

K. W. - PRÉSENTATION D'UN INCONNU

Karl Waldmann pourrait être un personnage d'un film d'Orson Welles ou d'une fiction de Borges. Si son œuvre est encore mal connue, puisque en un sens il s'agit d'une œuvre « nouvelle », elle a pourtant été créée dans la première moitié du XX^e siècle, par un artiste inconnu. Il n'a jamais exposé de son vivant et ne semble pas avoir laissé de traces dans les milieux artistiques de son temps. Ce n'est qu'après la chute du mur de Berlin que son œuvre devient publique, dans des circonstances qui doivent beaucoup au hasard. En 1989, sur le « marché des Polonais* », un journaliste est intrigué par divers collages et photomontages qu'il juge étonnants. Le vendeur de ces œuvres le conduit alors à Dresde où est entreposé un ensemble remarquable de collages signés K.W., c'est-à-dire *Karl Waldmann*, selon les affirmations du vendeur, qui se déclare parent de l'artiste : celui-ci aurait été un de ses oncles, mais dont il ne savait pas grand chose, sinon qu'il avait disparu depuis longtemps et que la famille le surnommait « le fou ». L'inventaire des œuvres a ainsi permis de dénombrer un millier d'œuvres attribuables à Karl Waldmann, réalisées semble-t-il au cours d'une période allant de l'avant-guerre jusqu'à la fin des années 1950.

Si la qualité et la cohérence du travail de Waldmann sont évidentes, sa biographie plus que lacunaire entoure l'exhumation de cette œuvre d'interrogations multiples et de zones d'ombre. En l'état actuel, pour essayer d'apporter quelques éléments de réponses, il est possible seulement de s'appuyer sur les œuvres elles-mêmes et sur le contexte historique. Les collages de Waldmann, marqués par les recherches de différents courants avant-gardistes de son temps, apparaissent en même temps violemment critiques du régime nazi (peut-être même d'une certaine Allemagne¹) et du régime soviétique. Cette œuvre, qui se veut donc politique, est par là caractéristique des préoccupations de nombreux artistes de cette époque, en particulier de ceux dont Waldmann semble le plus proche formellement, à savoir

* Nom d'un marché qui, après la chute du mur, réunit à Berlin de nombreuses personnes venues de l'Est (Russes, Polonais, Ukrainiens, Allemands de l'Est, etc.) et qui y vendent tout un bric-à-brac en provenance de l'ancien bloc soviétique (montres, insignes militaires, porcelaine, matériel militaire, etc.).

¹ Les couleurs récurrentes des œuvres de Waldmann sont le noir, le rouge et le blanc. Elles renvoient évidemment au drapeau nazi mais aussi au drapeau de l'Empire allemand (1871-1918) qu'Hitler voulait en quelque sorte ressusciter. Ces trois couleurs étaient fréquemment employées sur les affiches de la propagande nazie. Le noir est aussi la couleur du deuil, de la mort, le rouge est la couleur du sang. Par ailleurs, on retrouve ces trois couleurs dans les collages et photomontages d'autres artistes apparentés au Constructivisme.

les artistes du Dadaïsme et du Constructivisme. Cette œuvre, à la fois apparentée aux courants les plus novateurs de la création et développant une critique politique radicale, pourrait sembler une cible idéale pour les régimes totalitaires nazis et soviétiques prompts à pourchasser et réprimer les artistes n'entrant pas dans les schémas de l'art officiel. Beaucoup d'artistes ont dû s'exiler, d'autres ont été tués, internés, déportés. Combien ont préféré mettre un coup d'arrêt à leur production ou ne pas rendre leurs œuvres publiques ? Peut-être était-ce aussi le cas de Karl Waldmann – ce qui a pu ainsi enfermer son œuvre dans une situation paradoxale, celle d'une production éminemment critique mais qui n'est pas montrée, c'est-à-dire qui ne peut accomplir son action critique...

Il n'est pas question ici de vouloir établir de certitudes. Ce qui reste de Waldmann est une œuvre d'autant plus étrange qu'elle se limite (à l'exception d'une sculpture : *kw1200*, p. 164) à une forme d'expression particulière et presque marginale : le collage. Aucun document ne vient attester l'intérêt de Waldmann pour tel ou tel artiste, tel ou tel courant. Cependant, en dehors des relations évidentes entre ses travaux et le Dadaïsme ou le Constructivisme (et, dans une certaine mesure, le Surréalisme), il est possible de décrire le monde culturel et artistique qui a pu éventuellement faire émerger cette œuvre – ceci n'étant possible que si cette description ne prétend pas composer autre chose qu'une sorte de fiction.

