Les ateliers de Die Brücke, lieux de fusion de l'art et de la vie

The studios of Die Brücke, a fusion of art and life

Hélène Ivanoff

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4421>

DOI : 10.4000/perspective.4421

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 137-142

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Hélène Ivanoff, « Les ateliers de Die Brücke, lieux de fusion de l'art et de la vie », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4421> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4421>

Les ateliers de Die Brücke, lieux de fusion de l'art et de la vie

Hélène Ivanoff

« La voie du développement dans ces domaines de notre vie extérieure, depuis les premières applications sur textile dans la première pièce qui nous servait d'atelier à Dresde jusqu'à l'harmonie totale et achevée de l'espace de chacun de nos ateliers de Berlin, fut une progression logique ininterrompue, allant de concert avec notre évolution artistique dans les peintures, les arts graphiques et les arts plastiques »¹. D'après Ernst Ludwig Kirchner – fondateur avec Erich Heckel, Fritz Bleyl et Karl Schmidt-Rottluff de l'association artistique Die Brücke –, la décoration des différents ateliers du groupe correspondait à un processus créatif continu, prenant naissance dans les premiers tissus réalisés pour les ateliers de Dresde et s'accomplissant dans la conception architecturale et ornementale des ateliers de Berlin. Présentés comme un cycle s'achevant par la synthèse harmonieuse de ses séries successives, ces agencements étaient indissociables de la création artistique globale du groupe. Créée à Dresde en juin 1905, Die Brücke fut transférée à Berlin en 1911, où Kirchner, Heckel et Schmidt-Rottluff retrouvèrent Max Pechstein et Otto Mueller ; l'association devint l'un des mouvements représentatifs de l'expressionnisme allemand, soit des nouvelles tendances de l'art moderne, jusqu'à sa dissolution en mai 1913. Lieux d'habitation et d'exposition des œuvres des artistes membres, ces ateliers sont l'une des scènes où l'expressionnisme se donnait en spectacle : au temps des premiers cabarets, les artistes de Die Brücke développaient dans l'intimité de leurs ateliers de nouvelles formes de théâtralité. Ces lieux de sociabilité reflétaient la vie culturelle du début du XX^e siècle, tout en proposant une contre-culture en rupture avec les normes établies. Ils constituaient enfin l'un des sujets majeurs de la production artistique du groupe, l'espace figuré et l'espace vécu se confondant dans l'entre-deux d'une esthétique imitative et décorative. Dans les publications existantes,

les ateliers de Die Brücke sont étudiés le plus souvent séparément, en fonction des périodes ou des artistes, notamment par Hanna Strzoda pour Kirchner² et par Aya Soika pour Pechstein³. L'atelier y est saisi tant comme un lieu de production artistique que comme une œuvre d'art, un espace de sociabilité et de représentation sociale, et, enfin, un espace réel et imaginaire de création. Toutefois, une analyse d'ensemble des ateliers de Die Brücke conduit à interroger le rapport de ces espaces réels et symboliques à la notion d'œuvre d'art totale ou *Gesamtkunstwerk*, introduite dans le champ de l'art par Richard Wagner et popularisée par les avant-gardes contemporaines⁴.

Ornements et décors des ateliers

Les intérieurs des ateliers de Kirchner sont connus depuis la publication, par Roland Scotti, de l'œuvre photographique de l'artiste réalisée entre 1908 et 1938 et conservée au Kirchner Museum à Davos (fig. 1)⁵. Kirchner s'était initié à la technique des plaques de verre par l'intermédiaire d'Emy Frisch, future femme de Karl Schmidt-Rottluff. Par l'étude de ces photographies, des œuvres de l'artiste et de ses correspondances, Strzoda a montré la réception par

1. Ernst Ludwig Kirchner, vue de l'atelier au 80 Berliner Strasse avec des œuvres de l'artiste, Dresde, 1910, photographie, plaque de verre, Fotoarchiv, Kirchner Museum Davos : à gauche, *Caryatide debout*, 1909-1910 (perdue) ; à l'arrière, *Deux femmes pendant la toilette* ; en bas à droite, un siège en bois, peintures et rideaux de Kirchner.

