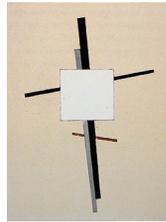
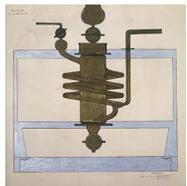
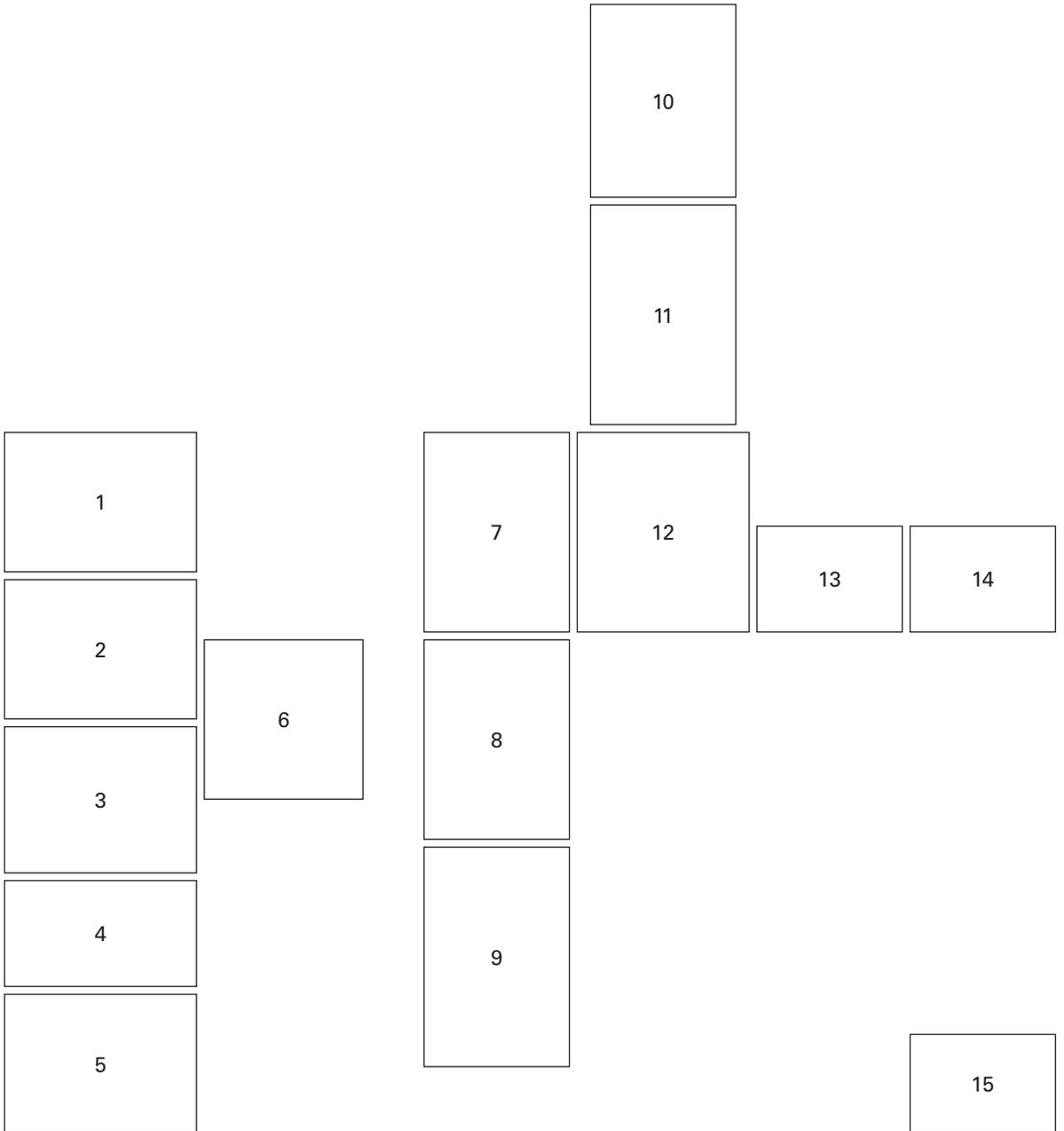


Machinique/organique



- 1 *La Région centrale*, Michael Snow, photographie de tournage par Joyce Wieland
- 2 Michael Snow, *La Région centrale*, 1971, photogramme
- 3 Otto Dix, *Champ de cratères près de Dontrien*, 1924, série *La Guerre* (« Der Krieg »)
- 4 Thomas Léon, *Trois rêves de chair et de béton*, 2014
- 5 Paul Klee, *Temps et plante (Zeit und Pflanzen)*, 1927
- 6 Francis Picabia, *Paroxysme de la douleur*, 1915
- 7 Alexandre Rodchenko, affiche pour *Kino Glaz*, 1924
- 8 Oskar Schlemmer, *L'Homme dans la sphère des idées*, 1928
- 9 Kazimir Malevitch, *Baigneur*, 1911
- 10 Kazimir Malevitch, *Suprématisme de l'esprit*, 1919
- 11 Kazimir Malevitch, *Personnage en prière*, motif ca. 1922, version postérieure (avant l'été 1927)
- 12 Mikhaïl Matiouchine, *Paysage en visualisation étendue verticale*, 1921-1922
- 13 Caspar David Friedrich, *Deux hommes au bord de la mer*, après 1817
- 14 Joseph Mallord William Turner, *Régulus*, 1828, retravaillé 1837
- 15 Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, entre 1637 et 1639



