comme « architecte-sculpteur », et voulait dans ses œuvres plastiques différencier tactilement les parties selon leur « fonction structurive » dans le tout, comme il le fait par exemple dans les sept parties d’une urne funéraire¹⁶. Pour lui, une sculpture en ce sens ne fonctionne pas autrement que des édifices architecturaux, dans la mesure où, comme ceux-ci, elle fait sentir le rapport des forces qui la constituent. Ainsi Obrist apprécie les formes spatiales du gothique et du rococo pour autant qu’elles sont « éminemment artistiques, car leurs conformations (*Formgebungen*) vivent et nous donnent des sentiments de vie¹⁷ », en nous rendant visibles « les forces fonctionnelles de ce qui porte, s’appuie, est chargé, porte, soutient, soulève » et ce, aussi bien dans une table que dans une cathédrale. Le sentiment de vie et de mouvement a donc un contenu cognitif, il « rend visible et manifeste le caractère des choses¹⁸ » en faisant sentir leur articulation spatiale. Que rend visible alors la broderie démesurée au cyclamen ?

¹⁴ Obrist fonde en 1902 avec Wilhelm von Debschitz à Munich l’école d’arts appliqués *Lehr- und Versuchsatelier für angewandte und freie Kunst*. En 1913, l’école sera la plus grande de son genre en Allemagne, avec 230 étudiants (Zeynep Çelik Alexander, « Jugendstil Visions: Occultism, Gender and Modern Design Pedagogy », *Journal of Design History*, 22-23, 2009, p. 203-226, ici p. 206).

¹⁵ H. Obrist, « Die Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst », *Dekorative Kunst*, 12 (1904), p. 228-232, ici p. 229.

¹⁶ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/41619/ev-modell-einer-urne-in-form-eines-kapitells;jsessionid=A9E389F46C5E8E957705612EED75EBE9?ctx=b5cb2361-8221-4916-b027-19c91e931484&idx=16>>

¹⁷ H. Obrist, « Zweckmässig oder Phantasievoll » [1901], dans *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst: Essays*, Leipzig, Diederichs, 1903, p. 117-130, ici p. 127.

¹⁸ H. Obrist, « Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst », 1901, *op. cit.*, p. 131-168, ici p. 152.

2. La centralité des forces, de leurs rapports constructifs-plastiques et de leur épreuve dans l'affect comme mobilité vécue nous renvoie à une deuxième interprétation possible du mouvement. La ligne que nous voyons, en elle-même, ne bouge pas. C'est nous qui sommes envahis par une impression de mobilité, un mouvement ; pourtant nous le ressentons à *même* la ligne, celle-ci ne nous renvoie pas à un mouvement, ne le désigne pas mais *est* pour nous mouvement. Comment comprendre le mouvement de notre broderie dans son rapport non plus à un modèle végétal, mais au sujet qui regarde ?

Attentifs, nous nous consacrons à la perception de cette ligne : les parties s'ajoutent les unes aux autres, se rassemblent en un tout, notre œil et notre esprit suivent les courbes particulières, harmonieuses mais changeant rapidement de direction, les tiennent ensemble dans leurs différenciations – et c'est dans cette perception complexe, désorientante peut-être, que naît immédiatement le sentiment de mouvement. C'est précisément dans l'activité de constitution perceptive de l'objet spatial que le psychologue et philosophe Theodor Lipps, professeur à l'Université de Munich entre 1894 et 1912, voit le socle de l'expérience esthétique des lignes. Dès 1891 (dans l'extrait suivant), puis plus en détail en 1897 dans sa *Raumästhetik (Esthétique de l'espace)*, Lipps décrit cette expérience dans laquelle les lignes nous apparaissent non pas comme la trace laissée par un mouvement mais bien comme le déploiement actuel de forces :

L'expérience a fait que nous ne pouvons voir une ligne sans penser une force active en elle, un mouvement agissant, sans la saisir comme expression d'un genre de vitalité ou d'excitabilité intérieure. Si l'on se fonde sur l'expérience, la droite n'est pas simplement là, mais elle s'étire, elle tend d'un point de départ à un point final. La ligne courbe se plie et se blottit, le rectangle, posé, se rassemble vers l'intérieur et gagne ainsi la capacité de se dresser librement [...], le cercle se presse vers son centre [...]¹⁹.

