

Le Visage-Icône de Jawlensky

In: Revue de l'Art, 1996, n°113. pp. 65-73.

Citer ce document / Cite this document :

Goldberg Itzhak. Le Visage-Icône de Jawlensky. In: Revue de l'Art, 1996, n°113. pp. 65-73.

doi : 10.3406/rvart.1996.348281

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1996_num_113_1_348281

Le Visage-Icône de Jawlensky

La publication du catalogue raisonné d'Alexej Jawlensky¹ réunit pour la première fois la quasi totalité de l'œuvre du peintre, dont la partie essentielle se trouve dans des collections privées. Les indications bibliographiques, la documentation exhaustive rappellent le retard qu'accuse la critique française² face à la critique allemande et américaine, qui font autorité sur cette œuvre³.

La première grande monographie consacrée au peintre, écrite par Clemens Weiler, date des années cinquante⁴. L'auteur, qui inscrit Jawlensky dans l'expressionnisme, développe l'importance du thème du visage humain chez l'artiste. La spiritualité qui émane de ces visages, leur structure cruciforme, les origines russes orthodoxes de Jawlensky autorisent, selon Weiler – qui sera suivi par d'autres historiens d'art⁵ –, un rapprochement de ces visages avec les icônes. L'importante étude que Hopps et Coplans consacrent à Jawlensky en 1966⁶ nuance l'appartenance du peintre à l'expressionnisme allemand. Les auteurs insistent surtout sur l'importance de la technique sérielle chez Jawlensky.

Les liens entre la série, l'icône et plus particulièrement la Sainte Face, qui ont été à l'origine de notre recherche, sont développés dans un article de Katherina Schmidt⁷. L'auteur inscrit Jawlensky dans la tradition de «l'artiste en croix»⁸, l'utilisation de la technique sérielle s'expliquant par la recherche d'une image unique, recherche animée par

ce que Jawlensky lui-même appelle la «nostalgie de Dieu»⁹. Nous nous sommes inspirés plus particulièrement des travaux récents sur la théologie byzantine¹⁰, où la structure même de l'icône, le rapport qu'elle produit entre le visible et l'invisible permet de réévaluer la position spécifique de Jawlensky au sein de la querelle entre abstraction et figuration¹¹.

Parmi les quelques 2000 toiles produites par Jawlensky, environ 1500 ont le visage comme thème. On distingue généralement deux périodes dans sa production : les visages d'avant-guerre (de 1905 à 1914) et les trois séries qui s'échelonnent de 1917 à 1937, *Têtes des Saints*, *Têtes géométriques*, *Méditations*¹².

Les visages d'avant-guerre, les plus connus de cette œuvre, sont relativement individualisés, l'effet chromatique est chargé et souvent dissonant (fig. 1). Dans les séries, les visages, soumis à un traitement à la limite de la non-figuration, restent malgré tout reconnaissables. À l'époque où la disparition du sujet, devient l'indice même de la modernité, Jawlensky choisit un thème qui résiste à l'effacement. La prédilection de l'artiste pour le visage s'explique également par la dimension spirituelle qu'il accorde à l'acte de peindre. Jawlensky formule clairement le sens de sa démarche à partir de 1917 : «J'éprouvais le besoin de trouver une forme pour le visage, car j'avais compris que la grande pein-

ture n'était possible qu'en ayant un sentiment religieux. Et ceci je ne pouvais le rendre que par le visage humain¹³».

Dans ses mémoires¹⁴, Jawlensky rapporte ce souvenir d'enfance, sorte de scène primitive à valeur emblématique. Enfant, il assiste à une cérémonie dans une église polonaise renommée pour son icône miraculeuse représentant une Madone. Un rideau doré soustrait l'icône aux regards des paysans, qui se prosternent comme autant de crucifix plantés au pied de l'autel. Au son des trompettes, le rideau s'ouvre et l'enfant, soudainement pétrifié, se trouve devant l'image de la Madone. C'est dans ce souvenir que s'enracine le travail de Jawlensky autour du visage, l'icône miraculeuse devenant l'horizon de la quête artistique.

Jawlensky n'est pas le seul à faire d'un visage transformé en icône le support du sentiment du sacré. *Mme Matisse ou la Raie Verte* de Matisse, *Mme Cézanne en rouge* par Cézanne ou *Gertrude Stein* de Picasso reproduisent des traits spécifiques des icônes : la frontalité¹⁵, l'aspect hiératique, l'absence d'expression. Mais si le visage n'est généralement abordé qu'occasionnellement par la plupart des artistes¹⁶, il devient rapidement le sujet unique de Jawlensky, qui le traite selon une technique sérielle.

Dans la première série, *Têtes des saints* (1917/1921), les références spatiales et les éléments anecdotiques perceptibles dans les têtes d'avant-



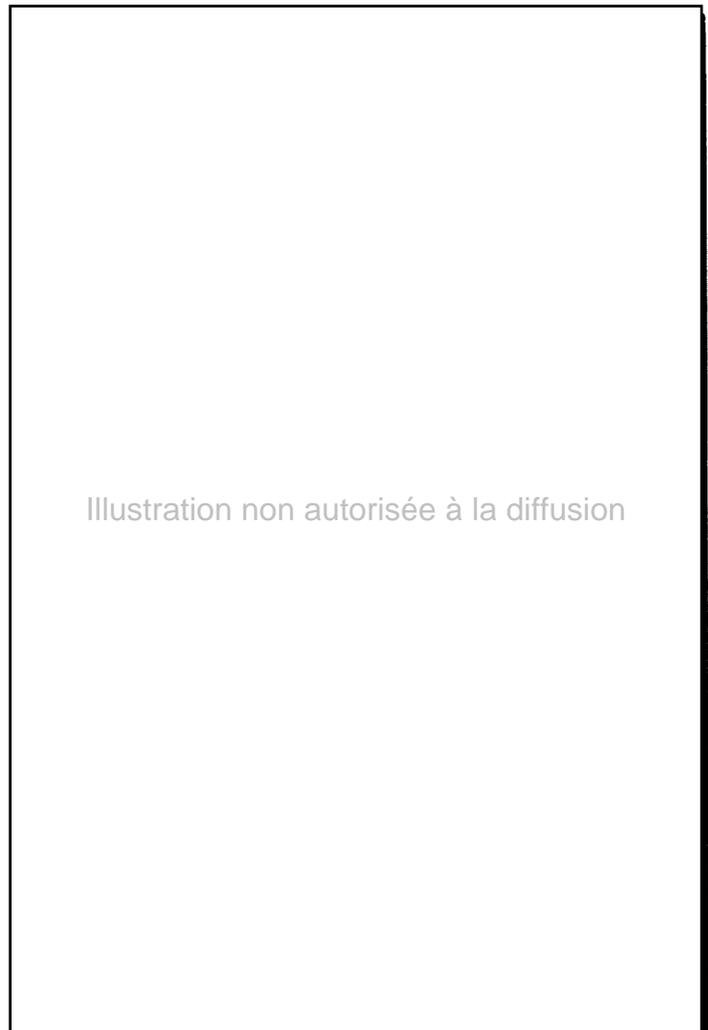
1. *Lola*, 1912, 53 × 49 cm, huile sur carton.