Machinique / organique

Bénédicte Duvernay & Thomas Léon



Otto Dix, *Champ de cratères près de Dontrien*, 1924, série *La Guerre* (*Der Krieg*)

Dans notre réflexion sur les relations entre art et histoire, nous nous sommes intéressés à la question du rapport homme-machine telle qu'elle s'est posée dans les arts visuels depuis le XIX^e siècle. Parmi les œuvres réunies sur la table de travail collectif, deux nous ont mis sur une piste plus précise : d'un côté, une eau-forte d'Otto Dix, *Champ de cratères près de Dontrien* (1924) – dans son portfolio *La Guerre* –, de l'autre, un dessin de Francis Picabia, *Paroxysme de la douleur* (1915). Parce qu'elles ont été notre point de départ, elles se trouvent côte à côte, à gauche de la table d'images. Ce que montre la gravure de Dix est un paysage ravagé, désertique, dont l'homme a été évacué ; quant à ses peintures, elles témoignent d'une fascination pour la décomposition des corps. Dans le tableau *Flandres* (1934-1936) par exemple, il n'y a pas de discontinuité entre les corps des soldats

moribonds et le paysage dévasté – boue, terre, racines – dont ils font déjà presque à nouveau partie. Sur l'eau-forte *Cratère de bombe avec des fleurs* (printemps 1916) – du même portfolio : *La Guerre* –, la nature reprend ses droits, des fleurs de printemps repoussent déjà dans le trou laissé par l'obus. L'allusion à la tombe fleurie s'impose, suggérant que, déjà, les corps sont redevenus poussière. Rien de tel dans le dessin de Picabia, qui se sert du dessin technique pour introduire une distance occultant le véritable sujet du tableau (car on ne peut exclure que l'horizon de ce « paroxysme de la douleur » soit la guerre machinique contemporaine au dessin). Cette distance, c'est celle de Picabia lui-même, alors aux États-Unis, vivant la guerre de loin. Dix au contraire y participe. La technique qu'il emploie – la pointe sèche – implique, au contraire de celle choisie par Picabia, un investissement corporel

supérieur de la part de l'artiste. Notons aussi une certaine analogie entre cette technique – qui consiste à creuser le métal – et le sujet de la gravure : le cratère. Ce qui inquiète Dix est la dérégulation du corps humain vivant, sa réabsorption par son environnement, son devenir poussière, sa décomposition organique. L'attitude de Picabia est très différente : si corps il y a dans ses dessins mécanomorphes, ce n'est pas un corps biologique, mais un corps déjà machine.

Cette tension machinique / organique nous a semblé extrêmement importante pour l'art moderne, et d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas propre au xx^e siècle mais semble prendre un nouveau tour au moment de la Première Guerre mondiale.

Céleste Olalquiaga, dans son livre sur l'émergence du kitsch au xix^e siècle, a fait apparaître les collections de fougères, de coraux et de coquillages, ou encore les passions suscitées par les fonds marins comme consubstantielles à la reproductibilité technique, à la mécanisation croissante de la société et à la « perte d'aura » des objets qui leur est attachée. L'attrait pour l'artificiel et l'industrie s'est accompagné, en somme, d'un retour au naturalisme¹.

Mais ces problématiques sont celles du xix^e siècle, et il nous a fallu comprendre à quoi tenait la tension entre machinique et organique dans les arts visuels dès les premières décennies du xx^e siècle.

Dans cette perspective, il nous est apparu intéressant de penser ensemble deux pans de l'avant-garde russe : d'une part, l'« École organique » de Voldemars Matvejs, Nikolai Koulbin et Mikhaïl Matiouchine, prolongée dans une large mesure par Kazimir Malevitch et, de l'autre, Dziga Vertov ou Alexandre Rodchenko. C'est ce rapprochement qui est visuellement mis à l'épreuve dans la partie gauche de notre table.

Pour les cinéastes de l'avant-garde des années 1920 et en particulier pour les cinéastes russes, le désir est puissant d'assimiler leurs outils de production (la caméra, le projecteur) à des moyens machiniques. Considérant la machine comme une incarnation de la modernité, ils ne conçoivent pas l'appareillage technique de prise de vue comme un intermédiaire artificiel entre eux et le monde mais au contraire comme une opportunité de faire corps avec un réel transformé par l'industrialisation :

Nous allons, par la poésie de la machine, du citoyen traînard à l'homme électrique parfait. En mettant à jour l'âme de la machine, en rendant l'ouvrier amoureux de son établi, la paysanne de son tracteur, le machiniste de sa locomotive, nous introduisons la joie créatrice dans chaque travail mécanique².