Nous ne sommes pas libres, poursuit-il, de nous détacher de ces impressions de forces et de mouvement. La perception est *d'emblée* pour nous attribution de mouvement. Les propriétés « esthétiques » des formes – la légèreté de la colonne ionique comparée au sérieux de la colonne dorique, etc. – sont des pro-

¹⁹ Theodor Lipps, « Ästhetische Faktoren der Raumanschauung », dans *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Hermann von Helmholtz als Festgruss zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, Artur König (dir.), Hambourg, Leopold Voss, 1891, p. 219-307, ici p. 222-223. Des extraits de Lipps sur l'esthétique spatiale sont traduits dans le *Cahier* de traductions de Theodor Lipps, Natalie Depraz et Mildred Galland-Szymkowiak (dir.), complément au numéro double Theodor Lipps de la *Revue de métaphysique et de morale*, 2017/4 et 2018/1, document en ligne et en libre accès : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01613805v2>>, p. 34-65.

priétés directement liées à notre perception, inévitable et involontaire même si le plus souvent inconsciente, des formes comme mouvements de forces²⁰.

À ce titre, le *Coup de fouet* d'Obrist, tout comme les ramifications étranges autour de l'escalier intérieur de l'atelier Elvira²¹, œuvre de son élève August Endell, sont par excellence passibles de la « mécanique esthétique » que Lipps invente à titre de partie d'une esthétique psychologique de l'espace²². Cette « mécanique » définit comme un savoir systématique, fondé sur une étude des vécus de conscience, et une enquête sur les lois en fonction desquelles les forces entrent mutuellement en rapport dans les formes spatiales et les structurent intérieurement (ce qui n'est pas sans lien avec notre point précédent). Lipps explique la perception dynamique des formes à partir de l'activité psychique de la perception. Le Moi qui synthétise les diverses impressions sensorielles en une unique ligne perçue ne peut s'empêcher de voir dans la ligne l'activité même par laquelle il la constitue comme telle. Ou, plus précisément, de l'y sentir (*fühlen*). Il sent donc dans la ligne perçue sa propre activité : c'est le niveau élémentaire de ce que Lipps appelle *Einfühlung* (empathie, ou plutôt (se) sentir-dans), concept central de son esthétique psychologique, qui lui permet de comprendre comment la perception esthétique s'accompagne immédiatement non seulement de ressentis dynamiques mais aussi, et en conséquence, d'affects : tonalité affective de victoire ou de dépression, de crainte, de lourdeur ou d'attente, etc.

L'esthétique spatiale de Lipps était connue dans le Munich du *Jugendstil*. August Endell, architecte de l'atelier de photographie Elvira, théoricien de l'expérience visuelle et émotionnelle des formes spatiales²³, assista aux cours de Lipps sur la psychologie et l'esthétique, et travailla sous sa direction à une thèse sur la psychologie du sentiment, avant de se consacrer à la pratique artistique sous le mentorat de Hermann Obrist²⁴. On reconnaît chez Endell la

²⁰ Voir M. Galland-Szymkowiak, « Formes, forces, *Einfühlung*. L'esthétique de l'espace de Theodor Lipps », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4, 2017, p. 477-494.

²¹ Voir :

<https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/hofatelier-elvira-in-muenchen-aussenfassade%2010124492.html?tx_mmslenbachhaus_displaymms%5Bcontroller%5D=Objekt&albumUID=42&backPid=10 >

²² Voir les développements concrets dans Th. Lipps, « Über einfachste Formen der Raumkunst », *Abhandlungen der philosophisch-philologischen Klasse der königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. XXIII, II. Abt., Munich, Verlag der K. B. Akademie der Wiss., 1905, p. 399-481.

²³ Voir : August Endell, *Vom Sehen. Texte 1896-1925 : über Architektur, Formkunst und « Die Schönheit der großen Stadt »*, Helge David (dir.), Bâle/Boston/Berlin, 1995.