Les premiers travaux identifiés de Waldmann remonteraient aux années d'avant-guerre, période prolifique en ruptures et inventions. Avant cette date, le Fauvisme, accentuant les chocs, les vitesses, les discontinuités, le schématisme des lignes, favorise une construction expressive qui met au premier plan l'intensité de la couleur. Au même moment, en 1905, quatre étudiants en architecture fondent à Dresde – ville de naissance supposée de Waldmann – le groupe *Die Brücke*, dont le credo artistique est proche de celui des Fauves. Les fondateurs de *Die Brücke* se singularisent pourtant par d'autres références (Munch), par une recherche plus marquée de l'expressivité et par un intérêt plus radical pour les « arts primitifs » (sculptures d'Afrique et d'Océanie – Dresde possédait un musée d'ethnographie). Nous ne savons pas si Waldmann a fréquenté l'œuvre de ces artistes. Cependant, même si les différences sautent aux yeux et qu'il serait absurde de dire que Waldmann fait partie des artistes Fauves ou qu'il reprend les recherches de *Die Brücke*, il est possible de constater dans ses collages des choix qui résonnent avec ceux du Fauvisme ou de *Die Brücke* : engagement dans la « construction » aux dépens de la « représentation », primauté de l'expressivité, composition par aplats et discontinuités, espace « plat », référence aux « arts primitifs ». Il est vrai aussi que ces principes se retrouvent, sous d'autres formes, dans d'autres courants artistiques auxquels Waldmann semble plus nettement lié.

Plusieurs villes d'Allemagne, au début du XX^e siècle, sont des foyers artistiques actifs, en particulier Dresde, ainsi que Berlin ou Munich qui concentre alors divers courants artistiques allemands mais aussi venus de l'Ouest et de l'Est. Jawlensky et Kandinsky y créent en 1909 la *Neue Künstlerverei-*

nigung où sont exposées des toiles de Braque, Vlaminck, Picasso, Derain, Rouault, etc. C'est également à Munich qu'est fondé le groupe *Der Blaue Reiter*. Des publications d'art contemporain, plus ou moins éphémères, sont diffusées. Durant ces années, en Allemagne, et en particulier à Berlin, se développe le courant expressionniste, marqué par une forte contestation de l'ordre établi, des valeurs bourgeoises, de la tradition esthétique, de la morale sociale². Quelques années plus tard, en 1919, l'architecte Walter Gropius crée à Weimar la fameuse école du Bauhaus³ où une place importante est accordée aux recherches constructivistes (fondamentales dans l'œuvre de Waldmann), grâce en particulier à la présence de Laszlo Moholy-Nagy. Il faudrait ajouter à ces directions artistiques multiples les ruptures opérées en musique (Stravinsky, Schönberg), en littérature, en architecture ou celles liées à la publication des écrits de Freud.

Les travaux de Karl Waldmann se rapprochent essentiellement des œuvres dadaïstes et constructivistes. Le Dadaïsme, né à Zurich en 1916, est d'abord un état d'esprit et une manière d'être faits d'insolence, d'humour, de négation des valeurs bourgeoises – des valeurs traditionnelles aussi bien sociales qu'esthétiques –, d'exaltation du non-conformisme et de la révolte. Les dadaïstes se présentent à la fois comme un groupe de créateurs et de contestataires de l'ordre social, la création sous toutes ses formes étant mêlée à la critique sociale. C'est sur ce point, déjà, que Waldmann est proche du Dadaïsme. Une autre caractéristique du Dadaïsme, liée au refus des règles établies et des conventions, est la recherche systématique de nouveaux moyens créatifs et de nouveaux matériaux : les frontières entre les arts sont abolies, des peintres écrivent et des écrivains peignent et l'on peut être à la fois peintre et poète (Picabia) ; le hasard est utilisé comme un moyen de création ; les dadaïstes emploient de manière privilégiée des matériaux de la vie courante (ficelle, images découpées, journaux, objets – les *ready-made* de Duchamp –, affiches, etc.) ou liés aux nouvelles technologies (pellicules, photographie, machines), voire même des matériaux jusque là dévalorisés dans le champ de la création artistique et dans la société, comme des déchets trouvés dans des poubelles. Kurt Schwitters (qui résida à Dresde au milieu des années 1910) est certainement le parfait exemple de l'artiste dadaïste : à la fois peintre et poète, il mène des recherches aussi bien en architecture que dans la conception théâtrale ; délaissant les moyens habituels de la peinture, il crée une œuvre très forte basée sur l'exploitation artistique des détritres rejetés par la société industrielle et urbaine (ses excréments en quelque sorte⁴, comme dans le roman *Les Météores* de Michel Tournier...), créant des