Ce rapprochement de l'homme et de la machine peut aller jusqu'à la fusion, ce que manifestent par exemple l'œuvre de Vertov (avec ses surimpressions et effets de montage) et ses écrits (« Moi, machine, je vous montre le monde comme seul je peux le voir³. ») On retrouve cette thématique dans les affiches publicitaires accompagnant les films, qui rapprochent ou assemblent organes et appareils de prise de vue ; c'est le cas sur l'affiche de Rodchenko pour les *Kino-glaz* de 1924, dont la reproduction se trouve sur la table.

Cette relation à la machine voit dans la caméra plus qu'un substitut mécanique à l'équipement perceptuel physiologique. Elle cadrerait plus efficacement que l'œil humain :

Nous prenons comme point de départ l'utilisation de la caméra, – en tant que ciné-œil beaucoup plus perfectionné que l'œil humain –, et les moyens de production du cinéma sont assimilés à un véritable cerveau ou à une machine à penser chez des auteurs comme Sergueï Eisenstein ou Jean Epstein, qui prennent en compte leurs possibilités de manipulation et de réorganisation du temps cinématographique (montage, ralenti, défilement inversé⁴).

L'idée d'un homme *augmenté, prolongé*, mieux intégré à son environnement, si forte chez les cinéastes russes des années 1920, n'est ni nouvelle, ni cantonnée à une seule réflexion sur la relation de l'homme

1 Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice : l'émergence du kitsch au xix^e siècle* [2007], Gilbert Cohen-Solal & Michèle Veubret (trad.), Lyon, Fage, 2013.

2 Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, Sylvianne Mossé & André Robel (trad.), Paris, Union générale d'éditions, « 10 / 18 », 1972, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 30.

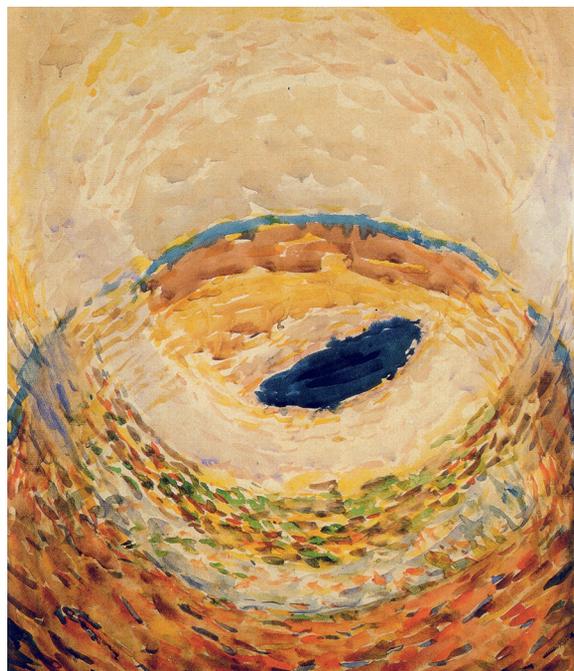
4 *Ibid.*, p. 27.



Alexandre Rodchenko, affiche pour *Kino Glaz*, 1924

à la machine. Elle nous semble au contraire faire pendant aux visions holistes, panthéistes, néo-vitalistes et monistes du monde particulièrement en vogue dans les milieux culturels russes à partir de la fin du XIX^e siècle. Si celles-ci s'appuient sur une philosophie organiciste et des catégories dérivant, métaphoriquement, de l'observation de la croissance et de la vie dans la nature, elles partagent avec la pensée machinique des cinéastes l'espoir d'une véritable transformation de l'homme par les moyens de l'art et, surtout, celui d'une meilleure pénétration du monde par l'accroissement de ses capacités visuelles.

À côté de la reproduction de l'affiche de Rodchenko, nous avons placé celle d'une toile du musicien et peintre Mikhaïl Matiouchine (1861-1934). Avec l'artiste et physicien Nikolaï Koulbin (1868-1917), et le peintre et théoricien de l'art Voldemars Matvejs (1877-1914), celui-ci a joué un rôle crucial dans l'émergence de l'« École organique » de Saint-Petersbourg, qui a promu, en Russie, l'idée que l'art ne doit plus reproduire l'aspect du visible, mais imiter les processus



Mikhaïl Matiouchine, *Paysage en visualisation étendue verticale*, 1921-1922

de croissance observables dans la nature et les lois supposées universelles qui les sous-tendent⁵. Au début des années 1910, Matiouchine commence ainsi à peindre en s'inspirant de la formation et de la structure des cristaux, qu'il étudie *via* les travaux du biologiste moniste allemand Ernst Haeckel, alors bien connu des milieux russes cultivés⁶. Quant à la création par Matiouchine, en 1923, du Département de culture organique au sein de l'Institut de culture artistique (GINKhUK) de Saint-Petersbourg, elle repose sur la conviction que l'art peut participer à l'évolution de l'homme vers un stade de perfection plus élevé, conviction liée à la réception enthousiaste, en Russie, des concepts lamarckiens d'*harmonie* et de *symbiose*,

5 Voir à ce sujet Isabel Wünsche, « Organic Visions and Biological Models in Russian Avant-Garde Art », dans Oliver A. I. Botar & Isabel Wünsche (dir.), *Biocentrism and Modernism*, Farnham, Ashgate Publishing, 2011, p. 127-152.