²⁴ « Le point de départ de mon travail a été la broderie de Hermann Obrist, dans laquelle j'ai découvert pour la première fois l'invention de formes organiquement, librement inventées, et non composées de l'extérieur. J'ai commencé par étudier ces travaux uniquement en psychologue et en spécialiste d'esthétique, jusqu'à ce que se formât progressivement en moi la conviction qu'il

même décision artistique que chez Obrist en faveur d'une intense créativité linéaire, mais poussée encore plus loin vers l'absence de référence mimétique. Les formes puissantes développées par Obrist lui-même dans ses créations plastiques, qu'il s'agisse d'un *couvre-lit*²⁵, d'une *serrure*²⁶, de *tombeaux*²⁷ ou de *fontaines*²⁸, nous saisissent sensoriellement et affectivement dans des perceptions visuelles et des ressentis tactiles intenses (sans parler même de ses *statues*²⁹ à l'expressivité sans détours). Obrist décrit lui-même à l'occasion l'expérience du spectateur comme une *Einführung*, au sens d'un re-vivre des impressions et affects du créateur :

L'art consiste, du point de vue de l'artiste qui le produit, à redonner une sensation naturelle, qu'il ressent de manière plus forte que l'homme ordinaire, plus détachée de l'inessentiel ; ou bien l'art consiste, chez le poète, chez le musicien, chez l'artiste de l'ornement, à vouloir se libérer d'une sensation forte, qu'elle soit torturante ou apaisante, ou d'une vision, d'un rêve, d'un vécu intérieur fort. [...] Pour l'artiste l'art est donc le fait de donner des sensations renforcées [...], et pour le profane qui le consomme, c'est le fait d'obtenir, de prendre, de co-resentir, de re-sentir, de sentir-avec, de sentir-dans (*Einführung*) les sensations ainsi redonnées de manière renforcée, dans la vie plus forte de l'artiste³⁰.

Plus précisément, qu'apporte l'artiste à la mécanique esthétique du psychologue, que devient dans la pratique l'idée de l'empathie esthétique dans le mouvement des formes ?

Tout d'abord, l'examen des carnets d'Obrist montre comment il accumule des images qu'il utilise comme supports d'expériences visuelles, bien plus que comme représentations d'objets. Il découpe ainsi dans des magazines des photographies d'un feu de pétrole, dont le mouvement de la colonne de fumée est étrangement proche d'une « fleur de feu » qu'il dessine par ailleurs ; ou encore, il s'inspire d'une photographie de falaise couverte de végétation et lui ôte toute

devait être possible d'atteindre des effets forts et vivants en architecture et dans les arts appliqués, exclusivement au moyen de formes librement inventées. » (August Endell, « Das Wolzogen-Theater in Berlin », *Berliner Architekturwelt*, 4, 1902, p. 377-395, ici p. 384). Sur Endell et Obrist, voir : H. David, *An die Schönheit. August Endells Texte zu Kunst und Ästhetik. 1896 bis 1925*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2008, p. 175-189.

²⁵ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/78569/detail-einer-bettdecke;jsessionid=A9E389F46C5E8E957705612EED75EBE9?ctx=b5cb2361-8221-4916-b027-19c91e931484&idx=12>>

²⁶ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/78791/truhenschloss?ctx=aa4febe6-9d3d-4130-9f3e-38808231a7b5&idx=62>>

²⁷ Voir : <<https://art.nouveau.world/hermann-obrist>>

²⁸ Voir : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Hermann_Obrist#/media/Fichier:Hermann_obrist_fountain.png>

²⁹ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/41612/trauernde?ctx=aa4febe6-9d3d-4130-9f3e-38808231a7b5&idx=61>>

³⁰ H. Obrist, « Wozu über Kunst schreiben ? », dans *Dekorative Kunst*, 5, 1900, p. 169-195, ici p. 189-190.

profondeur en la dessinant au crayon, de sorte à la transformer elle aussi en formes oscillantes. Tout se passe comme si la genèse d'un certain nombre d'esquisses, dans les carnets d'Obrist, se déroulait comme une expérience psycho-physiologique des sensations de mouvements dans la perception visuelle³¹.

Mais il faut dire tout autant que ce qui intéresse Obrist est l'entrée dans la troisième dimension, la réalisation plastique comme telle, ce qui signifie pour lui : pleinement *haptique*, là où Lipps, pour analyser méthodiquement les formes du design et de l'architecture, les réduisait à leurs lignes (optiques) de profil. Obrist ne recherche pas dans ses broderies de simples courbes linéaires, mais

des formes devenues formes, devenues plastiques-corporelles, et dont les contours figurent de belles courbes. Augmentation de la force de la courbe par l'augmentation de la force du trait, de la pression du trait, crescendo de l'épaisseur de la courbe, de l'épaisseur du trait³².