Kirchner des cultures « primitives » européennes et extra-européennes, d'abord à Dresde, puis à Berlin et à Davos à partir de 1918. Elle évoque également les ateliers de certains autres membres de Die Brücke – Heckel, Mueller, Pechstein et Schmidt-Rottluff – et le rôle d'Edgar Degas, de Gustave Courbet, de Paul Gauguin et d'Auguste Rodin dans ce « retour aux origines » que manifestent leurs décors. Si le livre de Strzoda remet peu en contexte l'émergence du primitivisme sur la scène artistique européenne – abordant rapidement l'histoire coloniale et l'histoire de l'ethnologie, ainsi que leur articulation à l'invention des « arts primitifs »⁶ – il constitue une source précieuse pour établir la chronologie des aménagements des ateliers de Die Brücke.

Sans doute faut-il préciser que, à Dresde, les ateliers étaient un lieu de vie et de création commun au groupe. Le premier atelier de la Berliner Strasse, trouvé par Heckel dans le quartier des chiffonniers, servit de siège à l'association artistique ; les quatre fondateurs et amis s'y retrouvaient pour créer et pour entreposer leur matériel, Schmidt-Rottluff s'installant à l'étage supérieur du même immeuble. Kirchner l'occupa plusieurs mois pendant les voyages de Heckel, avant de le louer puis d'aménager le sien à quelques pas de là⁷. Dès lors, l'aménagement des ateliers à Dresde peut difficilement être considéré comme relevant de la création personnelle de Kirchner et résultait bien d'une émulation due à cette vie commune. À Berlin, où les artistes résidaient pour la plupart dans des combles insalubres au sud de la métropole, les ateliers et leurs décors s'individualisèrent plus nettement⁸. À la suite de l'échec d'une école d'art fondée par Pechstein et Kirchner – les deux artistes ayant tenté de faire de l'atelier de la Durlacher Strasse un lieu de transmission de techniques et de savoirs –, les membres de Die Brücke ne créèrent plus collectivement dans l'atelier, l'exclusion de Pechstein en avril 1912 annonçant l'écroulement du groupe en mai 1913⁹.

Dans son livre de 2006, Strzoda reconstitue les configurations et les décors successifs des ateliers de Kirchner. L'artiste teinta des textiles en batik et sculpta des meubles, notamment une chaise dite camerounaise, destinés au premier atelier de Heckel ; il transposa ensuite ce décor dans l'atelier situé au 80 de la Berliner Strasse en

1909, puis à Berlin à partir de 1911, l'enrichissant de nouveaux tapis, rideaux, nappes et coussins, et de ses propres sculptures. Strzoda identifie plusieurs ornements – d'inspiration palau, copte, bamiléké, fang, songye, luba – sans toutefois éclairer le contexte de l'arrivée des collections ethnographiques en Europe, ni le changement de perception que constituait pour l'époque l'« artification » de ces objets par Die Brücke. Elle présente également les ateliers de Heckel, de Mueller et de Schmidt-Rottluff, ainsi que les analogies de ceux-ci avec les ateliers de Kirchner. Soika, quant à elle, atteste de la réception des cultures « primitives » des îles Palaos par Pechstein : dès avril 1912, l'artiste suspendit de grands tissus qu'il avait peints dans son atelier de la Offenbachstrasse, et il réalisa des fresques murales au retour de son voyage dans le Pacifique sud de 1914 à 1915¹⁰. La formation de ces artistes auprès des architectes Fritz Schumacher et Wilhelm Kreis et du sculpteur Hermann Obrist – sensibles au développement du Jugendstil et des arts décoratifs à Dresde et à Munich, et du Werkbund à Berlin – explique en partie leur conception de l'atelier¹¹. Quant à Schmidt-Rottluff, il sculpta aussi des meubles, armoires et coffres, et broda des coussins pour ses ateliers (fig. 2) et pour les appartements

2. Karl Schmidt-Rottluff, vue de l'atelier au 14 Niedstrasse, Berlin, vers 1917, photographie d'origine inconnue, collection particulière.

de ses collectionneurs, parmi lesquels celui de Rosa Shapire à Hambourg¹².