6 Isabel Wünsche, « Living Crystals: The Roots of Mikhail Matyushin's Spatial Realism », *The Structurist*, n° 49-50, 2009-2010, p. 51-57.

préférés par les intellectuels russes aux idées darwiniennes de sélection naturelle et de lutte pour l'existence⁷. Considérant que la vision joue un rôle central dans l'évolution de l'homme mais que l'œil est un « instrument visuel mal conçu », Matiouchine met en place, dans ce département, un programme d'exercices visuels destinés à étendre le champ de la perception spatiale⁸. L'objectif, à terme, est de permettre à l'homme de voir les objets depuis tous les points de vue simultanément, mais aussi d'atteindre un niveau de conscience plus élevé, ce qu'il résume dans la notion de « visualisation étendue » (« *Razshirennoe Zrenie* »). Matiouchine tire de la lecture des physiologistes allemands Hermann von Helmholtz et Johannes von Kries, alors auréolés de prestige en Russie, l'ambition de combiner, dans la pratique artistique, vision centrale et vision périphérique, stimulation des cônes et stimulation des bâtonnets, vision de jour et vision de nuit⁹. L'aquarelle *Paysage en visualisation étendue verticale* (1921-2022), choisie pour la table, condense ces idées : le point de vue est significativement élevé, lignes perspectives et formes géométriques ont été évacuées ; ne restent que des masses de couleur disposées le long d'un horizon courbé correspondant à la forme sphéroïde qui caractérise, pour le peintre, l'espace naturel¹⁰. Rejetant toute idée de construction mathématique de l'espace, croyant en la possibilité de fusionner en peinture la structure de celui-ci et sa perception physiologique par l'homme, Matiouchine forge le terme de « culture organique » (« *Organicheskaja Kul'tura* ») pour désigner la possibilité de *sensibiliser* l'œil humain jusqu'à ce que celui-ci atteigne une perception plus complète – et plus complexe – du monde.

C'est au romantisme allemand que la pensée organique russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, et plus particulièrement celle des protagonistes de l'« école organique » de Saint-Pétersbourg, emprunte l'idée d'une interrelation plus étroite de l'homme et de la nature, d'une perception plus directe de cette dernière¹¹. D'où la présence, à gauche de l'œuvre de Matiouchine, des tableaux de Caspar David Friedrich et de William Turner¹². Les approches organicistes et machiniques que nous venons d'évoquer sont, au fond, liées par l'idée d'une intégration plus étroite de l'homme à son environnement, à l'univers,

au cosmos : qu'il s'agisse de prolonger l'homme par l'œil de la caméra, chez Vertov, ou de stimuler en peinture l'évolution biologique de l'appareil perceptuel, chez Matiouchine, ce sont-là deux stratégies artistiques dérivées de la quête romantique d'une unité de l'homme et du monde qui imprègne également largement l'avant-garde allemande, notamment au Bauhaus. Mais c'est toujours l'amélioration de l'individu et de son maillage dans l'univers qui est visée : si Oskar Schlemmer envisage le costume de ballet comme une technique, une matière avec laquelle lutte le danseur, ce dernier doit, en lui insufflant la vie, sortir victorieux de l'affrontement¹³. C'est bien l'homme qui se trouve au centre du dessin de 1928 choisi pour notre table, *L'Homme dans la sphère des idées*, entre le sol et les astres, traversé d'un axe cardinal qui relie ces deux pôles. Il en est de même chez Malevitch, pénétré des idées de Matiouchine¹⁴ : le passage des premières œuvres paysannes au suprématisme qui leur succède (voir l'axe vertical de la partie gauche de la table) ne doit pas faire croire à l'évacuation de l'homme, car ce qui se joue dans le suprématisme,

7 Isabel Wünsche, « The Evolution of Human Eyesight: Mikhail Matiushin's Organic Culture in the Art of the Russian Avant-Garde », *Australian and New Zealand Journal of Art*, vol. 12, 2012, p. 30-31.

8 Mikhaïl Matiouchine, « O knige Metsanzhe-Gleza "Du Cubisme" » (Sur le livre *Du Cubisme* par Metzinger et Gleizes), *Soiuz molodezhi*, n°3, 1913, p. 30-31, cité par Isabel Wünsche, « The Evolution of Human Eyesight: Mikhail Matiushin's Organic Culture in the Art of the Russian Avant-Garde », art. cité, p. 30.

9 Art. cité.

10 Art. cité, p. 32.

11 Isabel Wünsche, « Organic Visions and Biological Models in Russian Avant-Garde Art », art. cité, p. 127-152.

12 Commentés dans le texte de Thomas Léon, « L'œil mécanique (point de vue, distance, cadre) », pour le présent volume (voir *infra* p. 172).