Le mouvement des lignes est avant tout, pour ce sculpteur, mouvement de la matière in-formée, le contour l'intéresse moins que le modelé. En ce sens, il rappelle le Herder de la *Plastique*, qui soutenait l'importance primordiale du toucher, non seulement pour la perception de la sculpture, mais aussi déjà dans la constitution de cela même que nous appelons « réalité »³³. La forme, en tant que nous la touchons et qu'elle nous touche, est selon Herder essentiellement tactile. Pour Obrist :

Toutes les formes de sensations tactiles, le sentiment du lisse, du rugueux, du dur, du mou, de l'élastique, du figé, du courbe, de l'ondulant, du maigre, du rond, de l'anguleux peuvent être déclenchées par les formes copiées de la nature par le modelage³⁴.

La tenture au cyclamen est pleinement plastique : non seulement la brillance de la soie lui donne du relief, mais des renforts de laine ont été ajoutés puis brodés en surépaisseur, renforçant ainsi par endroits les traits ; et l'agencement du point plat et du point de tige vise également, comme l'a montré l'examen de détail effectué lors de la copie récente de l'original, à construire un relief. Obrist avait d'ailleurs réalisé un modèle en argile avant que Berthe Ruchet ne commence la broderie³⁵. Le spectateur sent certes dans les formes de cette dernière le mouvement de sa propre vie, mais celle-ci lui revient pour ainsi dire

³¹ Voir pour cette interprétation : Stacy Hand, « Feuer in Schwarzweiss. Naturkundliche Illustrationen und die Rolle der Wahrnehmungspsychologie im Werk von Hermann Obrist », dans *Hermann Obrist. Skulptur/Raum/Abstraktion um 1900*, op. cit., p. 74-96, pour les exemples cités voir p. 80, et p. 76-77.

³² Extrait du livre d'esquisses de H. Obrist, cité par Stacy Hand, « Feuer in Schwarzweiss », art. cit., p. 83.

³³ « La vision est *rêve*, le toucher est *réalité* » (Herder, *La Plastique*, trad. fr. P. Pénisson, Paris, Le Cerf, 2010, p. 19).

³⁴ H. Obrist, « Neue Möglichkeiten in den bildenden », art. cit., p. 158.

³⁵ G. Fuchs, « Hermann Obrist », p. 320.

comme une réalité augmentée ; le moi en mouvement dans la perception esthétique s'élargit aux dimensions de l'objet, construit comme animé.

Obrist est sans doute plus proche de la conception de l'expérience esthétique développée par Wilhelm Wundt, que des explications de Lipps sur l'*Einführung*. En effet, alors que ce dernier analyse l'empathie pour les formes spatiales comme un phénomène avant tout psychique (il refuse, au nom de la rigueur de l'observation, de se prononcer sur l'origine, corporelle ou non, du psychique), Wundt quant à lui insiste sur la base physiologique des sensations de mouvement perçues à même l'objet³⁶. Obrist, dans la pédagogie du dessin qu'il met en place avec Wilhelm von Debschitz dans l'école d'art innovante qu'ils fondent tous deux à Munich en 1902, insiste sur le mouvement de la main plutôt que sur l'intuition, sur le *Nacherleben* (re-vivre), la répétition de l'expérience vécue avec ses sensations corporelles autant que ses impressions psychiques, plutôt que sur le *Nachahmen* (imiter)³⁷.

3. Ce qui se transmet alors dans le mouvement, ce n'est pas seulement cette vie psychique, cette mise en mouvement du Moi que Lipps avait élucidée comme jouissant de soi dans le rapport 'empathique' à l'objet, mais aussi le mouvement anonyme et intense d'une même vie qui pénètre identiquement le sujet et l'objet, une vie intensifiée par la création artistique. Une troisième manière de comprendre le mouvement de la ligne consiste à le rapporter, non plus à la connaissance et à la perception des forces de la vie végétale dans leurs fonctions d'articulation, non plus à la perception, par le sujet de la contemplation, de sa propre énergétique psychique émergeant dans le contact avec les formes spatiales, mais à la perception d'une vie intensifiée et condensée par l'imagination créatrice de l'artiste. Ce à quoi nous donne accès la dynamique de la broderie au cyclamen, c'est une vie qui, selon Obrist, n'est ni uniquement naturelle, ni simplement psychique (ou somato-psychique), mais une vibration qui traverse l'ensemble des êtres et des représentations, qu'elles renvoient au réel ou à l'irréel.

