

Leszek Brogowski

Trauma : entre les tranchées et le stalinisme, l'art de Władysław Strzemiński

Lorsqu'en mai 1916, Władysław Strzemiński se fait déchiqeter par une grenade qui explose dans les tranchées, il est militaire, chef d'une division de démineurs ; il a alors 23 ans. Lorsqu'il meurt en 1952, il est victime du stalinisme : licencié de son poste de professeur, malade de la tuberculose et vivant dans la plus grande pauvreté. La Seconde Guerre mondiale a eu raison de son couple qui se déchirait au sujet de la garde de l'enfant ; beaucoup de ses œuvres ont été détruites durant cette période, et lui-même mettait les sculptures de sa femme dans le poêle pour chauffer le foyer l'hiver. Aujourd'hui, Strzemiński est unanimement reconnu comme l'un des plus grands artistes modernes polonais.

Lorsqu'il perd en 1916 sa jambe gauche, son avant-bras droit et un œil, il n'a sans doute aucune idée de l'art moderne. Mais, convalescent dans un hôpital moscovite, il fait la connaissance de Katarzyna Kobro, étudiante aux Beaux-Arts et sa future femme. Elle apparaît comme une sœur de miséricorde. C'est sur les ailes de l'amour et dans le vent de la révolution que Strzemiński rencontre des artistes de première importance tels que Vladimir Tatlin, Kazimir Malevitch ou Antoine Pevsner. Amoureux, ils deviennent tous les deux artistes, enthousiastes des perspectives qui s'ouvraient avec la révolution ; ce sont elles, la révolution et sa femme, qui l'ont fait artiste.

Mais la révolution a mal tourné ; en 1921, ils décidèrent d'entrer illégalement en Pologne (la famille de Strzemiński était certes d'origine polonaise, mais celle de Kobro était russo-allemande) : traverser la « frontière verte », marcher dans la neige quand on n'a qu'une jambe et qu'un bras pour prendre ses béquilles, demander à sa femme de tirer le traîneau sur lequel on est installé... pour se faire emprisonner quand on a enfin réussi à passer la frontière. Malgré les difficultés d'intégration, un autre enthousiasme porte les jeunes artistes, la Pologne, pays multiethnique, se réveillant après plus d'un siècle d'inexistence politique.

L'art de Strzemiński est abstrait et pudique, et ce dans toutes ses expressions, mais très vigilant à ce que toute nouvelle production se justifie par un gain artistique, mesuré à l'aune de l'histoire. L'« Unisme », dont il rédige le manifeste en 1928, est une conception et une pratique de la peinture abstraite qui refuse d'être construite sur les contrastes ; pour se concevoir comme créatrice de nouveauté, elle tourne donc le dos à toute l'histoire de la peinture depuis le baroque qui, selon les analyses de l'artiste, ne vivait que des contrastes formels (contrastes des couleurs, des lignes, des textures, du cadre géométrique et des figures organiques, de la planéité et de la profondeur, etc.). Ainsi la peinture « uniste » préfigure-t-elle le *all over* des années 1950. Mais Strzemiński ne s'arrête jamais, ni en tant qu'artiste et pédagogue, ni en tant qu'organisateur de la vie culturelle. Kobro en fera d'ailleurs les frais : artistiquement (comme artiste « seconde » dans l'ombre de son mari) et humainement (comme femme battue). Tout a ses limites. Sensible cependant à la fonction sociale de l'art, Strzemiński élabore un modèle de sa réception à deux étages, le design et les arts appliqués pouvant être considérés comme une traduction utilitaire des inventions abstraites des avant-gardes, et il laissera d'importants travaux de design graphique, dont notamment un magnifique dessin des polices de caractère « a.r. » de 1932 (pour le groupe « artistes révolutionnaires »). À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, il réalise notamment une série de dessins *À mes amis juifs*, y intégrant les documents photographiques de la Shoah, puis, en rédigeant l'ouvrage *La Théorie du voir*, publication posthume de 1958, il travaille encore sur une nouvelle série de peintures, et ce sera la dernière : les représentations picturales des images rémanentes qui circulent sur la rétine lorsqu'on ferme les yeux.

Aux traumatismes (cor)respond chez Strzemiński une force vitale hors du commun ; ceux-là le poursuivirent toute sa vie, celle-ci ne le quitta jamais. Mais la force ne s'exerce jamais dans le vide. Elle a besoin de l'amour, qui en est la première manifestation, ou de la haine, par laquelle

elle s'achève ; elle a besoin de l'art comme espace intersubjectif qui oriente les inventions créatrices et d'un mouvement révolutionnaire pour aspirer à modeler l'avenir ; elle a enfin besoin de la société qui permet de symboliser son attachement à la vie, malgré tout. *Kraft und Bedeutung* est un couple de concepts élaborés par Friedrich Otto Bollnow, disciple de Wilhelm Dilthey : la force est une poussée sauvage qui a besoin d'une structure signifiante pour construire un sens. Paul Ricœur a repris ces idées en écrivant sur la psychanalyse : le désir ne symbolise rien, mais le symbole creuse ses racines dans l'existence. Au fond, c'est une vieille comptine métaphysique de l'aveugle (le désir) et du paralytique (l'entendement) qui ont besoin l'un de l'autre pour avancer. « "Comment allez-vous ?" demandait l'aveugle au paralytique. "Comme vous voyez", lui fut-il répondu. » C'est ainsi que, en ironisant, Georg Christoph Lichtenberg a mis le doigt sur les incertitudes qui sous-tendent toute expérience créatrice : quel sens donner au hasard qui fait que se croisent dans un œuvre le chemin d'un paralytique (élan vital) et le regard d'un aveugle (structures signifiantes) ?