13 Oskar Schlemmer, « Regard rétrospectif sur mon Ballet triadique » [ca. 1935], Françoise Joly (trad.), dans Claire Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure de l'art*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, p. 13.

14 Voir à ce sujet Isabel Wünsche, « Organic Visions and Biological Models in Russian Avant-Garde Art », art. cité.

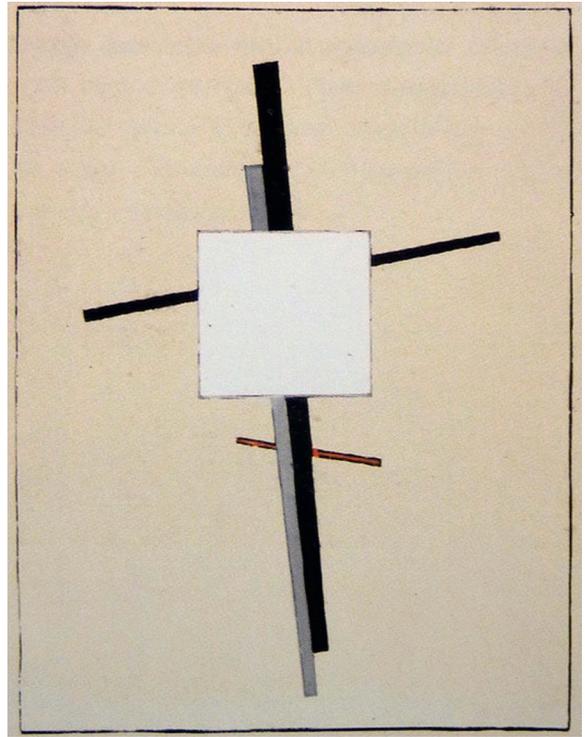


Kazimir Malevitch, *Personnage en prière*, motif ca. 1922

tout au contraire, est bien la fusion de celui-ci avec le cosmos dans le Sans-Objet :

La perfection du monde est la perfection de l'homme, écrit-il, de son organisme, qui change éternellement et se renouvelle toujours différemment, car sa construction, son système, n'est qu'un outil par lequel il conquiert l'infini¹⁵.

C'est sur cette toute-puissance de l'homme qu'ironise Francis Picabia dans ses dessins mécanomorphes, réalisés à partir de 1915 (parallèlement aux « machines célibataires » de Marcel Duchamp) – d'où le « saut » visuel introduit, dans notre table, pour marquer la distance avec Vertov, Schlemmer, Malevitch et Matiouchine. Dans le portrait d'Alfred Stieglitz, *Ici, c'est ici Stieglitz* (1915), il n'est pas question d'homme amélioré par la machine : le photographe