guerre ont disparu. Jawlensky stylise le visage en insistant sur l'ovale qui acquiert le statut d'une forme quasiment indépendante (fig. 2). De plus, la fermeture progressive des yeux, qui peut être vue comme l'expression codifiée d'une forte spiritualité, réduit encore plus toute manifestation de l'individualité et contribue à la géométrisation du visage. Cet éloignement de toute référence précise se confirme dans la série des *Têtes Géométriques* (1921/1933) (fig. 3). Ici, l'effet géométrique domine entièrement. Jawlensky obtient rapidement une structure non organique du visage dans laquelle les éléments et leurs rapports restent fixes. Le contour du visage ne bouge plus. Le peintre atteint un modèle linéaire stable et seules varient désormais les couleurs. Il aboutit ainsi à une forme d'archétype.

C'est la dernière des séries, *Méditations* (1934/1937) (fig. 4 à 12) qui présente le degré d'abstraction le plus prononcé. Cette ultime série¹⁷,

propose une vision troublante du visage : la surface polie disparaît au profit des effets de matière, l'équilibre orthogonal des contours précis et impersonnels est remplacé par des traces épaisses qui laissent deviner le contact de la main de l'artiste et dont les inclinaisons nous éloignent de l'effet statique et hiératique des têtes géométriques (fig. 4). L'introduction de diagonales marque le retour à un code expressif, l'émotion apparaît et anime le visage malgré l'opacité de la matière qui risquait de le figer. L'individualisation du visage dans cette série passe également par le rapprochement du sujet. Dans les séries précédentes, la partie supérieure du visage disparaissait. Ici, le menton est coupé brutalement par le bord inférieur du cadre, la partie du visage représentée, comme la taille du tableau, est réduite.

L'effet de zoom pictural est souligné par le travail sur la matière. Les couches de couleur sont plus épaisses et les touches saccadées forment



2. *Nemesis*, 1917, 37 × 28,2 cm, huile sur carton.

contraste avec l'aspect fin et lisse des séries précédentes. La forme est délimitée par la couleur et non plus par le contour. Le traitement est plus gestuel¹⁸. L'aspect nocturne de ces visages, à peine atténué par l'emploi de certaines couleurs vives, accentue l'effet tragique que provoque cette série (fig. 5, 6).

Nul cri de détresse, ici. L'expression est comme sublimée par la densité de la matière picturale. Si un sentiment apparaît, c'est celui d'une souffrance contenue, mise en sourdine. Ce sentiment est d'abord suggéré par les légères inclinaisons à droite et à gauche de l'axe central de ces visages, qui gagnent ainsi en humanité tout en rappelant la position de la tête du Christ crucifié (fig. 7). Mais la métaphore de la souffrance est surtout perceptible dans les traces de défiguration. De fait, si dans cette série, toute illusion de profondeur a disparu, la surface de la toile s'épaissit, les couches successives de couleurs produisant un effet de chair

(fig. 8, 9). Tout se passe comme si la peinture se faisait épiderme. Jawlensky pose la pâte avec un pinceau large et raide et repasse avec un pinceau pointu ou avec un grattoir. Les hachures produites ainsi sont mises en évidence par le contraste entre un fond clair et une surface plus sombre. Telles des stries creusées, saignées dans la toile, ces marques miraculeuses, ces stigmates rappellent leur origine par les zones de rouge qui apparaissent fréquemment sur ces faces. Rouge qu'on retrouve dans la signature du peintre en bas du tableau, comme une trace de sang (fig. 9).

La structure du visage est soulignée par des lignes de forces noires et épaisses qui barrent la surface du tableau. Le visage paraît recouvert d'un voile, et notre regard cherche à atteindre la lumière emprisonnée dans la matière. Cet aspect crépusculaire du visage est, selon Jawlensky, l'indice même d'un accroissement de spiritualité : « dans mes dernières



Illustration non autorisée à la diffusion

3. *Forme originelle*, 1918, 42,8 × 32,8 cm, huile sur carton marouflé sur bois.



Illustration non autorisée à la diffusion

4. *La rêveuse*, 1934-1935, 18 × 14, huile sur carton.

œuvres», écrit-il, «j'ai supprimé la magie des couleurs pour pouvoir représenter la profondeur spirituelle de façon encore plus immédiate»¹⁹.

Dans les *Méditations*, La Face ou plutôt la façade, puisque celle-ci se résume en une couche diaphane, en un masque fin qui se situe à la frontière de l'humain et du divin, s'éloigne de la ressemblance par le brouillage des traits et l'utilisation de procédés qui relèvent de plus en plus de l'abstraction. Pourtant, le sujet ne s'efface jamais totalement. Schématisable à l'aide d'un minimum de signes plastiques, le visage peut être stylisé à l'excès : notre habitude mentale de chercher des formes anthropomorphiques dans toute représentation nous permet d'en percevoir toujours la configuration.

La série comme questio

Dans leur étude, Hopps et Coplans insistent sur l'aspect novateur

de technique sérielle de Jawlensky, à la fois par son ampleur et par l'économie des moyens employés par l'artiste²⁰. Selon eux, l'œuvre du peintre russe a joué le rôle d'un modèle pour les artistes américains des années soixante²¹. Mais le choix de la technique sérielle renvoie, avant tout, chez Jawlensky à sa conception de la peinture comme une expérience religieuse. Werner Haftmann compare la technique sérielle du peintre à l'utilisation rituelle d'un chapelet : «Jawlensky laisse couler ce thème entre ces doigts comme les perles d'un rosaire»²². Le travail sériel peut être rapproché de la démarche de la *questio* dans la théologie. Cette démarche a son origine, selon saint Paul, dans la frustration identificatoire provoquée par l'image de Dieu, conséquence de la Chute. Généralement interprétée comme l'exil hors du Paradis, cette Chute entraîne également un changement ontologique dans l'image de l'homme. Nous savons en effet que l'homme a été créé «à

l'image de Dieu», à sa ressemblance. De plus, avant la Chute, l'homme a le privilège de voir et d'être vu par Dieu; chassé du paradis, il est détourné de la face divine, et la relation «face à face» avec l'Éternel est désormais impossible. L'homme entre dans la «région de la dissemblance»²³.

