



HAL
open science

”Penser avec les yeux”; Anni et Josef Albers au Black Mountain College

Judith Delfiner

► **To cite this version:**

Judith Delfiner. ”Penser avec les yeux”; Anni et Josef Albers au Black Mountain College. Anni et Josef Albers, 2021. hal-04228856

HAL Id: hal-04228856

<https://hal.science/hal-04228856>

Submitted on 12 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Penser avec les yeux »



Judith
Delfiner



Le bâtiment d'études
au bord du lac Eden,
Black Mountain College,
1946, Ektachrome

Logo du Black Mountain
College dessiné par
Josef Albers, 1935

En 1933, à la suite de la dissolution du Bauhaus à Berlin sur ordre du gouvernement nazi, les fondateurs du Black Mountain College, John Rice et Theodore Dreier, en vinrent à solliciter la présence de Josef Albers pour y enseigner les arts. Bien que ne parlant pas anglais, l'artiste manifesta son enthousiasme à l'idée de prendre part à cette entreprise aventureuse à la pédagogie expérimentale et débarqua à New York le 24 novembre 1933 en compagnie de son épouse, Anni, laquelle, maîtrisant la langue du pays, lui servit d'interprète durant leurs premières années aux États-Unis. Par l'importance accordée aux arts dans une structure qui n'était pas fondamentalement destinée à former des artistes, le Black Mountain College permit aux Albers d'introduire les fondements de la pédagogie du Bauhaus aux États-Unis. Inscrits au cœur d'une formation qui comprenait des disciplines aussi diverses que les mathématiques, la psychologie, la physique, la littérature, la biologie ou l'économie, les arts avaient pour vocation de développer chez les étudiants une ouverture d'esprit et une créativité qu'ils pouvaient mettre à l'œuvre dans de tout autres domaines. Ayant préalablement enseigné au sein de l'atelier de tissage du Bauhaus, Anni Albers fonda un atelier similaire, promis à devenir l'un des enseignements structuraux du College et parmi les plus pérennes. Josef Albers, quant à lui, perpétua la tradition du cours préliminaire, dont l'objectif principal était de développer chez les étudiants les qualités « d'indépendance, de capacité critique et de discipline¹ » nécessaires à la poursuite de toute carrière, artistique ou non. Fondé sur la décomposition de la perception visuelle, ce cours s'attachait à l'étude des composants essentiels de la forme – dessin, couleur, matière, texture, volume, etc. – et des relations structurales pouvant s'établir entre plusieurs d'entre eux. Dans les deux cas, il s'agissait moins pour les Albers d'enseigner un contenu que d'expérimenter à partir des matériaux à disposition, substituant ainsi à l'apprentissage de savoirs préexistants la valeur de l'expérience – notion centrale de la philosophie pragmatiste de John Dewey, qui innerva toute la pédagogie de Black Mountain.

¹ Josef Albers, « Concerning art instruction » (1934), dans *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effects*, Madrid, Fundación Juan March, 2014, p. 218.

Tant du point de vue de son organisation interne que de celui de ses objectifs, l'institution constitua une mise en pratique des propositions de Dewey en matière de pédagogie, qui s'articulaient autour du principe de communauté, en ce qu'elle permet l'élargissement du champ d'expérience de l'individu. Faisant prévaloir le processus sur le résultat, l'éducation, selon Dewey, était une expérience continue qui reposait sur l'intérêt, de sorte qu'elle était moins une préparation à un état à venir que la vie elle-même. En 1935, peu après son arrivée, Josef Albers publia un article au titre programmatique, « Art as experience », dans lequel il prônait l'abandon de l'étude scientifique de la nature au profit d'un apprentissage empirique faisant la part belle à l'expérimentation (cat. 56). Fondée sur l'exploration des propriétés de la matière et de leur perception, non seulement visuelle, mais également haptique, celle-ci guida en effet la démarche des Albers durant leurs seize années passées à Black Mountain. L'importance de ce que le



2 J. Albers, «Combinative form», dans *ibid.*, p. 226-227.

3 Anni Albers, dans Sevim Fesci, «Oral history interview with Anni Albers, 1968 July 5», Archives of American Art, Smithsonian Institution.