² *L'Expressionnisme allemand est caractérisé, en peinture, par des compositions très synthétiques et dynamiques, insistant aussi bien sur la sensualité que sur l'expression de la vie urbaine moderne – éléments que l'on retrouve dans les collages de Waldmann (kw604, p.43, kw707, p.133, kw743, p.143)*

³ *Le bâtiment du Bauhaus est présent à plusieurs reprises dans les œuvres de Waldmann (kw7, p.40)*

sortes de sculptures qui sont aussi des collages, allant même jusqu'à l'accumulation. Un autre artiste emblématique du Dadaïsme serait Raoul Hausmann : n'hésitant pas à écrire des textes politiques, il développe lui aussi une œuvre plurielle mêlant la peinture, le collage, la sculpture, l'assemblage, la photographie et le photomontage. Il ne semble pas que Waldmann ait développé son expression dans des directions aussi diverses que Schwitters ou Hausmann, puisque nous ne connaissons de lui que des collages et photomontages, mais on retrouve dans son travail des préoccupations qui le rendent très proche de ces deux artistes, et des dadaïstes en général, dont il connaissait vraisemblablement très bien les recherches : critique sociale et politique mêlée à la création artistique ; inspiration urbaine et technologique (machines, usines, immeubles, etc.) ; utilisation de matériaux communs ou quotidiens produits par la société industrielle (images découpées, publicités, journaux) ; procédés du collage et du photomontage ; compositions jouant sur la juxtaposition et créant des chocs et ruptures semblant laisser une certaine place au hasard (ou du moins à la juxtaposition d'éléments hétérogènes) ; humour et ironie féroces de certaines œuvres ; etc.

L'autre courant artistique que recoupe l'œuvre de Waldmann est le Constructivisme. Ce mouvement, né en Russie dans les années 1910, voit le jour au milieu d'un ensemble important de courants artistiques novateurs. Au début du XX^e siècle, la Russie s'ouvre massivement à l'art étranger, en particulier venu de France. Les artistes russes peuvent découvrir le Cubisme de Braque et Picasso, les œuvres de Cézanne ou Matisse, celles de Gauguin, Renoir, Monet, Derain, Degas, etc. Beaucoup d'artistes russes firent alors le voyage jusqu'à Paris. Cette ouverture favorisa un renouvellement de l'art en Russie, souvent en produisant des mélanges entre l'art contemporain étranger et des formes typiquement russes (liées par exemple à l'art populaire ou à celui des icônes). Certains mouvements russes d'avant-garde se créèrent également contre les formes et principes de cet art importé d'Occident.

Plusieurs artistes russes importants apparaissent : Larionov, Gontcharova, Malevitch, Tatline, Rodtchenko, etc., et bien sûr un grand nombre d'esthétiques et de mouvements divers. Si l'on suppose que les impressionnistes ont commencé à libérer la peinture de la narration et que cette voie a été suivie par les artistes qui leur sont postérieurs, alors on peut penser que le futur de l'art est l'abstraction et, au-delà, l'invention d'une forme esthétique nouvelle. C'est cette idée que l'on retrouve dans la démarche d'artistes aussi divers que Malevitch, Strzeminski, Tatline, Lissitzky ou Rodtchenko, et

⁴ Kurt Schwitters désigne ses œuvres par le qualificatif de Merz. Ce substantif, inventé par lui, ne veut rien dire de particulier. Ce « mot » est découvert par hasard, à partir d'un collage incluant des découpages : Merz est simplement un morceau découpé d'une publicité pour une banque (Kommerz und Privatbank). En désignant ces œuvres par le terme générique Merz, Schwitters affirme donc le hasard comme un des moteurs de sa création. Mais nous ne pouvons nous empêcher de penser que Merz résonne aussi avec Merde...