Cette rupture initiale va de pair avec la perte irréductible de l'Être aimé. La «perte de vue» du Visage devient le drame inscrit à jamais dans la destinée humaine, et auquel l'homme essaie de répondre de manière sisyphienne. Exprimée dans toute sa force dans le Psaume XXVI, «Je cherche ton visage, ton visage, ô Seigneur, je recherche»,²⁴ la recherche de la ressemblance n'est plus une certitude convoitée mais «une *questio*, une question sans cesse posée, une quête sans cesse reportée».²⁵ L'icône peut en effet être considérée comme l'expression d'un manque, elle est à la recherche d'un objet perdu et dit son désir d'emprise sur cet

objet. «L'art est le mal de Dieu»²⁶ déclare Jawlensky à propos de ses visages-icônes. Son intimité avec l'icône reste incontestable à la fois par ses origines et son adhésion à la religion orthodoxe russe.

La Sainte-Face

L'icône, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Jawlensky, se réfère essentiellement au visage du Christ. Elle s'enracine plus précisément dans la légende de la Sainte Face²⁷. Ce portrait acheiropoïète, c'est-à-dire non fait de main d'homme, hante l'œuvre de Jawlensky. Chacune des séries joue ainsi le rôle d'une étape initiatique à la fois artistique et spirituelle²⁸.

Répétée à l'infini, dans le cadre d'une série, elle appartient à ce cérémonial névrotique (que Freud assi-

mile au rite religieux) où, dans l'impossibilité qu'est le sujet d'atteindre un but idéal, il se voit contraint à « de petites pratiques, petites adjonctions, petites restrictions, qui sont accomplies, lors de certaines actions de la vie quotidienne, d'une manière toujours semblable ou modifiée selon une loi ». ²⁹ Le développement du peintre suit un trajet qui, partant du visage, aboutit à l'« icône abstraite », oxymore picturale qui offre une synthèse personnelle de la somme des antinomies contenues dans l'icône. L'icône devient ainsi le terme majeur du paradigme de la cohabitation non exclusive entre le figuratif et l'abstrait. La peinture abstraite se trouve dans une grande intimité théorique avec une réflexion ancienne sur la représentation picturale du sacré ³⁰.

L'icône, dans ce cadre, sert à l'artiste de « transformateur » entre l'art et le sacré et devient simultanément le nœud gordien de la représentation. Le peintre renoue ainsi avec une in-

terrogation ancienne sur l'image, dont la querelle contemporaine entre figuration et abstraction répète les termes de façon frappante. Comme dans la querelle iconoclaste, c'est une interrogation capitale sur le statut ontologique de l'image qui est engagée. Pour comprendre les implications et les enjeux du travail de Jawlensky, dont la production est si proche de l'image byzantine, il faut rappeler les termes essentiels de ce débat.

Pour les iconophobes, le sacré ne peut être représenté : toute tentative d'approche du transcendantal à travers une image fondée dans une mimétique est idolâtre. Accomplir son image est impossible car « cette image ne pourrait être que mensongère, imaginaire, fautive : elle ne pourrait être qu'imposture et blasphème. Invisible, Immatériel, Sans forme, Dieu est l'Infigurable, l'Irréprésentable ». ³¹ Les iconophiles re-
prochent à leurs ennemis une

mauvaise perception de l'image religieuse, car, selon eux, l'Incarnation, le fait que le Christ est l'image du Dieu invisible, offre la possibilité d'accéder à une perception du visage du divin. De plus, ajoutent les iconophiles, il ne faut surtout pas confondre la vénération de l'icône avec un acte d'idolâtrie car d'après la fameuse formule : « L'honneur rendu à l'icône passe à son prototype ». ³²

Afin de justifier leur position, les iconophiles constituent une théorie moderne de l'image. Selon cette vision, l'icône n'immobilise pas le regard qui se pose sur elle, car elle n'est pas une surface opaque mais une transparence ³³. L'icône n'est pas le point d'aboutissement du regard mais le lieu d'où il s'ordonne. L'icône désigne le modèle comme la flèche désigne la cible ³⁴. La ressemblance n'est plus imitation : l'icône ne représente pas une réalité sensible, elle ne la simule pas. La « réalité » qu'elle

présente est une réalité transfigurée. Bien qu'anthropomorphique, l'icône, tout comme les visages de Jawlensky, n'est pas le lieu d'une « mimétique charnelle ».

Caractérisée par son « mimétisme corporel », son aptitude à capter la « figure » même – voir le miracle de la Sainte Face, cette génération spontanée de l'image – l'icône traduit également le plus haut degré d'abstraction puisqu'elle tente de représenter l'invisible et même ce qu'il est interdit de voir dans ce monde. « Fenêtre ouvrant sur l'autre monde », ³⁵ l'icône est plus qu'un accessoire liturgique, c'est ce qui nous relie à l'invisible.

Toutefois, l'icône a comme particularité le fait de rester un symbole figuratif et non un symbole de type abstrait qui supprimerait l'image. D'où, par un détour inattendu, l'inscription de Jawlensky au cœur même de la problématique qui fonde l'avant garde : faut-il dépasser la res-



5. *Le purgatoire*, 1934, 17,6 × 12,7 cm, huile sur papier.



6. *Virilité*, 1935, 17 × 15,5 cm, huile sur papier marouflé sur carton.