4 J. Albers, «Entretien de Martin Duberman avec Josef et Anni Albers», 11 novembre 1967, cité dans Martin Duberman, *Black Mountain. An Exploration in Community*, Gloucester (Massachusetts), Peter Smith, 1988, p. 59.

5 J. Albers, «Seeing art», n.d., Josef Albers Papers, Yale University Library, cité dans Eva Díaz, *The Experimenters. Chance and Design at Black Mountain College*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2015, p. 52.

6 J. Albers, note, n.d., Josef Albers Papers, cité dans *ibid.*, p. 42.

7 J. Albers, «Address by Josef Albers given at the Black Mountain College meeting at the Museum of Modern Art, New York, January 9, 1940», p. 2, The Josef and Anni Albers Foundation, cité dans *ibid.*, p. 42.

8 Voir John Dewey, *L'Art comme expérience* (1934), trad. de l'anglais coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Pau, Éditions Farrago, 2005, p. 39.

Au Black Mountain College, été 1946 ; de gauche à droite : Leo Amino, Jacob Lawrence, Leo Lionni, Theodore Dreier, Nora Lionni, Beaumont Newhall, Gwendolyn Lawrence, Ise Gropius, Jean Varda (dans l'arbre), Nancy Newhall (assise), Walter Gropius, Mary Gregory, Josef Albers et Anni Albers

peintre nommait « la surface, l'épiderme du matériau » le conduisit en effet à s'intéresser aux qualités tactiles de la matière, qu'il désignait sous le terme allemand « Materie² ».

Favorisé par le cadre rural de Black Mountain, qui offrait à la manipulation une grande variété de substances, son enseignement comprenait quantité d'exercices destinés à déployer les potentialités parfois inattendues des matériaux (fig. p. 82). Les étudiants étaient ainsi amenés à exposer à la classe ce qu'ils avaient collecté au cours de leurs pérégrinations alentour, composant des assemblages, voire des concrétions à partir de ces matières recueillies : substances organiques et minérales – feuilles d'arbre, copeaux de bois, écorces, sable, etc. – et débris industriels. De même, Anni Albers avait structuré sa pédagogie autour de la notion d'économie de moyens, avec dans l'idée de placer ses étudiants dans une situation de « point zéro³ », où ils auraient nécessairement à revenir aux principes structurels, c'est-à-dire tactiles, du tissage, en faisant usage des matériaux du bord (cat. 203, 220, 221, 224, 230, 235, 236). À l'occasion de la cérémonie de bienvenue organisée à son arrivée à Black Mountain, Josef Albers avait déclaré aspirer « à faire voir » (« I want to open eyes⁴ »), une annonce prophétique qui allait bientôt sonner comme un credo synthétisant toute sa pratique pédagogique, « l'art n'êt[ant] pas un objet mais une expérience⁵ » consistant, selon lui, en l'observation réfléchie des effets produits par la modification de certains paramètres inhérents à la définition de la forme. S'étant détourné du travail du verre qui avait constitué sa spécialité au Bauhaus, il explora la photographie, le photomontage, la lithographie, la gravure, le dessin ou encore la peinture à l'huile, donnant corps à deux grandes séries qu'il devait mener sur le long terme : d'une part, les lithographies en noir et blanc *Graphic Tectonics* (1942-1948) (cat. 95) et, d'autre part, la série inspirée de l'architecture en briques de terre crue (dite en adobe) observée à Mexico, les huiles sur Masonite *Variants* (1947-1953), une déclinaison de variations témoignant du processus d'élaboration des œuvres, que l'artiste faisait primer sur le résultat final, rendant ainsi obsolète la notion même de chef-d'œuvre (cat. 85). Parce qu'il associait l'originalité à un « individualisme de façade », Albers louait l'« honnêteté et la modestie⁶ », nécessaires à la mise à nu des soubassements de la perception visuelle que l'art se devait d'interroger, voire de bousculer, afin d'être à même d'aiguiser notre saisie du monde environnant. Aussi, l'exploration des matériaux, dans leurs dimensions visuelle et tactile, n'était-elle pas dissociable d'une velléité à étendre et affiner la sensibilité, inscrivant pleinement la pratique artistique dans une continuité avec l'expérience quotidienne, Albers étant conscient qu'« un problème fondamental dans le domaine de l'art correspond à un problème fondamental tout court, qui a trait à la vie et, partant, à l'éducation⁷ ». Pareille continuité posée entre l'expérience quotidienne et l'expérience artistique entraînait directement en résonance avec les théories de Dewey, qui envisageaient la seconde comme une intensification de la première, impliquant, à son paroxysme, la fusion entre le sujet et le monde environnant⁸. La perspicacité de Josef Albers au regard des personnalités qui faisaient l'actualité artistique et théorique de son temps le conduisit à