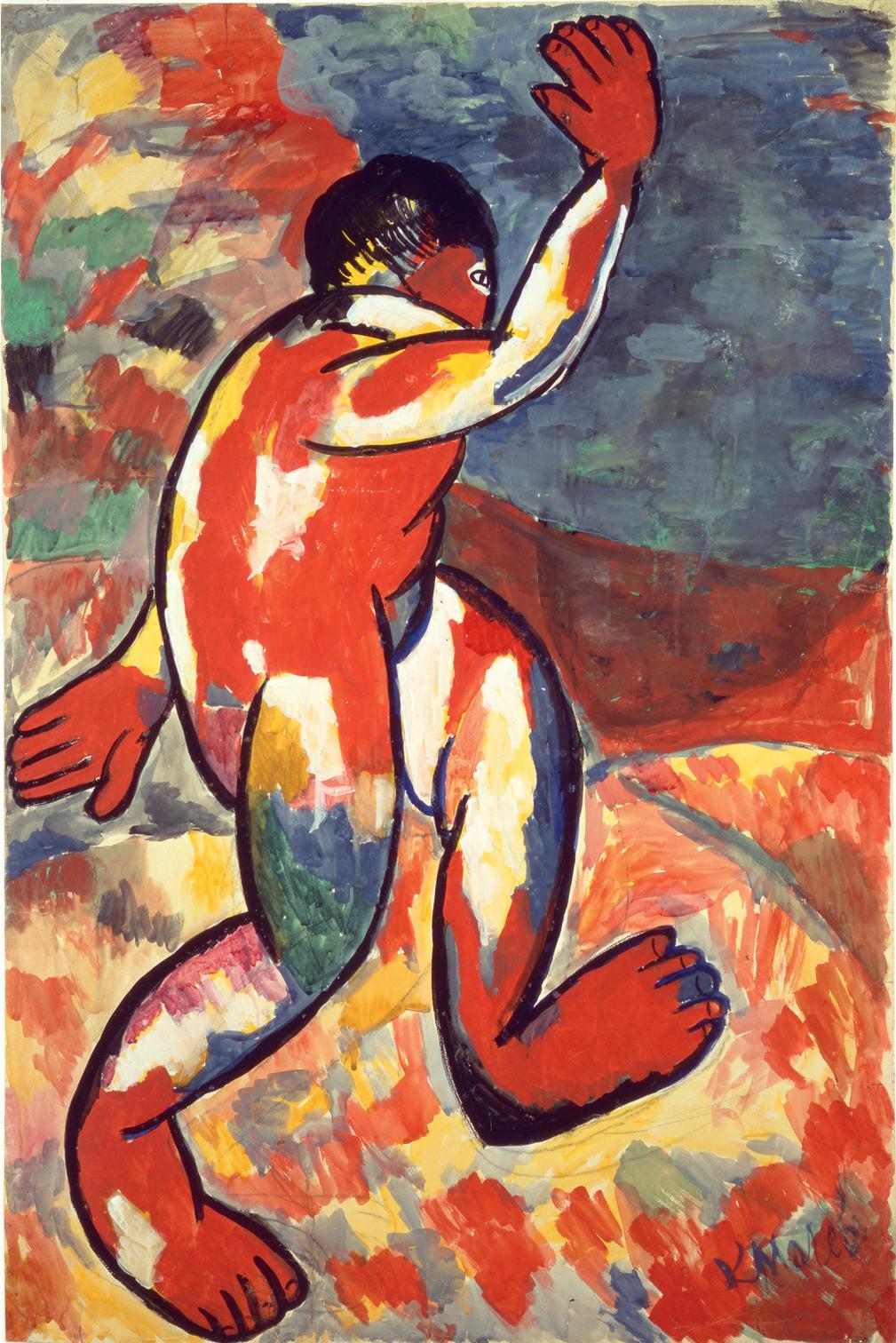


Kazimir Malevich, *Suprématisme de l'esprit*, 1919

américain est figuré sous la forme d'un appareil photo brisé, fourbu. Son impuissance manifeste – qui est aussi, évidemment, une impuissance sexuelle – vient faire pendant à l'idéal de l'homme prolongé par l'appendice de l'appareil photo ou de la caméra. C'est précisément le mot « Idéal » qui se trouve en haut du dessin, dans une police gothique démodée contrastant avec la modernité de l'appareil, manière, pour Picabia, de moquer la croyance de Stieglitz en la capacité des machines à produire non seulement des articles, mais aussi de l'art de bonne qualité¹⁶.

15 Kazimir Malevitch cité par Isabel Wünsche, « Organic Visions and Biological Models in Russian Avant-Garde Art », art. cité, p. 136. Voir Kazimir Malevitch, « Des nouveaux systèmes dans l'art » [1919], dans *De Cézanne au suprématisme, Écrits I*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974.

16 William A. Camfield, « The Machinist Style of Francis Picabia », *The Art Bulletin*, vol. 48, n° 3-4, 1966, p. 310.



Kazimir Malevitch, *Baigneur*, 1911

Ces portraits mécanomorphes se donnent à voir, au premier abord, comme des images codées, des jeux savants et mondains sur des personnes de l'entourage de Picabia (Haviland, Marie Laurencin, etc.) représentées sous la forme de diagrammes de machines dysfonctionnelles, amputées ou hybrides. Ils ne s'y réduisent pas, cependant, car ces rébus sans solutions, que les titres ne viennent guère éclairer, produisent un vide, une distance qui, aux antipodes de la sensibilité romantique, mettent le spectateur dans l'incapacité d'agencer les composantes mécaniques ou de construire un récit à partir d'elles, expérience que l'on peut rétrospectivement qualifier, avec Walter Benjamin, d'expérience par le choc (*Chokerlebnis*¹⁷). Dans *Paroxysme de la douleur*, Picabia donne un tour tragique au choc en attribuant à une machine à pression une légende associant son fonctionnement à l'expérience de la douleur corporelle. Ces dessins sont l'expression d'un rapport au corps post-révolution industrielle, et il est difficile de ne pas mettre *Paroxysme de la douleur*, réalisé en 1915, en relation avec d'autres machines, précisément celles qui, alors que Picabia se trouve aux États-Unis, s'activent derrière les tranchées, de l'autre côté de l'Atlantique, dans une guerre industrielle. L'attitude ironique de Picabia agit précisément à l'endroit où les corps empruntent leur iconographie à la mécanisation. Porteuse de progrès dans la perspective de la modernité, cette mécanisation met ici, dans tous les sens du terme, les corps en pièces.