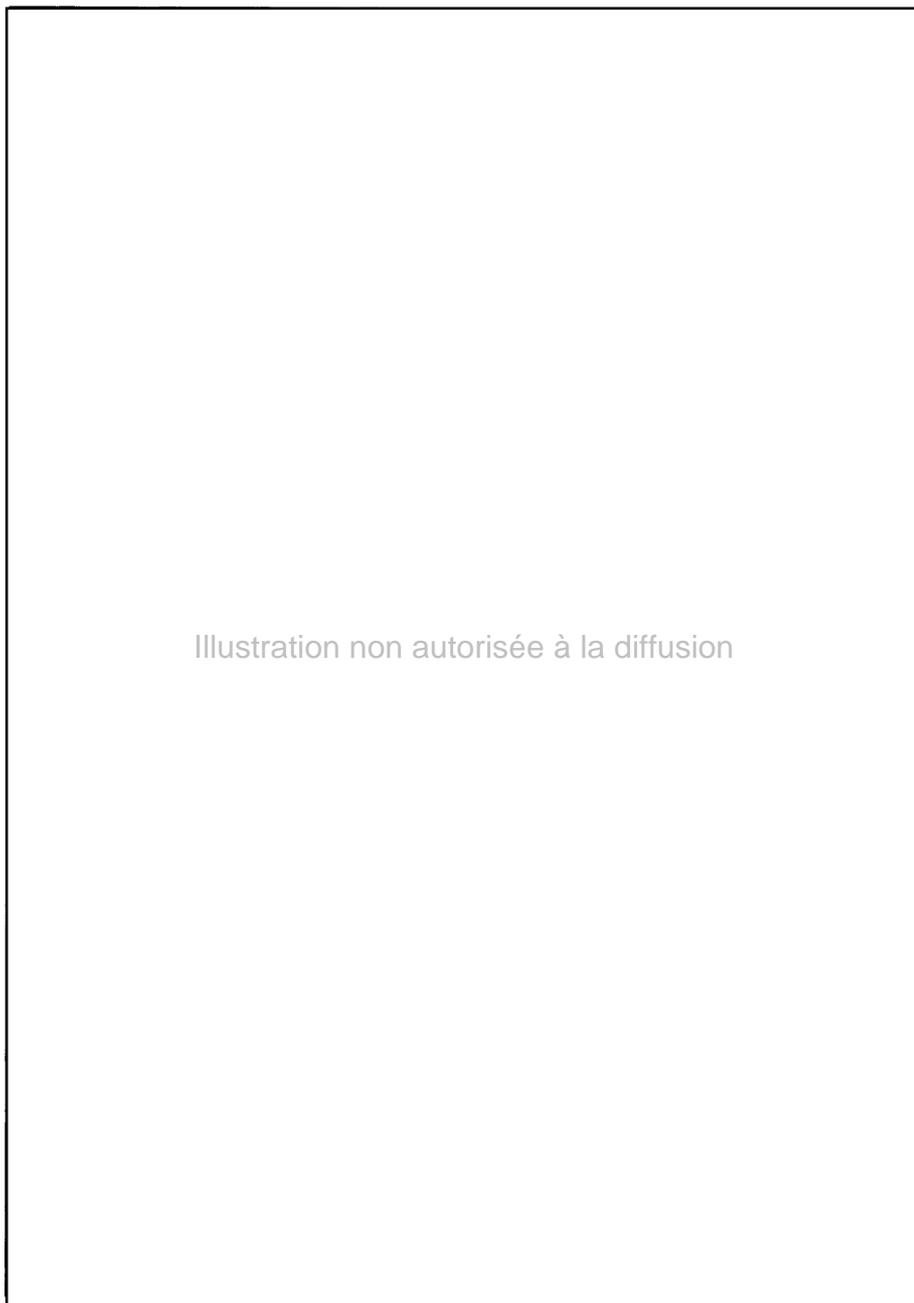
semblance ou la figuration pour accéder à l'essence de la spiritualité? L'omniprésence du «visage-icône» dans l'œuvre de Jawlensky peut être ainsi vue comme l'effet d'une stratégie qui permet à l'artiste de se démarquer des positions de l'avant-garde. Le sujet peut s'amincir jusqu'au seuil perceptif de son existence, il ne s'efface jamais. Jawlensky peut ainsi exploiter sans risque certains procédés de l'abstraction et obtenir une juxtaposition optimale des deux systèmes, figuratif et abstrait.

*Le présentable – l'irreprésentable :
une ressemblance sans imitation*

A travers l'icône, on ne cherche pas un rapport de *mimesis* mais une homologie. Toute idée d'imitation est ici exclue d'emblée puisque l'icône équivaut à un type, type «de ce qui n'a pas de type, et qui nous présente l'invisible». ³⁶ Jean-Luc Marion définit ainsi la distance qui sépare l'icône de l'image : «L'icône rompt avec la répartition figée du visible dans le sensible face à l'invisible dans l'intelligible, parce qu'elle substitue à l'imitation qui les écarte une transition qui ne cesse de les échanger... ensuite, l'icône libère l'image de la rivalité mimétique entre le visible et l'invisible (...) elle substitue à l'original, où l'invisible s'épuise dans l'intelligible, le prototype. Le prototype frappe l'image de sa marque et s'y atteste sans similitude». ³⁷

L'icône permettrait de réconcilier les deux pôles de toute représentation : similitude ou absence de similitude, visible ou invisible et, par extension, figuratif ou abstrait. Ainsi s'explique le pouvoir de fascination de l'icône : «La relation de l'icône à l'image est énigmatique, c'est-à-dire qu'elle n'est ni analogique ni apophatique pour autant. Elle propose simultanément la vision et le vertige. L'icône se maintient pour toujours dans l'ordre de la question. Elle ne comble aucun vide. Elle a pour mission de le maintenir». ³⁸

L'irreprésentabilité du visage est en quelque sorte démultipliée avec l'icône. C'est par ce contraste et cette union que l'icône s'éloigne de la condition de l'image tout en réalisant pleinement l'espoir secret de toute image : celui de réconcilier l'inconciliable. La dimension sacramentelle de l'icône permet de proclamer haut et fort le principe d'invisibilité, et d'éviter le scandale que produit le visage sans trait qu'on rencontre si souvent dans l'art du XX^e siècle.



7. *Vénération*, 1934, 17,5 × 13,5 cm, huile sur papier à texture toilée, monté sur carton, collection privée.

Théodore Studite définit l'icône dans ces termes : «L'union de ce qui ne s'unit pas, c'est-à-dire celle de l'indescriptible avec le descriptible, du fini avec l'infini, de l'indéfini avec le défini, de ce qui n'a pas forme avec ce qui a forme». ³⁹ Quelle autre définition pourrait mieux rendre compte de ce que représente l'icône au moment où les instances légitimantes imposent à la production artistique de choisir sans partage entre deux systèmes de représentation, l'ancien et le nouveau, la tradition et la modernité? Quel autre sujet conviendrait mieux à Jawlensky dans sa volonté de suivre une voie qui

n'exclut ni le figuratif ni l'abstrait, ni l'humain ni le divin? Quel autre sujet, enfin, lui permettrait d'exprimer une foi ancrée dans la tradition orthodoxe et de la représenter sous des formes nouvelles?

L'icône, qui hérite du caractère archétypal du visage, devient à son tour un modèle dans la représentation religieuse de ce dernier. Sa réinscription dans la modernité accentue encore le fait que «la figure se présente comme le véhicule privilégié du sacré, dont le retour est imposé par le nouveau – et très ancien – style, comme le sens justifiant les signes qu'il invente». ⁴⁰

Cette représentation codifiée et «décodifiée» par Jawlensky contraint à repenser la question du rapport entre le figuratif et l'infiguratif. «Comment voudrais-je dire quelque chose de divin» ⁴¹ : cette inscription au revers d'une méditation résume magnifiquement la recherche d'une version personnelle de l'icône entreprise par Jawlensky.

On pourrait appliquer aux *méditations* ce que dit Gaëtan Picon des toiles de Rouault qui représentent la Vierge : «A la toile légère, volant au vent, se substitue une image qui a le poids et l'inséparabilité de la matière, lourde et d'un seul tenant



8. *Ardent amour*, 1936, 18,8 × 12,5 cm, huile sur papier.