Josef Albers, *Evening (an Improvisation)*, 1935, huile sur Masonite, 27,9 × 30,5 cm (cat. 56)



Josef Albers, *Leaf Study VI*, vers 1942, feuilles, papier coloré, adhésif, 62,2 × 67,9 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany

9 John Cage, «Musique expérimentale : Doctrine», dans *Silence*, trad. de l'anglais par Vincent Barras, Genève, Contrechamps et Héros-Limite, 2012, p. 15.

10 Robert Rauschenberg, cité dans Calvin Tomkins, *The Bride & the Bachelors. Five Masters of the Avant-Garde* (1965), 2^e éd. révisée, New York, Penguin Books, 1976, p. 199.

inviter, pour les sessions d'été dont il avait la charge, des intervenants dont les perspectives et orientations différaient sensiblement des siennes, d'Elaine et Willem de Kooning à Charles Olson en passant par Robert Motherwell, John Cage ou encore Richard Buckminster Fuller. Ainsi, ce fut précisément à la faveur de ces sessions estivales que devait se faire jour une conception divergente de la notion d'expérimentation portée par John Cage notamment, dans laquelle le hasard et l'inconnu occupaient une place primordiale. «Le mot "expérimental", expliquait le compositeur, est adéquat, pourvu qu'il soit compris non pas comme décrivant un acte qu'il faudra juger ultérieurement en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme un acte dont le résultat est inconnu⁹.» Pareil différend précipita la brouille entre les deux artistes et marqua le début d'une nouvelle ère à Black Mountain, où l'indétermination et l'innovation prirent le pas sur l'exploration méthodique de la matière qui avait régi la pratique sérielle des Albers.

Par leur présence continue jusqu'à la fin des années 1940, ces derniers avaient néanmoins nettement influé sur la pédagogie du College, contribuant notamment à placer les arts au premier plan, de sorte qu'à leur départ en 1949, il était désormais question d'évaluer le rôle de l'enseignement général dans la formation de l'artiste. Sur le plan personnel, leur implantation sur le sol américain leur permit d'accéder à une reconnaissance qu'ils n'avaient jamais connue en Allemagne, au point que certains jeunes artistes américains se rendirent à Black Mountain spécialement pour suivre leur enseignement, à l'instar de Robert Rauschenberg, qui devait garder de son maître un souvenir impérissable : «Albers était un professeur fabuleux et une personne impossible [...]. Il n'était pas facile de parler avec lui. Ses critiques étaient tellement insupportables et dévastatrices que je ne lui demandais jamais son avis. Pourtant, des années plus tard, je continue à tirer profit de son enseignement, parce que ce qu'il enseignait avait trait au monde visuel dans son entier. [...] Albers est certainement le professeur qui a le plus compté dans ma vie. De son côté, il me prenait sûrement pour l'un de ses étudiants les plus médiocres, j'en suis même persuadé¹⁰.» Dès 1936, sur l'invitation de Walter Gropius avec lequel il était resté en étroite relation, Josef Albers donna des conférences à l'université de Harvard et, en 1949, il démissionna de Black Mountain pour prendre, quelques mois plus tard, la direction du département de design de l'université de Yale. De son côté, Anni Albers bénéficia l'année de leur départ d'une exposition personnelle au Museum of Modern Art de New York, la première consacrée par un musée à un artiste du textile, laquelle voyagea dans vingt-six musées à travers les États-Unis et le Canada. Son enseignement dans le cadre de l'atelier de tissage à Black Mountain eut un impact considérable, ainsi qu'en témoigne le nombre de départements textiles implantés un peu partout sur le territoire américain par d'anciens étudiants. Loin de considérer le tissage comme une simple activité artisanale, Anni Albers l'envisageait comme une pratique artistique moderniste, au même titre que la peinture,



11 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, I. *Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, 1860; trad. franç. partielle: *Du style et de l'architecture: écrits, 1834-1869*, trad. Jacques Soullillou, Marseille, Parenthèses, 2007.