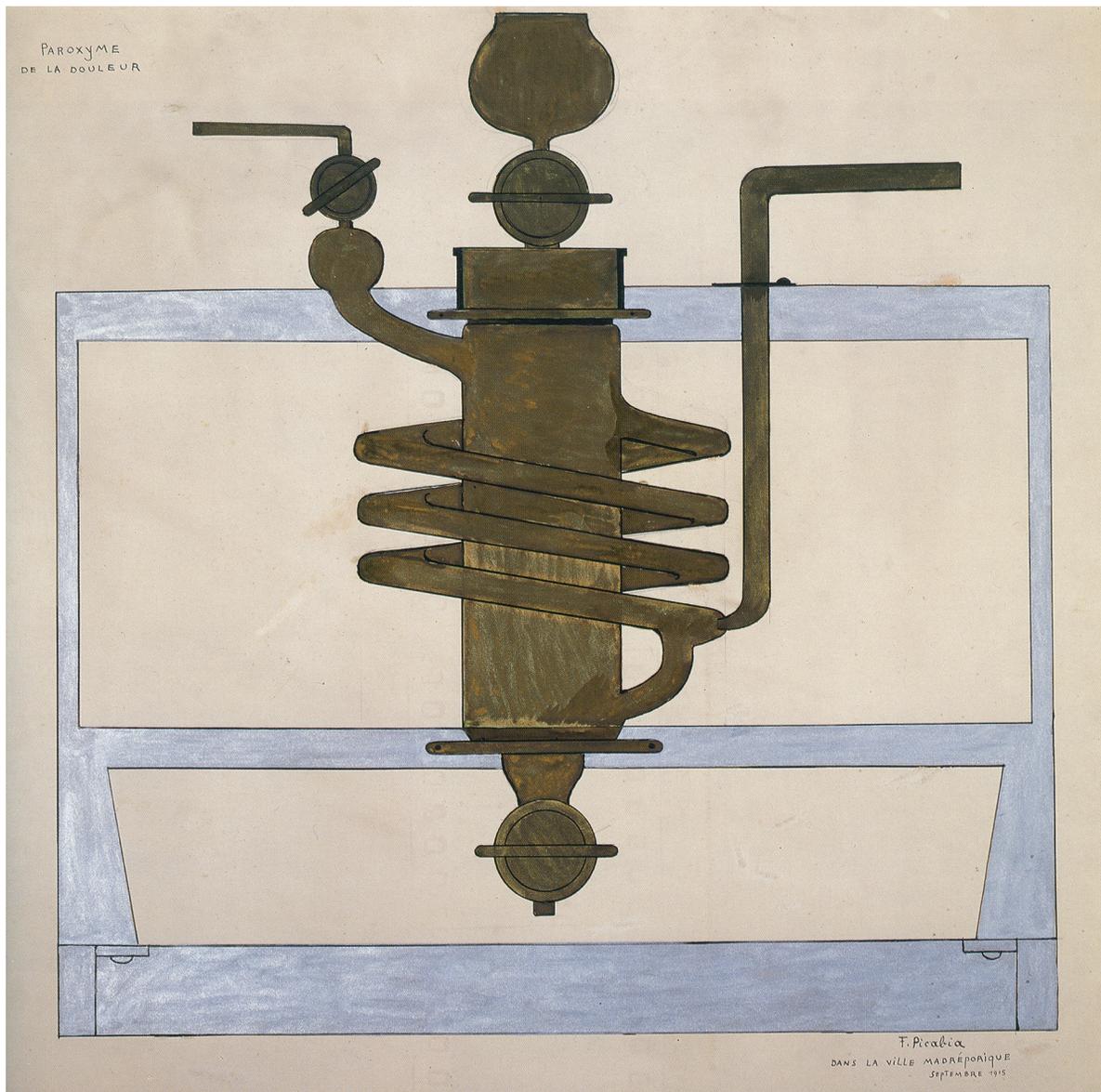
Les dessins mécanomorphes de Picabia ont servi de point de départ à ceux de Max Ernst, qui y ajoute cependant une dimension pour nous des plus intéressantes. Comme l'a souligné Ralph Ubl, sur la gravure *Adieu mon beau pays de Marie Laurencin* (1919), Ernst a retouché les traces d'encre superflues de manière à créer un revêtement de pierre autour de la machine de guerre et à introduire, dans ses rouages internes, des cailloux empêchant son fonctionnement¹⁸. Chez Ernst, érosion, pétrification, fossilisation agissent comme des forces naturelles qui désorganisent les machines et les transforment en ruines. Nous tenons là la version dramatique du couplage de l'organique et du machinique dans l'art européen des années 1910-1920. Ernst prend le contre-pied de l'attitude d'un Hans Arp s'efforçant de faire coïncider élaboration de l'œuvre d'art et processus de croissance naturels :

pour lui, tout ce qu'on peut saisir de l'histoire naturelle est mort, dévitalisé. La représentation de la nature est fondée sur le fait que les objets représentés (animaux, fleurs, plantes) ont été coupés, arrachés au monde, et Ubl, qui montre bien l'importance que joue la coupure dans le travail de Max Ernst, ne manque pas de souligner que, chez lui, cette coupure est bien l'opération de la machine. Dans les hachures, les strates rocheuses, la machine et les empreintes de tampon qui figurent sur la gouache *Paysages gelés, glaçons et types minéraux du corps féminin* (1920), « c'est le même principe de répétition mécanique qui s'exprime, celui-là même qui a produit le motif du papier peint qui sert de sous-couche à l'œuvre ». Le titre lui-même suggère « qu'une image qui manifeste, en la détruisant, sa propre (re)production détruit aussi ce qui, dans la tradition romantique, est considéré comme l'origine de la subjectivité artistique : la nature comme un corps féminin¹⁹ ».