c'est la même idée qui est à la base du mouvement constructiviste. Concernant l'*abstraction*, le Constructivisme élabore une théorie de l'œuvre basée sur les éléments purs de la couleur, de la ligne, de la matière et de la forme ; concernant l'*invention d'une forme d'art nouvelle*, c'est la rencontre de l'art et de la politique qui concrétise cette idée. Le Constructivisme rejette la peinture de chevalet et prône la « construction » contre la « représentation » : il ne s'agit plus de réaliser des « peintures » mais de produire des « constructions ». Cette notion de « construction » insiste sur l'importance de l'abstraction mais éloigne aussi la création de l'art au sens habituel et la rapproche de la création utilitaire, celle de l'industriel ou de l'ingénieur. C'est que le Constructivisme, rejetant un art pour les musées et un public bourgeois plus ou moins cultivé, trop lié à une société divisée en classes, entend généraliser l'art en le mettant à la portée de tous mais surtout au service d'une transformation de la société et de la vie. Le Constructivisme russe ainsi compris est inséparable de l'idéal communiste qui existait alors en Russie : révolution esthétique et politique vont de pair, l'idée de « construction » pouvant aussi se rattacher à la « construction » d'une nouvelle société⁵. Cette relation entre la production artistique et le changement social impliquait certains choix et principes esthétiques. La création pour le peuple en fut la conséquence logique (avec, par exemple, la création d'objets ou de meubles, comme le firent certains artistes), mais il fallait se donner les moyens d'être compris d'une population en majorité inculte et analphabète : une nouvelle expression et de nouveaux supports et techniques étaient nécessaires. Si le Constructivisme part de recherches sur une construction purement abstraite, celles-ci sont rapidement mises au service de cet art populaire voulu par l'enthousiasme politique de l'époque. De nombreux artistes se consacrèrent par exemple à la création d'affiches (l'art dans la rue), découvrant et utilisant de manière privilégiée la photographie et le photomontage (reproductions industrielles facilement diffusables). Par là, ils entendaient utiliser des éléments du réel (non simplement le « représenter »), éléments de plus facilement « lisibles ». Lissitzky est, avec Rodtchenko, emblématique de cet intérêt. En composant des affiches ou des couvertures de revues, il développe un ensemble d'expérimentations et de travaux concernant aussi bien la typographie que la mise en page selon les principes de l'abstraction constructiviste : texte et images deviennent des éléments graphiques à part entière, la construction spatiale suit une organisation privilégiant l'asymétrie et la diagonale (ce qu'il emprunte aussi au Suprématisme de Malevitch), créant ainsi un dynamisme puissant. L'œuvre de Lissitzky, vouée au message révolutionnaire, est en même temps l'œuvre d'un inventeur de possibilités esthétiques et culturelles nouvelles, c'est-à-dire d'un grand créateur, comme le furent beaucoup de ces artistes « industriels », comme Rodtchenko

⁵ Cette dimension politique du constructivisme et ses implications artistiques ont été clairement analysées par Nikolai Taraboukine ; cf. en particulier Nikolai Taraboukine, *Du chevalet à la machine (1923)*, in *Le dernier tableau*, Editions Irea/Champ libre, 1997.

ou Klutis, entre autres.

Il est remarquable que tous ces partis pris et choix esthétiques du Constructivisme russe soient présents dans l'œuvre de Waldmann, en particulier ceux développés par Lissitzky : tout y est, dans le détail, des constructions abstraites jusqu'au privilège de la diagonale, de l'emploi fréquent de la typographie de type « bâton » (d'ailleurs également présente sur les affiches nazies) jusqu'à l'exploitation d'un espace sans volumes, de la recherche du dynamisme par l'asymétrie jusqu'aux choix chromatiques, etc. Waldmann utilise même dans ses collages certains morceaux découpés des affiches ou couvertures de livres réalisées par des constructivistes.