9. *Passion et reconnaissance*, 1936, 19 × 12,3 cm, huile sur papier marouflé sur carton.

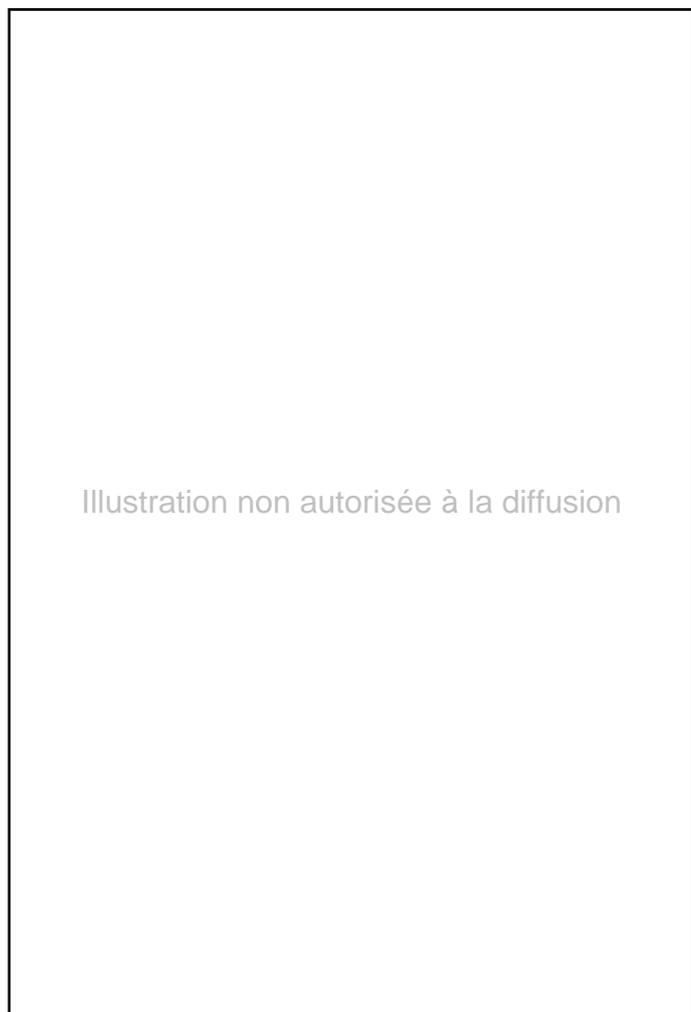
comme le verre du vitrail, le bois de l'icône, la pierre de l'ex-voto. Loin d'être point de départ, centre de diffusion, reflet engageant dans un espace des reflets, la toile est le lieu d'une convergence, le terme d'une condensation, la concentration d'un dépôt». ⁴² « Terme d'une condensation », c'est ainsi que peuvent en effet apparaître les *méditations*. Les tableaux, d'une dimension réduite par rapport aux séries précédentes, demandent une attention particulière de la part du spectateur. Tout se passe comme si la concentration du regard sur des zones de plus en plus circonscrites correspondait à une émotion de plus en plus intense. Le processus de miniaturisation est compensé par l'envahissement définitif de la toile par le visage. Les têtes

géométriques jouaient sur l'effet de distance, dans les *méditations* au contraire, le visage se rapproche : les couleurs, riches et saturées, filtrent sous les stries qui barrent la figure, la matière picturale semble franchir les frontières de la toile (*fig. 10, 11*). De plus, le traitement très gestuel transforme ces icônes en objets extrêmement personnalisés, indices de la tragédie qui affecte l'artiste à partir des années trente. Jawlensky souffre d'un début de paralysie lorsqu'il commence cette série qui lui coûtera de douloureux efforts ⁴³. La force particulière de ces toiles peut être attribuée à l'investissement obstiné de Jawlensky dans ce travail. Evoquant cette période, il écrit : « J'ai trouvé une nouvelle technique pour mes mains malades. Le contenu est tou-

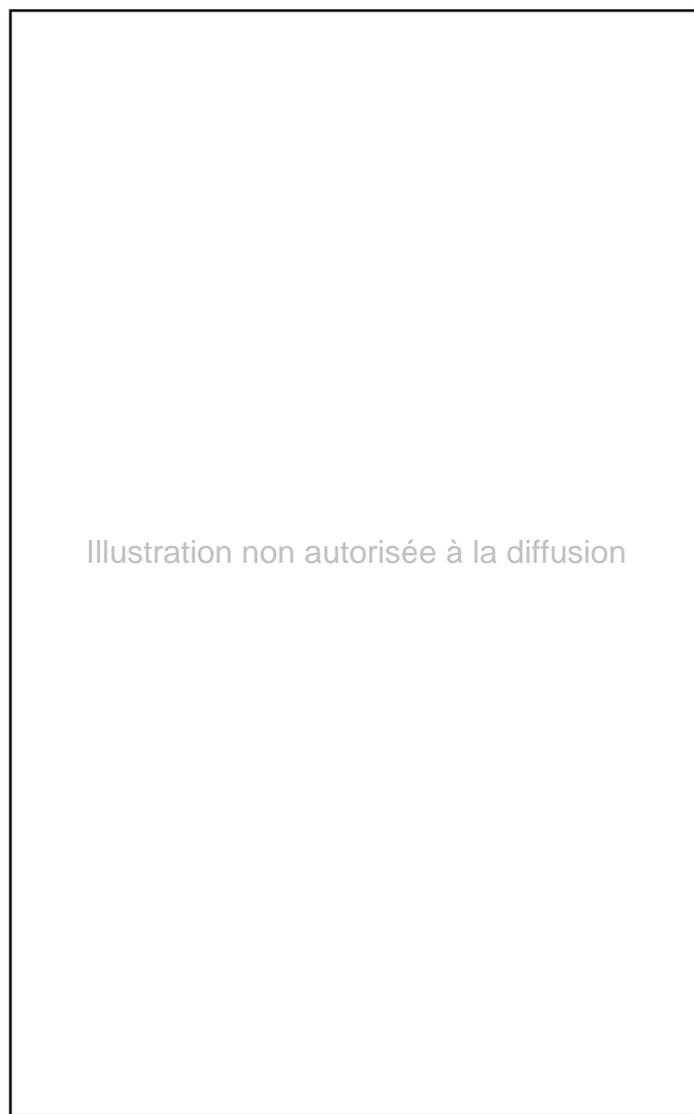
jours profond, religieux, mélancolique... Dieu seul sait combien de temps encore je pourrais tenir un pinceau. Je travaille avec un sentiment d'extase, les larmes dans mes yeux, et je continuerai jusqu'à ce que l'obscurité m'enveloppe. Durant trois ans j'ai peint ces petites têtes abstraites comme un possédé. Je sentis alors qu'il fallait bientôt que j'arrête complètement de travailler. C'est ce qui se produit ». ⁴⁴ Cette préfiguration de la mort par l'incapacité de travailler, cette expérience d'une proximité avec la mort artistique et probablement avec la mort tout court – cette série est la *Passion* de Jawlensky – donne à ces œuvres une intensité et un éclat particuliers ⁴⁵.