Les ornements et les décors créés par les membres de Die Brücke attestent de leur volonté d'abolir les frontières entre art et artisanat dans une architecture nouvelle de l'atelier en intégrant dans le champ de l'art des esthétiques dites primitives. Issus d'une création artistique commune, ces ateliers pourraient ainsi relever de la conception d'un art total, rappelant les communautés d'artistes médiévales et annonçant les développements théoriques du Bauhaus de l'après-guerre¹³.

L'atelier comme microcosme culturel

Le catalogue de l'exposition *Mythos Atelier* sur les ateliers d'artistes du XIX^e et XX^e siècle, organisée en 2012 à la Staatsgalerie de Stuttgart, met en lumière les différentes facettes de l'atelier : laboratoire de la création artistique, il est bien souvent un manifeste et une œuvre d'art en soi, lieu d'élaboration d'une contre-culture, expression d'une vie intérieure et espace de mise en scène des œuvres de l'artiste. Les contributions traitent des cas de nombreux ateliers, dont ceux de Carl Spitzweg, Pablo Picasso, Henri Matisse, Alberto Giacometti, Kurt Schwitters, Piet Mondrian, Andy Warhol, Matthew Barney et Bruce Nauman. Dans sa contribution au catalogue, Strzoda compare les ateliers de Kirchner et de Heckel à ceux d'autres expressionnistes allemands, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky, les présentant comme un « contre-monde » où les artistes de Die Brücke éprouvèrent l'utopie d'un art nouveau et d'un style de vie en rupture avec les normes établies¹⁴. Cette aspiration à une réforme de la vie avait déjà été analysée dans son livre à travers les liens unissant les mouvements de la *Lebensreform* et l'érotisme des ateliers de Die Brücke. L'atelier devient un manifeste glorifiant par ses ornements le corps dans sa nudité, l'union de l'homme et la nature, ou encore une sexualité débridée. Il est aussi une scène où venaient se produire des artistes de cirque et des danseuses devant un cercle d'amis privilégiés. En témoignent les photographies publiées par Scotti : Nelly et Sam, artistes du cirque Schuman et modèles de Die Brücke, posaient nus dans l'atelier de Kirchner vers 1910 ; la future épouse de Heckel, Sidi Riha, rencontrée dans les cabarets de Berlin,

3. Ernst Ludwig Kirchner, Nelly et Sidi Heckel (Riha) dansant dans l'atelier d'Erich Heckel au 2a Falkenbrücke, Dresde, vers 1910-1911, photographie, plaque de verre, Fotoarchiv, Kirchner Museum Davos.

dansait avec Nelly dans son atelier de Dresde vers 1910-1911 (fig. 3) ; Werner Gothein et Erna Schilling, compagne de Kirchner, observaient leur ami le danseur Hugo Biallowons paradant nu dans l'atelier de Berlin en 1915.

Ces différentes publications soulignent les convergences et les divergences des approches créatives de ces artistes. Ils réalisèrent des fresques murales et décorèrent des textiles – souvent des toiles d'orties – qu'ils peignirent, teintèrent en batik ou brodèrent. Kirchner et Erna Schilling, Heckel et Maschka Mueller en firent des rideaux et des paravents à Dresde et même une tente à Berlin, créant ainsi des alcôves et des coulisses dans leurs ateliers. Pechstein, Mueller et Schmidt-Rottluff réalisèrent leurs peintures à même le mur (fig. 4). Les motifs privilégiés différaient cependant profondément selon les artistes. Kirchner a réfléchi à l'organisation spatiale de ses ateliers qui, par beaucoup d'aspects, reprenait à Dresde la configuration des temples bouddhiques de l'Inde ancienne, et à Berlin celle des campements en plein air des séjours estivaux de Die Brücke. Sur les rideaux à Dresde, il empruntait les motifs en médaillons des tissus coptes pour y insérer des figures du Kâma Sûtra, semblables aux ombres du théâtre javanais (voir fig. 1). Les figures de la tente de Berlin s'éloignaient de celles inspirées des bois des îles Palaos représentées sur les murs de l'atelier de Dresde, rappelant cette fois les traits des sculptures fang. L'influence sur sa création des fresques des temples d'Ajantâ, des tissus coptes et des sculptures africaines est d'ailleurs connue¹⁵. Heckel alternait des motifs naturalistes – les pins des paysages de Toscane ou les antilopes d'Ajantâ – avec des ornements géométriques,