12 A. Albers, lettre à Vassily Kandinsky, 22 août 1936, dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hors-série/Archives: «Kandinsky - Albers: une correspondance des années trente», 1998, p. 79.

13 J. Albers, dans Neil Welliver, «Albers on Albers», *Art News*, vol. 64, n° 9, janvier 1966; trad. de l'anglais par Ann Hindry, dans *Macula*, n° 2, 1977, p. 95.

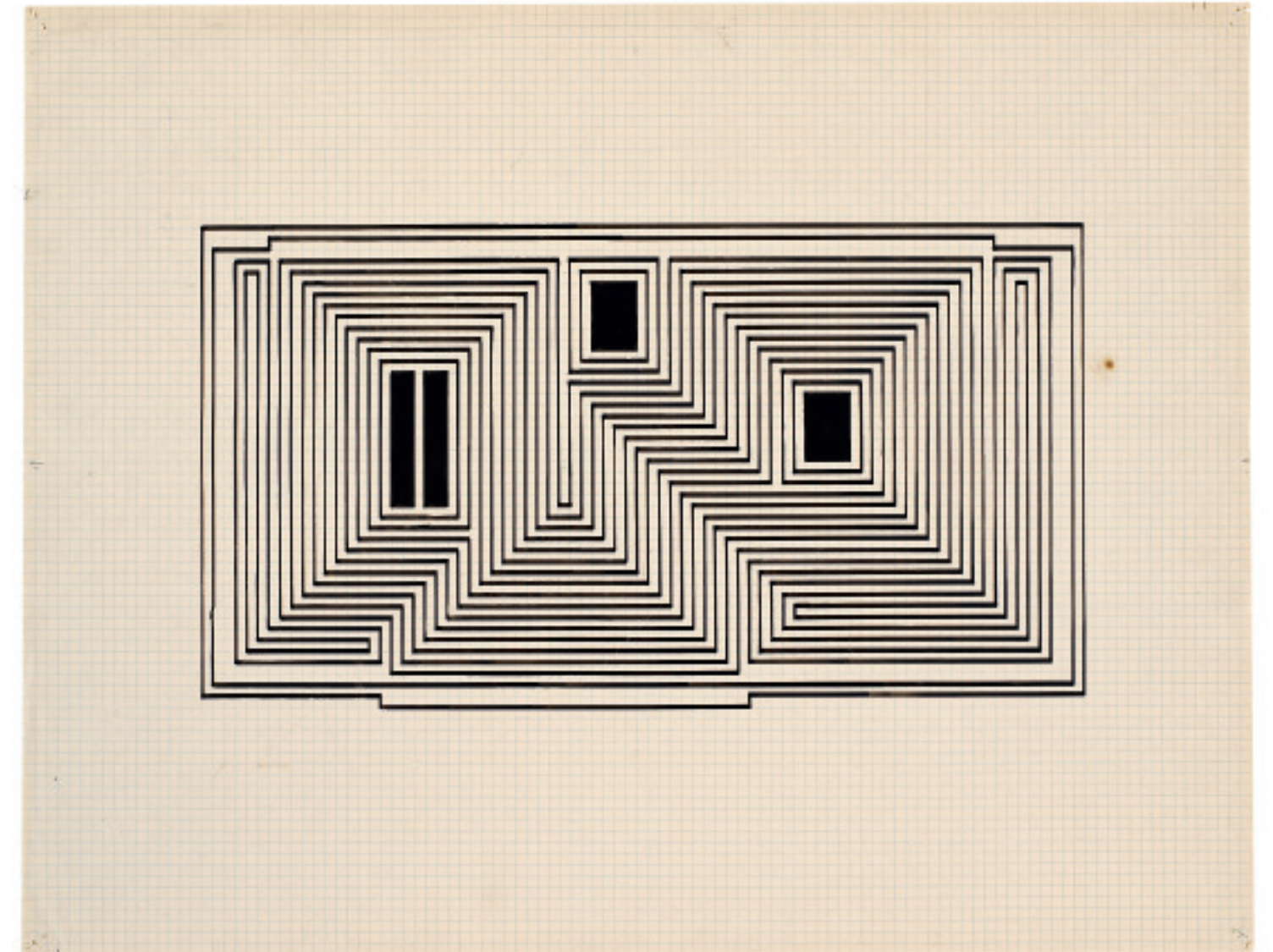
14 J. Albers, «Concerning abstract art» (1939), dans *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, op. cit., p. 243.