Icône-visage-croix : le lien entre le figuratif et l'abstrait

Des lignes constituent, à l'intérieur des *méditations*, une forme qui s'ajoute à celle du visage. Un axe central, un trait noir épais, qui correspond à l'emplacement habituel du nez, va de la ligne supérieure des lèvres jusqu'au front. Cette verticale peut continuer jusqu'aux sourcils ou s'arrêter à la hauteur de la racine du nez. En contrepoint à cette verticale, la bouche, les lignes foncées et fortes des sourcils, les yeux ou les paupières baissées sont des horizontales. Ainsi, ces visages se réduiront progressivement à l'intersection, en forme de croix, de la ligne des sourcils et du nez, dans un empêchement informel,



10. *Vendredi saint*, 1937, 29 × 22 cm, huile sur carton.



11. *Chanson russe*, 1937, 25,2 × 17,6 cm, huile sur papier marouflé sur carton.

brossé verticalement avec vigueur. Cette croix noire qui « colle » à la surface du tableau est d'autant plus mise en évidence que les couches de couleurs semblent aller en profondeur : c'est un élément qui s'intègre dans le visage et s'y superpose à la fois (fig. 11, 12)⁴⁶.

La force de cette série, qui va immédiatement à l'essentiel, passe par l'économie des moyens mis en œuvre. La condensation est poussée à l'extrême puisque le visage et le signe, la croix, ne font plus qu'un. Ces deux formes ne sont plus séparables, la croix conditionne le visage et réciproquement. Jawlensky aboutit à la fusion définitive d'une image iconique (le visage) et d'un emblème (la croix), qui sont aussi deux « symboles » universels.

La signification la plus évidente est celle de la Crucifixion. L'association de la croix et du visage souligne immédiatement que, dans les *méditations*, Jawlensky s'est inspiré directement de l'image du Christ en douleurs. Reprenant le symbole le plus élémentaire de la Crucifixion, Jawlensky propose néanmoins une interprétation spécifique de cette scène. La première transformation est une évidence qui s'impose, peut-on dire, de façon naturelle. De fait, le peintre maintient le sujet qu'il traite presque exclusivement, le visage, et occulte le corps. Il met ainsi en œuvre un processus métonymique où le signe de la croix, qui barre le visage, nous permet de reconstituer mentalement la scène entière. Les stigmates inscrits sur le corps meurtri

du Christ, l'ouverture faite dans la chair, sont signifiés dans le visage, tandis que les traces sont simultanément gravées dans la « chair » même de la peinture. Le sentiment de tragique de la Crucifixion, associé d'ordinaire à la représentation entière du Christ, reste ici intact grâce à la capacité du visage de condenser un système complexe de signes expressifs. Pour désigner l'origine de cette souffrance, et rappeler son caractère religieux, Jawlensky a recours à la croix, emblème de la tradition chrétienne. L'universalité de ce signe le place au-delà de tout schisme et permet de concilier les positions des iconoclastes et des iconophiles.

Les *méditations* sont l'aboutissement du projet de Jawlensky, projet qu'il réalise progressivement, en fai-

sant l'économie de ces ruptures tant recherchées dans l'art contemporain. Le développement d'une série à l'autre, ainsi que les infimes modifications introduites à l'intérieur de chaque série évitent le danger de la répétition. Le choix paradoxal de l'icône associée à la croix comme paradigme de l'œuvre prend ici tout son sens. La complexité des *méditations* résulte de l'affrontement entre trois termes, l'icône, le visage et la croix. En effet, le visage atteint avec les *méditations* son degré d'abstraction le plus extrême. Il est réduit à un schéma élémentaire, composé uniquement de traits, schéma qui est celui de la croix orthodoxe. Cette structure cruciforme, tracée sur une épaisse couche de couleur, reste un visage qui, par son contenu sacré,

renvoie à un modèle archaïque, l'icône. L'icône traditionnelle est l'« an-cêtre » du visage chrétien comme la croix est le symbole le plus archaïque du sacré chrétien. Union de l'horizontal et du vertical, image idéale qui exprime une polarité fondamentale, la croix est aussi ce qui conditionne notre perception de l'espace et constitue la base de toute expression picturale : le plan⁴⁷.

Les méditations peuvent ainsi être envisagées selon plusieurs perspectives. Icônes, elles renvoient à une face imaginaire, visages, elles proclament le principe de la fidélité au référent, croix, elles sont signes et non figures. Un principe permet d'unifier ces trois perspectives : la dimension religieuse de l'art.

NOTES

1. Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky et Angelica Jawlensky, *Alexej Von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, Sotheby's Publications, 1991-1992-1993, trois tomes. Deux autres tomes, qui présenteront les dessins et les aquarelles de Jawlensky, sont en cours de publication.

2. Les études en langue française sont encore peu nombreuses. Signalons le catalogue de l'exposition qui s'est tenue en Arles en 1993, avec notamment une présentation de Jean-Michel Palmier sur le contexte munichoïse dans lequel a travaillé Jawlensky. « Jawlensky, les années munichoïses et l'expressionnisme », *Alexej von Jawlensky*, Actes Sud, Arles, 1993, p. 12-19.

3. La première raison tient au fait que ces deux pays ont toujours accordé une importance décisive à l'expressionnisme. Surtout, l'essentiel de la production de Jawlensky se trouve en Allemagne, concentrée principalement au musée de Wiesbaden, lieu où l'artiste a vécu de 1922 jusqu'à sa mort, en 1941. La richesse des collections américaines est le résultat de l'activité d'Emmy Scheyer, la fondatrice du groupe *Die Blaue Vier*. Amie de Jawlensky, elle emporte, en 1924, quelques centaines de toiles de l'artiste aux Etats-Unis. En 1953, la majorité de ces toiles deviennent la possession du Pasadena Art Museum (aujourd'hui Norton Simon Museum of Art). Le nombre important d'expositions de Jawlensky aux Etats-Unis est essentiellement dû à l'activité de « promotion » déployée par Emmy Scheyer.

4. Clemens Weiler, *Alexej Jawlensky*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Cologne, 1959. Directeur du musée des Beaux-Arts de Wiesbaden, C. Weiler a suivi le travail du peintre pendant de nombreuses années.

5. Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, Lund Humphries, 1960, Londres, p. 128 ; Juliane Roh, « Die Mystik der Farbe. In Werken von Alexej von Jawlensky », *Die Kunst und das schöne Heim*, 1966/1967, 65, p. 355-361 ; Jacques Fricker, Préface du catalogue *Jawlensky*, musée des Beaux-Arts, Lyon, 1970, non paginé.

6. Shirley Hopps et John Coplans, *Jawlensky and the Serial Image*, catalogue d'exposition Irvine/Riverside, University of California, 1966.



12. *Harmonie en rouge*, 1937, 24,7 × 17,3 cm, huile sur papier marouflé sur carton.

7. Katherina Schmidt, « Das Prinzip der offensen Serie », *Alexej Jawlensky 1864-1941*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1983.

8. Sur cette tradition, voir Philippe Junod, « (Auto) portrait de l'artiste en Christ », *L'autoportrait à l'âge de la photographie*, musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 1985.

9. Lettre à Willibrord Verkade, Wiesbaden, 12 juin 1938, citée par Clemens Weiler, *Heads, Faces Meditations*, Praeger Publishers, New-York, Washington, Londres, 1971, p. 108 (ouvrage traduit de l'allemand, *Alexej Jawlensky, Köpfe, Gesichte, Meditationen*, Verlag, Hanau, 1970, p. 124-126). Jawlensky écrit cette lettre vers la fin de sa vie et on peut la considérer comme son testament artistique. Voir sa traduction française dans le catalogue *Jawlensky*, galerie Fricker, non paginé, Paris, 1956.

10. Christoph Schoborn, *L'Icône du Christ*, éditions universitaires, Fribourg, Suisse, 1976 ; *Nicée II*, Actes de Colloque, éd. du Cerf, 1987 ; Bruno Duborgel, *L'Icône art et pensée de l'invisible*, CIEREC, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 1991 ; Marie-José Mondzain, « Territoires de l'image et lieux de l'idolâtrie », *Le Discours Psychanalytique*, mars 1984, *Nicé-*

phore, Discours contre les iconoclastes, Klincksieck, Paris, 1989, *Présence de L'Icône*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993. Voir également *Rue Descartes n° 8/9, Mensonge et image*, Albin Michel, Paris, novembre 1993 ; Jean-Luc Marion *La Croisée du visible*, La Différence, Paris, 1991. L'étude d'Alain Besançon, *L'Image interdite*, Fayard, Paris, 1994, présente une synthèse sur l'icône et l'iconoclasme, mais trop générale pour notre propos. Sur la notion d'icône dans l'art contemporain voir : Margeret Betz, « The icon and the russian modernism », *Artforum*, été 1977, et Joseph Masheck, « Iconicity », *Artforum*, janvier, 1979.

11. Ce travail a fait l'objet d'une thèse, Itzhak Goldberg, *Jawlensky ou le visage promis*, thèse pour le Nouveau Doctorat, Paris I-Sorbonne, 1991, texte dactylographié. Voir aussi Itzhak Goldberg, « Le visage promis », *Alexej von Jawlensky*, Actes Sud, Arles, *op. cit.*

12. A partir de 1914, la provenance des titres reste incertaine. Nombreux sont ceux donnés par le fils de l'artiste, Andrea Jawlensky, et par Emmy Scheyer (*Alexej Von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, *op. cit.*, tome III, p. 41). Plusieurs titres des *Têtes des Saints*, *Têtes géométriques*, *Méditations* sont attribués

par les marchands et les collectionneurs. Sur cette question, voir Itzhak Goldberg, « La méduse, titre provisoire », *Bulletin des Musées et Monuments lyonnais*, n° 3-4, 1992.

13. Lettre à Willibrord Verkade, *op. cit.*, p. 108.

14. Ces mémoires, dictés à Lisa Kümmel en 1937, ont été publiés pour la première fois dans l'ouvrage de Clemens Weiler, *Alexej Jawlensky, Köpfe, Gesichte, Meditationen*, *op. cit.* 95-120. Voir la traduction française dans Itzhak Goldberg, *Jawlensky ou le visage promis*, *op. cit.*, 190-212.

15. La position de Gertrude Stein est en réalité de trois quarts mais l'effet que produit le portrait est le même que celui des deux autres portraits cités.

16. Gottlieb Leinz rapproche les visages de Jawlensky de ceux d'autres artistes (Klee, Wilhelm-Lembruck, Odilon Redon). « Die Abstrakten Köpfe von Alexej von Jawlensky », *Alexej Von Jawlensky-Gemälde-Aquarelle-Zeichnungen*, Cat. expos. Städtische Galerie Bietigheim-Bisingen, 1994.

17. Notons qu'Angelica Jawlensky, petite-fille du peintre et co-auteur du catalogue raisonné, estime qu'il existe probablement près d'un millier de *méditations*, contestant ainsi le chiffre de 700, avancé par la plupart des critiques, « Jawlensky's last series », *Alexej Von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, tome III, *op. cit.*, p. 11-14.

18. Ce passage est progressif. Dès 1929, on trouve des visages qui, en gardant une structure géométrique fixe, subissent des variations chromatiques. En effet, les aplats lisses utilisés auparavant par Jawlensky deviennent des touches séparées, la surface de la toile laisse deviner la matière, matière qui s'épaissira avec les *méditations*.

19. Lettre à Emmy Scheyer, citée par Clemens Weiler, *Heads, Faces, Meditations*, *op. cit.*, p. 33. Jawlensky rejoint ici, une fois de plus, la réflexion théologique sur la représentation de Dieu : qui cherche à voir la Face doit s'affronter aux ténèbres. Quand l'homme s'efforce de voir directement cette face, « Face de toutes les faces mais voilée et en énigme », dit Nicolas de Cues, il sait que plus grande est l'obscurité, plus véritablement il atteint, dans l'obscurité, la lumière invisible. « Je vois, Seigneur, que c'est par cette voie et nulle autre que l'inaccessible lumière, la beauté et la splendeur de ta face peuvent être approchés sans voile ». *Le Tableau ou la vision de Dieu*, Paris, Cerf, 1986, p. 42-43.

20. Shirley Hopps et John Coplans, *op. cit.*, p. 25-26.

21. Volker Rattemeyer fait mention d'une correspondance de Jawlensky avec Joseph Albers et de l'achat d'une *méditation* en 1935 par John Cage. « From the large figural representation to the *Meditations*-Jawlensky's series », *Alexej von Jawlensky*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1994, p. 25.

22. Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 128.

23. Georges Didi-Hubermann, « Le visage entre les draps », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 41, printemps 1990, p. 34.

24. *Psalmes*, XXVII, 8.