4. Photographie d'une peinture murale d'Otto Mueller au 10 Hewaldstrasse, Berlin-Schönberg, 1911-1912 (détruite), Fotoarchiv, Kirchner Museum Davos.

donnant à ses textiles l'apparence de patchworks. Le symbolisme et le naturalisme des peintures murales de Mueller contrastaient, quant à eux, avec le schématisme des silhouettes inspirées du Pacifique sud de l'atelier de Schmidt-Rottluff.

En outre, l'atelier correspondait à un microcosme culturel, les artistes aimant s'y retrouver entourés de marchands à l'instar de Gustav Schieffler, d'écrivains tels qu'Alfred Döblin, ou de modèles – leurs maîtresses, des artistes de cirque et des enfants¹⁶. Ils recréaient alors un univers avec leurs propres références esthétiques et culturelles, où pouvaient s'exposer leur sensibilité artistique et leur style de vie libéré de toute entrave sociale. Ce nouveau pathos s'exprimait à la même époque sur les scènes des premiers cabarets expressionnistes, notamment le cabaret néopathétique de Kurt Hiller à Berlin, où se croisaient le musicien Arnold Schönberg, les poètes Else Lasker-Schüller, Gottfried Benn, Georg Heym et Carl Einstein, et les peintres expressionnistes. Selon Strzoda, ces ateliers devenaient le lieu d'affirmation de la bohème dans les métropoles modernes face aux conventions bourgeoises de la société wilhelmiennne du début du XX^e siècle. Soika, quant à elle, a souligné le contexte politique des décorations plus tardives des ateliers de Pechstein, réalisées en 1917 et en 1919¹⁷ alors que l'artiste s'était engagé dans des mouvements révolutionnaires tels que Novembergruppe et Arbeitsrat für Kunst, comme l'avaient également fait Heckel et Mueller¹⁸.

La fusion des formes d'expressions artistiques – la peinture, la sculpture, la gravure, la poésie et la danse – et la synesthésie qu'elle encourageait dans l'espace de l'atelier, conçu telle une scène de théâtre, ne sont pas sans évoquer une certaine « nostalgie de l'unité » des arts et de la vie¹⁹. Le décloisonnement et la synthèse des arts en vue de faire advenir une société nouvelle pourraient également se référer implicitement à la tradition romantique d'un art total,

ou du moins inviter à considérer les ateliers de Die Brücke comme des œuvres d'art totales.

Les ateliers dans la création de Die Brücke

Les ateliers sont enfin l'un des thèmes majeurs de la création de Die Brücke. Si ces artistes aimaient étudier le nu en pleine nature – sur les bords du lac Moritzburg à Dresde lors de leurs séjours estivaux entre 1909 et 1911, sur les plages de la mer du Nord à Dangast pour Heckel et Schmidt-Rottluff à l'automne 1907 et 1909, à Nida sur l'isthme de Courlande pour Pechstein en 1909 et 1911, ou encore sur l'île de Fehmarn pour Kirchner en 1908 et 1912 puis en compagnie du couple Mueller pendant l'été 1913 –, ils créaient aussi dans l'atelier de Kirchner à Dresde où ils se retrouvaient une fois par semaine. Bleyl qualifia ces séances de « nu d'un quart d'heure » : le corps était peint en mouvement, d'après des modèles vivants, et non de façon traditionnelle et académique²⁰. L'atelier est donc représenté à l'arrière-plan de plusieurs tableaux, espace réel et espace figuré se confondant dans l'entre-deux d'une esthétique mimétique et ornementale. La mise en abyme établit une continuité entre l'art et la vie, les artistes se représentant accompagnés de leurs modèles ou incluant leurs propres œuvres dans leurs créations.