Rythme, oscillations, vibrations (*rhythmus, schwingungen, vibrationen*) se trouvent partout, dans les vagues, dans les nuages, dans les moments du jour et les saisons, dans le bruissement des arbres dans le vent, dans toute chute d'eau, dans tout geyser, dans toute liane, dans toute marche, danse, musique³⁸.

³⁶ Voir la critique de l'*Einführung* chez Lipps par Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, vol. 3, (1^{er} éd. 1904), Leipzig, Engelmann, 2^e éd. 1908, p. 45-49.

³⁷ Voir Zeynep Çelik Alexander, « Jugendstil Visions: Occultism, Gender and Modern Design Pedagogy », art. cit., p. 209-210.

³⁸ H. Obrist, « Ein glückliches Leben », p. 131.

Obrist voit l'artiste comme un créateur « qui sent, entend ou voit, réellement ou en imagination, de manière plus vibrante que l'homme habituel » et qui expose ce qu'il perçoit ainsi « en le condensant, en l'intensifiant énergétiquement, dans les moyens spécifiques de son type d'art³⁹ ». De manière générale, selon le concepteur de la broderie au cyclamen, l'art est « *gesteigertes Leben* », une vie augmentée, accrue, « l'art donne des sensations accrues, intensives, l'art est une vie ressentie de manière condensée, donnée de manière condensée et répétée de manière intensive dans le sentiment⁴⁰ ». Le mouvement qui anime l'œuvre est alors la transmission, *via* le travail de la libre imagination créatrice, de la vibration sensorielle et affective de l'artiste vers le spectateur.

D'une part, l'expression de cette vie ou vibration est profondément individuelle, et ce n'est qu'en se fiant à sa propre capacité, absolument singulière, d'invention des formes, que l'artiste contribuera au renouvellement des arts – à commencer par les arts appliqués et l'architecture, que l'on aurait pourtant tendance à considérer traditionnellement comme moins marqués du sceau de l'individualité. Ce n'est pas l'avis d'Obrist, comme on le remarque dans un article sur son ami l'architecte, peintre et artisan d'art Bernhard Pankok (1872-1943) : il y démantèle l'opposition entre finalité ou logique de l'ingénieur d'un côté, inventivité de l'imagination créatrice trouvant sa source dans le rêve, de l'autre. Pankok se recommande *autant* par sa fantaisie formelle que par ses aptitudes constructives⁴¹ ; l'art à venir devra selon Obrist montrer la convergence de ces deux dimensions. Cette convergence ne se définit pas comme une synthèse externe, mais comme une fusion réalisée dans l'expression de la personnalité individuelle du créateur : « en lui bat le pouls d'une vie énergétique », et telle chaise qu'il a configurée « rend sa personnalité visible à même un objet finalisé⁴² ».

Mais, d'autre part, cette expression de l'individualité de l'artiste ou de l'artisan, à partir du moment où elle est ancrée dans les « jeux inconscients de l'imagination (*phantasie*)⁴³ », ne demeure justement pas idiosyncrasique. Elle atteint une dimension commune de la force vitale qui, dans l'approche holiste de Obrist, tient l'univers. Le sculpteur s'inspire certes des planches de Haeckel mais sans doute aussi de sa vision moniste du monde⁴⁴ ; il est lui-même un temps membre du *Deutscher Monistenbund* et donne des exposés dans ce cadre. En

³⁹ H. Obrist, « Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst? », dans *Neue Möglichkeiten...* (il s'agit d'une version modifiée de l'article paru dans *Dekorative Kunst* en 1900 et cité plus haut), *op. cit.*, p. 1-28, ici p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹ Voir H. Obrist, « Zweckmässig oder Phantasievoll ? », art. cit.

⁴² Voir H. Obrist, « Die Zukunft unserer Architektur », dans *Neue Möglichkeiten...*, *op. cit.*, p. 98-116, ici p. 100.