Nous disions que tout y est, effectivement, sauf deux choses essentielles. D'une part, les œuvres de Waldmann sont critiques vis-à-vis de l'Urss autant que du nazisme, Waldmann – peut-être plus fidèle à l'esprit destructeur du Dadaïsme, peut-être plus proche de certains artistes ayant refusé de limiter leur art aux exigences de la propagande⁶, ou peut-être encore ayant reconnu dans le communisme russe ce qu'il avait déjà identifié dans la montée du nazisme – ne semblant pas avoir adhéré à l'optimisme politique de beaucoup d'artistes. D'autre part, ses œuvres, jamais diffusées, n'ont donc pas été réalisées pour la diffusion mais, étrangement, pour rester secrètes. Waldmann n'adhère pas passivement au Constructivisme : s'il en adopte certains principes ou codes, c'est pour les retourner et les subvertir. On peut remarquer qu'il reprend volontiers l'imagerie et les thèmes nazis – enfants blonds, athlètes, performances techniques, portrait d'Hitler, femmes aryennes, hygiène, typologie raciale, puissance guerrière, etc. –, mais c'est pour en inverser et détourner la fonction et le sens : prélevés à l'intérieur d'un discours servant l'apologie du nazisme ils acquièrent pourtant une signification critique. C'est la même démarche que l'on peut voir à l'œuvre avec les éléments repris des thématiques et images de la propagande communiste : foules, ouvriers, défilés, modernisme technologique, portraits de Trotsky ou de Staline, etc., servent à développer un « discours » ironique et critique du communisme triomphant. Autrement dit, dans les deux cas, Waldmann s'intéresse aux signes qu'il soumet à un travail de détournement, de transformation, d'inversion, les mêmes signes acquérant des significations différentes, en l'occurrence opposées. Il s'agirait certainement d'une des spécificités du travail de Waldmann, sa démarche se présentant autant comme celle d'un plasticien que d'un sémiologue avisé, opérant une *pluralisation* du signe là où la propagande nazie ou soviétique (et leurs artistes) considèrent le signe comme toujours *identique* à lui-même – opération qui, dans le cas de Waldmann, est sans doute autant *esthétique* que *politique* (la dictature, le totalitarisme étant identifiés à l'unicité ou à l'identité du signe). Il n'en reste pas moins que l'œuvre de Waldmann, par son style, par son lien au politique, par ses matériaux, reste profondément enracinée dans le Constructivisme – un Constructivisme subverti,

⁶ De fait, beaucoup de ses collages sont purement abstraits.

paradoxal, puisque toute la dimension fortement politique de l'œuvre ne sert aucune propagande, aucune édification morale du peuple : une œuvre politique paradoxalement privée, une œuvre dont la dimension politique est concentrée essentiellement dans un travail sur les signes ...

Waldmann aurait vécu entre le totalitarisme hitlérien et le totalitarisme stalinien, dont le moins que l'on puisse dire est qu'ils furent hostiles à toute forme d'art libre. Dans le cas du nazisme, l'antisémitisme qui lui est consubstantiel a d'abord pour effet le rejet et la négation de la part juive de la culture allemande: de nombreux artistes juifs importants sont dévalorisés, leurs œuvres sont interdites. En tant que juifs, ils subissent le port de l'étoile jaune, la spoliation systématique, les restrictions, les brimades et violences que certains fuient en s'exilant. Beaucoup d'artistes juifs seront déportés et tués dans les camps de la mort. Le régime hitlérien se déchaîne également contre toute forme d'art qui ne correspond pas aux impératifs de l'idéologie et de la propagande : certains artistes sont persécutés, surveillés par la police et se voient interdire de peindre ou d'exposer. Afin d'imposer davantage la répression dans l'art est promu un art officiel opposé à ce qui est qualifié d'« Art dégénéré » (*Entartete Kunst*). Cette notion de dégénérescence dans l'art, avec l'emploi à dessein d'un terme bio-médical, cadre parfaitement avec l'idéologie raciale et biologisante nazie : certaines formes artistiques font décliner et mourir l'Allemagne. Des centaines d'artistes sont désignés comme « dégénérés » (Kandinsky, Klee, Schwitters, Ernst, Chagall, Dix, etc.) ainsi que certains mouvements spécifiques, comme le Dadaïsme, le Cubisme, le Surréalisme, le Fauvisme, etc. – c'est-à-dire toute la modernité. A cette « dégénérescence » est opposé un art officiel germanique, mélange d'une sorte de classicisme « expressionniste » et de thématiques nationalistes et raciales, dont l'exemple le plus connu est le sculpteur Arno Breker. En 1937 est inaugurée la *Grande Exposition de l'art allemand*, en présence d'Hitler qui, à cette occasion, jette l'anathème sur toutes les formes artistiques novatrices. La même année est présentée une autre exposition, consacrée cette fois à « l'art dégénéré », dans le but d'éclairer le peuple sur la « maladie » et la « folie » inhérentes à l'art novateur et de lui inspirer une « saine horreur » de toutes ces « croûtes purulentes ». Cette exposition, composée d'environ cinq cents œuvres, circula à travers toute l'Allemagne et reçut près de trois millions de visiteurs. Parmi les artistes allemands représentés dans cette exposition, beaucoup décidèrent de s'exiler : non seulement leur art était bafoué et interdit mais leur vie était en danger.