25. Georges Didi-Hubermann, art. cit., p. 35.

26. Lettre à Willibrord Verkade, *op. cit.* p. 108.

27. Voir à ce sujet Ewa Kuryluk, *Veronica and Her Cloth, History, Symbolism, and Structure*, Basil Blackwell, Cambridge, Massachusetts, 1991. Cette réflexion historique s'inscrit dans la mouvance féministe, une direction peu traitée dans l'histoire de l'art en France. Voir aussi Alessandro Falassi, « Le nom de la Véronique »,

et André Chastel, « La Sainte Face », *FMR*, n° 49, avril 1994; Marie-José Mondzain, « La photographie et la pensée magique », *La photographie inquiète de ses marges*, Actes du Colloque 14-15 mars 1992, Le Triangle, Rennes, 1992.

28. Dans ce sens, l'icône est plus qu'un modèle artistique, c'est l'objet idéal d'un désir que l'œuvre va chercher à atteindre. Comme le visage, l'icône dépasse le statut traditionnel d'œuvre artistique. Objet culturel en même temps que produit esthétique, elle devient pour Jawlensky le double moteur de son activité.

29. Sigmund Freud, « Actions compulsives et exercices religieux » (1907), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 134.

30. La quasi-totalité des artistes, depuis les symbolistes jusqu'aux pionniers de la non-figuration, incluent des éléments de sacré à la fois dans leur discours et dans leur production plastique : « Le but de notre art est de créer des symboles, symboles qu'on placera sur les autels des religions à venir », déclare ainsi Franz Marc, cité dans Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, op. cit., p. 118. Voir les riches études sur ce sujet dans le catalogue de l'exposition *Spiritual in art-Abstract painting 1890-1985*. Los-Angeles County Museum of Art, Los-Angeles, 1987.

31. Bruno Duborgel, *L'icône art et pensée de l'invisible*, CIREC, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, 1991, p. 25.

32. Saint Basile, *Traité du Saint-Esprit*, XVIII, 45.

33. La réflexion de Mondrian rappelle étrangement ce caractère de l'icône. « Voir plastiquement, écrit le peintre, c'est contempler en conscience, mieux : c'est voir à travers », « Réalité naturelle et réalité abstraite » (1919-1920), Scène III, trad. Michel Seuphor, dans Michel Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*,

Flammarion, Paris, 1956, p. 319. L'importance de l'aspect religieux, notamment de la théosophie, dans la pensée esthétique de l'artiste hollandais est bien connue. Il ne s'agit pas ici de suggérer une influence réelle de l'esthétique byzantine sur l'œuvre de Mondrian, mais de souligner l'intimité théorique entre ces pensées éloignées dans le temps, qui toutes deux se posent la question de l'expression picturale de la spiritualité.

34. Nous nous inspirons de la réflexion de Marie-José Mondzain, *Nicéphore, Discours contre les iconoclastes*, op. cit.

35. Pieter Brown, *La société et le sacré dans l'antiquité tardive*, Paris, 1985, p. 158.

36. Jean Damascène, *De la foi orthodoxe*, Or. III, 21, 1341 a. « Le visible, dit Guy Rosolato, entretient un rapport privilégié avec la foi (...). L'invisible est le triomphe de la foi... », « L'objet de perspective dans ses assises visuelles », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 35, printemps 1987, p. 147.

37. Jean-Luc Marion, « Le prototype de l'image », *Nicé II 787-1987*, op. cit., p. 468-469.

38. Marie-José Mondzain, *Nicéphore Discours contre les iconoclastes*, Paris, 1989, p. 32.

39. Théodore Studite, *Antirrheticus*, III, I, LIII, PG. 99, 413B. C.

40. Pierre Schneider, *Matisse*, Flammarion, Paris, 1984, p. 236.

41. *Méditation offerte en 1936 à Lisa Kümmel en 1936*, dans Clemens Weiler, *Heads, Faces, Meditations*, op. cit., p. 18.

42. Gaetan Picon, « Rouault et la face de l'homme », préface du catalogue *Rouault*, Musée Unterlinden, Colmar, 1965, non paginé.

43. La miniaturisation est également perceptible dans la taille réduite des *méditations* par

rapport à d'autres visages de Jawlensky. Les *méditations* de 1934 et 1935 sont presque toutes de format 17/13. A partir de 1936, on trouve trois formats : 17/13, 19/15 et 25/17. Certaines *méditations*, d'une taille encore plus réduite (de 8/5.4 à 14.5/8) que l'artiste appelle *Kleinstmeditationene*, sont de vraies miniatures. Angelica Jawlensky, « Jawlensky's last series », *Alexej Von Jawlensky, Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, tome III, op. cit., p. 12. Ce procédé est en partie déterminé par le handicap de l'artiste. En effet, selon les souvenirs d'Alo Altripp (un artiste de Wiesbaden qui a travaillé auprès de Jawlensky), Jawlensky obligé de tenir le pinceau de ses deux mains, ou de la nouer à ses doigts... Malgré la souffrance physique, le peintre peignait parfois jusqu'à six *méditations* par jour. Nous devons cette information à Alo Altripp, que nous remercions de l'entretien qu'il nous a accordé en mai 1990.

44. Lettre à Willibrord Verkade, dans Clemens Weiler, op. cit., p. 108.

45. Interrogé sur la présence dans sa peinture de figures funèbres (crânes et croix), Antoni Tapiès répond : « Affaire d'âge sans doute : au mien, on commence à penser de plus en plus à la mort. Je crois qu'une telle méditation doit demeurer constamment présente (...) il y a bien sûr encore un sens religieux, une allusion au christianisme, et donc aussi la mort ». *Le Monde*, 2 avril 1990.

46. Angelica Jawlensky remarque avec justesse que la technique de Jawlensky pour les *méditations* varie dès 1936. L'artiste surimpose la structure noire de la croix sur les zones colorées. « Jawlensky's last series », op. cit., tome III, p. 12.

47. Pour la question de la croix dans l'art contemporain voir Joseph Masheck, « Cruciformity », *Artforum*, été 1977.

ABSTRACT

The human face : an icon for Jawlensky

The article concerns the problem of the face as formulated by Alexej Jawlensky. By refusing "pure" abstraction and his gradual concentration on the theme of the face the artist was able to conduct a reflexion on representation from both an esthetic and a theological viewpoint.

The last, more abstract series, moves away from likeness towards an archetypical form as stylized as the icon. The icon, an image which makes the invisible divine visible, is thus reinterpreted in the modern perspective of the debate between the opponents of figurative art and their supporters. This is the culmination of an artistic project which exploits the possibilities offered by abstraction without sacrificing the human figure. In an age when the disappearance of the subject has become the sign of modernity, Jawlensky has chosen a theme which resists obliteration.

Itzhak GOLDBERG, Maître de conférences en Histoire de l'art à l'université de Provence, 29 avenue Robert Schumann 13621 Aix-en-Provence.