⁴³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁴ R. Mann, art. cit., p. 4. Ce point reste discuté.

exprimant la vie individuelle du créateur, l'œuvre plastique s'écarte définitivement de toute plausibilité mimétique. Son thème devient le mouvement même, la vibration qui traverse la totalité des formes de vie, comme dans l'étonnante sculpture intitulée « Mouvement » (*Bewegung*)⁴⁵, qui met en scène l'intégration et le dépassement d'un foisonnement de formes végétales, animales, minérales, et jusqu'à la forme des flammes, dans une vrille où le mouvement détaché de toute ambition naturalisante n'a plus d'autre but que lui-même mais, loin pourtant de devenir abstrait, garde cependant en lui la lourdeur, l'opacité et l'intense réalité des toutes ces formes qu'il synthétise. Le mouvement des formes flotte entre réalité et hallucination, en ce sens, il devient relativement indifférent que les figures créées s'inspirent directement de la nature ou bien de « formations imaginaires vues ou ressenties intérieurement⁴⁶ ». Dans cette perspective, la collection d'images d'Obrist évoquée plus haut, qui sert de support à ses expérimentations formelles et à sa créativité, apparaît comme le document d'une « économie universelle du mouvement⁴⁷ », à laquelle la main du dessinateur participe, et ce d'autant plus qu'elle agit intentionnellement.

La « vibration » vitale que les formes artistiques en mouvement nous transmettent de manière condensée indique, dans cette perspective, une unité entre le matériel et l'immatériel, entre la cohérence constructive de la *natura naturans*, celle de l'ingénieur, et celle d'une imagination créatrice qui s'enracine dans ce que Obrist désigne dans son autobiographie comme « une productivité du subconscient⁴⁸ ». Dans la cohérence globale de la « vie » telle que Obrist la comprend, et dans ce que l'on a envie d'appeler sa « métaphysique d'artiste », sont également inclus les visions et vécus extatiques qu'il rapporte comme étant à l'origine de sa vocation artistique, et qui fournissent d'après lui le point de départ d'un certain nombre de ses réalisations plastiques. Il raconte la vision soudaine, le mirage qu'il eut à vingt-quatre ans d'une ville avec des constructions jamais vues, transparentes, en mouvement⁴⁹. Après une deuxième vision de ville avec notamment des fontaines et des monuments funéraires, il entend une voix qui lui enjoint de quitter ses études pour créer tout cela, et il expérimente une sorte d'explosion créative qui lui révèle en lui-même « un homme incompréhensible, nouveau », pourvu de talents qu'il ne se savait pas posséder⁵⁰. Pour Obrist, l'imagination créatrice s'enracine dans l'inconscient⁵¹ et c'est ainsi

⁴⁵ Voir : <<https://www.emuseum.ch/objects/41614/bewegung>>

⁴⁶ H. Obrist, « Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst? », art. cit., p. 21.

⁴⁷ Z. Ç. Alexander, « Jugendstil Visions... », art. cit., p. 210.

⁴⁸ H. Obrist, « Ein glückliches Leben », art. cit., p. 129.

⁴⁹ *ibid.*, p. 121.

⁵⁰ *ibid.*, p. 123.

⁵¹ Voir H. Obrist, « Die Zukunft unserer Architektur », art. cit., p. 96.

qu'elle peut devenir la racine de l'intensification de la vie, le prisme à travers lequel tout passe et se condense, le devenir visible de la « personnalité ». La pédagogie mise en place au *Lehr- und Versuchatelier für angewandte und freie Kunst* (qui fournira des inspirations au *Bauhaus*) utilise des « techniques d'éveil psychique⁵² » dont le lien avec certaines orientations occultistes de l'époque cherchant à libérer une créativité inconsciente a été souligné⁵³.

Ressaisir le mouvement de la ligne dans la broderie au cyclamen, en cohérence avec l'expérience du spectateur mais surtout à partir des convictions et intentions de son concepteur, nous aura ainsi conduit à en appréhender le sens à partir de l'unité des forces qui structurent aussi bien la nature que la création architecturale et artisanale, à partir du mouvement psychique et physique présent dans la perception des formes, et enfin à partir de la vibration vitale, pont entre le visible et l'invisible, que l'imagination artistique in-forme et condense.

⁵² H. Obrist, « Die Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst », art. cit., p. 232.

⁵³ Voir l'article déjà cité de Z. Ç. Alexander, « Jugendstil Vision... » ; ainsi que Bernd Apke, « Gehe hin und bilde dieses ! » Die Bedeutung der Visionen Hermann Obrists für sein künstlerisches Werk », dans *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*, éd. par Veit Loers avec la collab. de Pia Witzmann, Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle, tertium, 1995, p. 687-701.