15 Anni Albers, «On jewelry», conférence au Black Mountain Womens' Club, 25 mars 1942.

le design ou l'architecture, qui requerrait des compétences équivalentes sur le plan de l'analyse de la forme, de la structure et de la couleur, et dont la finalité était une production industrielle. L'importance de sa présence se fit sentir bien au-delà du seul domaine du tissage, ce dont attestent les *Combines* de Rauschenberg – qui portent le souvenir de ses *Room Dividers*, cloisons mobiles suspendues, tissées dans toutes sortes de matériaux, laissant passer l'air et la lumière (fig. p. 127, cat. 215, 216, 217) – ou l'œuvre d'une Sheila Hicks, qu'elle fréquenta à l'université de Yale. C'est bien dans une logique de décloisonnement disciplinaire, en particulier dans une contiguïté avec la pratique architecturale, qu'Anni Albers concevait les arts du textile. La revendication d'une telle intimité entre les deux pratiques remontait à la seconde moitié du XIX^e siècle, où elle avait constitué l'un des topos de la réflexion architecturale peuplée de métaphores et d'analogies textiles, à commencer par l'*opus magnum* de Gottfried Semper, *Der Stil* (1860-1863), dont le premier tome est sous-titré «L'art textile considéré en lui-même et en relation avec l'art de construire¹¹». Aux yeux d'Anni Albers, le tissage possédait par ailleurs la particularité de pouvoir s'ouvrir à la technologie, sans rien perdre de ses principes structurels. L'alliance entre archaïsme et modernité fut précisément à l'origine de la fascination du couple pour l'art précolombien, dont la simplicité des formes et l'économie de moyens évoquaient l'efficacité des plus récents développements de l'abstraction, au point que Josef Albers avait qualifié le Mexique de «terre promise de l'art abstrait¹²» (fig. ci-contre).

De retour à Black Mountain, Anni Albers confectionna avec Alex Reed, l'un de ses étudiants qui avait accompagné le couple en 1939 dans la capitale mexicaine, une série de colliers avec des objets du quotidien (cat. 242 à 252), liés à la découverte, sur le site archéologique de Monte Albán, de bijoux mixtèques et zapotèques. La grande hétérogénéité des matériaux qui les composaient avait conduit les deux artistes à mener une réflexion sur l'autonomie des propriétés formelles et structurelles des objets ainsi départis de leur fonction utilitaire.

L'expérience du Black Mountain College correspondit pour les Albers à une période de transition, où l'exploration méthodique de la matière rencontrait le pragmatisme américain, où l'exacerbation du voir s'articulait nécessairement à une vision de l'éducation et, partant, de l'art, en tant qu'extension et approfondissement de la sensibilité, comme le synthétisait la formule programmatique du peintre: «Penser avec les yeux¹³». L'étude à partir de la nature ne constituait néanmoins selon Josef Albers qu'une étape préliminaire vers l'art abstrait, émanation de l'esprit que l'incarnation dans des formes épurées situait tout à la fois à l'origine et à l'horizon de l'expression artistique. Si «la découverte et la révélation de l'âme humaine» demeuraient «les problèmes fondamentaux de l'art¹⁴», c'est bien par l'expérimentation qu'ils se faisaient jour, heuristique fondée sur «la surprise et l'inventivité¹⁵» à laquelle Anni Albers conférait la plus haute valeur spirituelle.



Josef Albers, étude pour *Graphic Tectonic*, vers 1942, encre sur papier, 43,5 × 56 cm (cat. 95)

Josef Albers, détail de sculptures en pierre, Mitla, État d'Oaxaca, Mexique, vers 1937