17 Walter Benjamin qui, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, développe l'idée d'une transformation de la perception au cours de l'histoire, associe l'expérience du choc à celle de la ville et de la vie modernes. Elle se manifeste de manière prééminente dans le dadaïsme, puis dans un certain cinéma « progressiste », comme celui de Chaplin : « Le cinéma est la forme d'art qui correspond au lourd danger de mort auquel doit faire face l'homme d'aujourd'hui. Il correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, quiconque combat l'ordre social de son époque. » (Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* [1935], dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 104-107.) Il reprendra cette idée de choc quelques années plus tard dans son texte sur Baudelaire, où il écrit d'une part, qu'à « l'expérience vécue du choc, telle que la vit le passant au milieu de la foule, correspond "l'expérience vécue" du travailleur aux prises avec la machine » et, d'autre part que « la crise de la représentation artistique [...] peut se comprendre comme partie intégrante d'une crise qui affecte la perception elle-même ». Voir Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens* [1939], dans *Œuvres III*, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch (trad.), Paris, Gallimard, p. 363-364 et 380. Sur l'application de la notion benjaminienne de choc à *Paroxysme de la douleur* de Picabia, voir Bernhard Rüdiger, « L'expérience à l'arrêt, l'art face au réel : le *Chokerlebnis*, selon Walter Benjamin : nouvelle configuration de l'acte créateur », *Images Re-vues*, hors-série n°2, janvier 2010, en ligne : imagesrevues.revues.org/293 (mai 2016).

18 Ralph Ubl, *Prehistoric Future: Max Ernst and the Return of Painting Between the Wars* [2004], Elizabeth Tucker (trad.), Chicago, The University of Chicago Press, 2014, p. 28.

19 *Ibid.*, p. 71.



Francis Picabia, *Paroxysme de la douleur*, 1915

L'idée, si chère à plusieurs artistes de la génération de Ernst, de produire l'œuvre d'art sur le modèle organique, est ici tournée en dérision: la recherche d'une analogie entre processus de création et processus de croissance naturels ne fait, selon lui, que masquer la répétition sérielle et mécanique engendrant uniquement paysages dévastés et corps mortifiés²⁰.

De la même manière que Picabia donne à la pensée machinique sa tournure dramatique, Ernst dresse

de la pensée organique sa version mortifiée. Dans les deux cas, c'est la place centrale de l'homme, et jusqu'à son corps, qui se trouvent mis à mal. Là où une partie des avant-gardes s'attèle à refermer «la blessure ouverte par la révolution industrielle entre les prérogatives du vivant et celles de l'artificiel»,

²⁰ *Ibid.*, p. 44.

une autre s'efforce de la maintenir ouverte ²¹.
Là où certains pensent un univers unifié où la nature
et l'artifice prennent appui l'un sur l'autre,
se prolongent l'un dans l'autre, d'autres associent
le mécanique à la mort, et voient dans la nature ce qui
survivra à l'homme. Ainsi Max Beckmann, pour qui
la technique n'est pas, comme chez les futuristes,
un moyen d'accroître les potentialités de l'homme, mais
une menace pour le corps. Et là où la technique échoue,
l'homme est, de nouveau, livré aux forces de la nature
plus que jamais hostiles, comme il le montre dans
un tableau réalisé juste après la catastrophe du Titanic,
dont le sujet n'est pas le bateau, mais les naufragés
luttant contre les vagues pour rejoindre les canots
de sauvetage ²². Ainsi Otto Dix, qui récuse la capacité
de l'appareil photographique à saisir quoi que ce soit
de la vie et qui, dans son portfolio *La Guerre*, repré-
sente ce champ de bataille près de Dontrien de manière
à ce que le paysage criblé de cratères apparaisse aussi
comme un désert lunaire, c'est-à-dire comme un lieu
hostile à toute vie humaine ²³.

Dans ces œuvres, bien loin est l'espoir d'une fusion
de l'homme et de la nature, éventuellement *via*
la machine : la nature survit à l'homme, en dépit de et,
peut-être, à cause de la machine. La vie s'y développe
indépendamment de lui, comme ne cesse de le rappeler
Paul Klee, qui écrit d'ailleurs, dans un texte intitulé
« Étude interne des choses de la nature » : « Connaître
le fonctionnement d'une machine, c'est bien, mais
connaître celui de la vie, c'est mieux. La vie crée
et enfante. La machine usagée aura-t-elle un jour
des enfants ²⁴ ? »

21 Didier Plassard, « *Eine schöne Kunstfigur*: masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer », dans Claire Rousier (dir.), *Oskar Schlemmer: l'homme et la figure de l'art*, op. cit., p. 57.

22 Sur la crainte de Beckmann envers la civilisation industrielle et sur son tableau *Le Naufrage du Titanic* de 1912, voir Matthias Eberle, *World War I and the Weimar Artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985, p. 1 sq.

23 Sur Otto Dix et la technique, voir le chapitre que lui consacre Matthias Eberle, *ibid.*, p. 22-53.

24 Paul Klee, « Étude interne des choses de la nature : essence et apparence » [1928], dans *Écrits sur l'art*. 1, *La Pensée créatrice*, Jürg Spiller (éd.), Sylvie Girard (trad.), Paris, Dessain & Tolra, 1973, p. 59.