En Union soviétique la situation ne fut pas meilleure. Si l'abstraction était active en Russie avant la Révolution d'Octobre (les premières œuvres non-figuratives de Malevitch ou Tatline datent de 1913), après 1917 elle devint indissociable, dans un premier temps, du nouvel esprit révolutionnaire. Au même titre que la religion, l'art existant se voit condamné pour sa complicité avec l'ordre bourgeois inégalitaire ; la nouvelle société communiste doit créer une forme d'art nouvelle et l'abstraction y est fortement représentée. Plus largement, beaucoup de mouvements avant-gardistes de l'époque voient dans la Révolution communiste une chance pour la promotion des nouvelles formes artistiques. Ces aspirations furent tout d'abord accueillies favorablement par le nouveau pouvoir : des expositions sont

organisées, des projets architecturaux sont confiés à certains de ces artistes, les institutions de la propagande favorisent le rapprochement de l'art et de l'industrie ou utilisent des artistes d'avant-garde, etc. Cependant, dès la fin des années vingt les choses s'inversent car, rejetant ces formes artistiques nouvelles, le pouvoir stalinien impose un art officiel auquel chacun doit se conformer. Beaucoup d'artistes durent s'exiler ou renoncer à leurs recherches, d'autres se plièrent aux exigences du Réalisme socialiste. D'autres furent déportés et payèrent de leur vie. Cet art soviétique n'est d'ailleurs pas sans ressemblance avec l'art officiel nazi : culte du héros national, exaltation de la modernité technologique, représentation incessante des dirigeants, etc. Andreï Jdanov, qui régna sur la propagande et la culture, haïssait particulièrement l'abstraction, d'où le fait de lui opposer un « réalisme ». Selon lui, l'art devait servir l'édification morale du peuple et diffuser les valeurs communistes, il fallait donc produire des images réalistes fortes et immédiatement compréhensibles, contrairement aux réalisations de l'art abstrait, trop hermétique pour la grande majorité du peuple, et pour cela qualifié de « bourgeois ». Avec Jdanov, l'abstraction perd sa valeur révolutionnaire et passe dans le camp de l'ennemi à abattre. Jdanov se donna les moyens policiers de faire régner son nouvel ordre artistique et politique.

L'art officiel soviétique remet au goût du jour un académisme primaire formellement proche de l'art nazi. Sous l'impulsion de Jdanov, le Réalisme socialiste développe un symbolisme réduit et unilatéral, là aussi apparenté aux exigences de l'art nazi : un ouvrier *est* un ouvrier, un héros *est* un héros, une mère de famille *est* une mère de famille, Staline *est* Staline, etc. Autrement dit, le symbolisme soviétique est basé sur l'unicité et l'identité du signe immédiatement reconnaissable, exactement comme le symbolisme national-socialiste – ce qui est, comme nous l'avons souligné, précisément ce que les collages de Waldmann subvertissent et contredisent.