Strzoda aborde cette thématique à partir de deux tableaux : *Dodo et Heckel dans l'atelier*

de Kirchner (1910, Chemnitz, Museum Gunzenhauser) et *Scènes d'atelier* de Heckel (1911, Dresde, Galerie Neue Meister)²¹. Dans ces deux compositions, les artistes ont repris le décor des ateliers de Dresde : le rideau aux médaillons, les tapis orientaux, les meubles et les sculptures. Dans celle de Kirchner, leurs œuvres représentées entrent en dialogue les unes avec les autres, à l'image des personnages figurés. Ces tableaux permettent certes de connaître l'intérieur des ateliers, en les comparant aux photographies et aux esquisses dessinées sur les cartons de leur correspondance²², mais aussi d'analyser les résonances entre les créations de Heckel et de Kirchner. Au-delà des cas d'étude examinés par Strzoda, certaines œuvres jouent sur l'imbrication et l'articulation de différents plans, grâce à l'infinité de reflets suscités par les décors théâtraux de l'atelier. Dans *Scène d'atelier* (1911, Sarrebruck, Sarrelandmuseum ; fig. 5), Kirchner dessinait trois modèles nus sur papier japon, l'une se coiffant devant une glace séparée des deux autres retirées dans l'alcôve ; les deux espaces créés se répondent par les effets de miroir suscités par les ornements du rideau et du paravent ; le troisième modèle, en avant du tableau, semble suggérer un espace invisible d'où l'artiste observe sa vie dans l'esquisse. Kirchner dévoilait ici ses procédés de création, s'appuyant sur ses

photographies et sur son vécu dans l'atelier, dont il transposait la réalité dans le tableau (voir fig. 1), tout en s'en écartant. Bien que le dessin soit extrêmement cloisonné par sa composition et qu'il rompe avec la perspective et la mimesis classiques, Kirchner ouvrait une succession d'espaces grâce aux ornements, instaurant la profondeur d'un champ de vision tout en désorientant le regard du spectateur par la démultiplication des images.

Enfin, parce que les artistes de Die Brücke ne concevaient pas de rupture entre leur existence et leur création – figurant leurs propres vies dans leurs œuvres et considérant l'art comme porteur d'une réforme de la vie – ces artistes révélaient une profonde crise de la culture européenne. Cette *Kulturkritik* passait par l'intégration de motifs extra-européens ; par la célébration de la philosophie de Friedrich Nietzsche ou de la poésie de Walt Whitman (Heckel et Kirchner aimaient proclamer les vers de *Ainsi parlait Zarathoustra* ou de *Feuilles d'herbe* dans leurs ateliers) ; par l'affirmation de la bohème dans la ville moderne, attestée par la précarité de ces lieux d'habitation et de création ; et enfin par la revendication d'une liberté des mœurs et du corps en rupture avec la société de l'époque. À cet égard, le parcours sans compromis de Mueller est remarquable car ses œuvres glorifièrent le mode de vie tzigane, alors que les peintures murales de ses ateliers symbolisaient l'union de l'homme et la nature. La contestation n'est plus seulement ici esthétique, mais aussi culturelle : de l'art pouvait émerger un monde nouveau. En témoignent le Manifeste de Die Brücke de 1906, qui s'adresse aux forces créatives et révolutionnaires de la jeunesse, ainsi que l'engagement des membres du groupe dans les mouvements socialistes de l'immédiat après-guerre.

En somme, les recherches sur Die Brücke donnent à voir l'atelier comme une œuvre d'art en soi, lieu de sociabilité et microcosme culturel, et enfin sujet et mise en scène des créations artistiques du groupe. L'étroite fusion de l'art et la vie, affirmée dans les décors et les ornements de leurs ateliers et dans leurs représentations artistiques, devrait alors mettre un terme à plusieurs malentendus. Pour ces artistes, la valorisation des cultures « primitives » ne s'est pas limitée à des considérations esthétiques : loin d'être le rêve d'un retour à une nature originelle ou le mythe

5. Ernst Ludwig Kirchner, *Scène d'atelier*, vers 1911, pinceau et encre sur papier Japon, Sarrebruck, Sarrelandmuseum.

d'un âge d'or, elle trahissait une volonté de mettre en crise leur propre culture. Aussi, l'étude des ateliers de Die Brücke invite à considérer les liens de ce mouvement avec la tradition romantique d'un art total, réinterprétée à l'aune d'un nouveau pathos caractéristique des avant-gardes artistiques allemandes du début du XX^e siècle.