Les œuvres de Waldmann mettent effectivement en question les rapports du signe, du sens et de l'identité, développant ainsi une création par définition anti-nazie et anti-stalinienne. Mais la démarche de Waldmann ne se réduit pas à prélever des signes pour leur faire signifier autre chose, leur donner une signification opposée. S'il y a bien une charge critique menée contre le nazisme et le stalinisme, celle-ci n'épuise pas les œuvres. La question de l'identité, son traitement à partir de l'affirmation d'une pluralité, se prolongent dans ses collages selon deux autres modalités conjointes. Chaque élément est juxtaposé à un autre élément *a priori* hétérogène : un corps mêlé à une machine, un visage où s'enclasse du métallique, une cage est le ventre d'une femme où est logé un singe (*kw712b*, p.94), l'animal se combine à l'humain, les règnes s'entrecroisent, des dimensions divergentes se rejoignent, des perspectives sans point de vue unique fonctionnent ensemble (leçon du Cubisme ?), etc. Chaque élément fait signe vers un champ déterminé, une réalité que l'on croirait close ou clairement circonscrite (l'humain, l'animal, l'histoire, le texte, etc.) ; pourtant, Waldmann construit ses collages en juxtaposant ces éléments hétérogènes qui se combinent pour à la fois brouiller les frontières de chaque signe pris en lui-même (et donc de chaque champ auquel il se rattache), mais surtout pour *construire un signe multiple* fait de la juxtaposition et convergence de tous ces signes hétérogènes – un signe qui ne cesse de bifurquer

en quelque sorte –, juxtaposition et convergence constitutives de chaque œuvre comme *signe multiple et asignant*. Bien sûr, la lecture historique qui voit dans les œuvres de Waldmann un « discours » anti-nazi et anti-stalinien s'impose avec raison. Mais cette perception à *partir de l'histoire* est-elle suffisante ? Pourquoi tous ces croisements, ces étranges images d'un inter-règne en même temps humain, animal, guerrier, mécanique, corporel, etc. (kw27, p.45) ? S'agit-il simplement d'un moyen métaphorique, d'un langage codé ? Bien que ce niveau soit effectivement présent dans l'œuvre, il ne peut en constituer à lui seul la totalité car sinon Waldmann en resterait à ce qu'il refuse : l'unicité et l'identité de la signification, d'un discours qui se réduirait à une condamnation du fascisme hitlérien et du communisme stalinien, une sorte de symbolisme lui aussi unilatéral. Son œuvre serait alors un discours condamnant un autre discours mais selon le même régime signifiant. Or, si l'on sort du point de vue historique et que l'on ne rabat pas l'histoire sur la réalité de ces collages, on assiste à l'émergence d'œuvres qui sont autant de signes mais multiples, ambigus, non fixés et par conséquent asignifiants – signes en eux-mêmes hétérogènes et multiples, affirmant leur *multiplicité* par-delà toute signification déterminée. C'est par là que Waldmann sort du régime « totalitaire » du signe et que son œuvre se révèle fondamentalement anti-fasciste⁷ : par une *construction* de signes qui ne se limite pas à un bouleversement du sens mais accède à une *neutralisation de la signification*...

Nous ne savons pas qui était Karl Waldmann. Le contexte culturel et politique permet uniquement de relever certaines convergences, d'évoquer des possibilités, de pointer des coïncidences. Il permet surtout de poser des questions. Waldmann a-t-il fréquenté les milieux artistiques de son temps (*Die Brücke*, les dadaïstes, le Bauhaus, etc.) ? A-t-il été proche des constructivistes ? Ou était-ce simplement un connaisseur très éclairé ? Était-il juif ? A-t-il préféré ne pas montrer ses œuvres pour ne pas subir la répression ? S'il a terminé sa vie en Urss, était-ce pour des raisons politiques ? S'il meurt dans un *goulag*, est-ce pour son manque d'enthousiasme communiste ? Ou à cause de ses œuvres ? Tout ce qui demeure de l'énigme de cet homme ce sont ses collages, une œuvre matériellement fragile mais esthétiquement puissante, singulière, à la fois par la force des images qu'elle donne à voir, par la synthèse qu'elle propose de divers courants artistiques de l'époque (Dadaïsme, Constructivisme, etc.), par son style impeccable, par son travail particulier et si profond sur les signes.

Jean-Philippe Cazier

⁷ « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire », Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, 1978, p.14. Chez Barthes, cette idée d'un « fascisme » de la langue est étroitement liée à la question de l'identité du signe : si la langue est fasciste, si elle oblige à dire, c'est que le signe linguistique contraint à la signification et à une signification. Ce qui n'empêche pas Barthes d'envisager, et même de rechercher, des moyens d'échapper, à l'intérieur de la langue (et du langage en général), à la signification obligatoire.