1. « Der Weg der Entwicklung in diesen Dingen des äusseren Lebens, von der ersten applizierten Decke im ersten Dresdener Atelierzimmer bis zum vollendeten harmonischen Raum in der Berliner Ateliers der einzelnen, ist eine ununterbrochene logische Steigerung, die Hand in Hand ging mit der malerischen Entwicklung der Bilder und Grafik und Plastik » Kirchner, 1923 (Lothar Grisebach éd., *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch*, Stuttgart, 1997, p. 67).

2. Hanna Strzoda, *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners*, Petersberg, 2006.

3. Aya Soika, *Max Pechstein: Das Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 2 vol., Munich, 2011.

4. Au-delà de leurs différences, les tentatives de totalisation menées par les avant-gardes naissantes, notamment les expressionnistes et les futuristes, furent marquées par la prégnance de ce concept, diffusé par Richard Wagner dans les années 1870. Voir Marcella Lista, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, Paris, 2006.

5. Roland Scotti éd., *Ernst Ludwig Kirchner: Das fotografische Werk*, Berne, 2005.

6. Sur ce thème, voir Hélène Ivanoff, « Un regard créateur sur l'Autre de l'art. Les Fauves et *die Brücke* (1905-1914) : primitivisme, colonialisme et art moderne », dans *Revue de l'IFHA*, 5, 2013, publié en ligne : <http://ifha.revues.org/7414> (consulté le 10 mars 2014).

7. D'après Strzoda, 2006, cité n. 2, Heckel repéra des locaux au 80 de la Berliner Strasse, à côté de la maison de ses parents située au 65. À partir de 1906, Schmidt-Rottluff occupa le troisième étage de cet immeuble. Kirchner loua ces pièces de l'automne 1907 à novembre 1909, avant de s'installer au 80 de la Berliner Strasse, tandis que Heckel trouvait un nouvel atelier au 2a de la Falkenbrücke en 1910.

8. Depuis 1908, Pechstein vivait à Berlin sur le Kurfürstendamm et trouva un grand atelier pour Die Brücke en décembre 1909, au 14 de la Durlacher Strasse à Wilmersdorf, où s'installa Kirchner en octobre 1911. Heckel reprit en novembre 1911 l'atelier de Mueller à Steglitz, un grenier au 60 de la Mommsenstrasse qu'il louait depuis 1908. Mueller avait emménagé au 8 de la Varziner Strasse puis à Schönberg au 10 Hewaldstrasse en 1913. Schmidt-Rottluff occupa à l'automne 1911 des combles à Friedenau, au 14 de la Niedstrasse.

9. Après la dissolution du groupe, Kirchner et Erna Schilling logèrent dans un grand appartement sous les toits au 45 de la Körnerstrasse. Pechstein occupa plusieurs ateliers sur l'Offenbachstrasse puis sur la Kurfürstenstrasse à partir de 1918. Concernant les ateliers de Mueller et de Pechstein, voir aussi Tanja Pirsig-Marshall, « Otto Mueller and the Brücke: a creative dialogue », dans Christian Weikop éd., *New Perspectives on Brücke Expressionism*, Surrey/Burlington, 2011, p. 143-163, et Soika, 2011, cité n. 3.

10. Aya Soika, « Ein Südseeinsulaner in Berlin », dans *Die Brücke in der Südsee: Exotik der Farbe*, Ralph Melcher éd., (cat. expo., Sarrebruck, Saarlandmuseum, 2005), Ostfildern-Ruit, 2005, p. 71-83.

11. Aya Soika, « Im Dienste der Architektur: Die Brücke und die Dresdner Raumkunst », dans *Die Brücke in Dresden: 1905-1911*, Birgit Dalbajewa, Ulrich Bischoff éd., (cat. expo., Dresde, Galerie Neue Meister, 2001), Dresde, 2001, p. 272-277.

12. Gerhard Wietek, *Karl Schmidt-Rottluff: Plastik und Kunsthandwerk Werkverzeichnis*, Munich, 2001.

13. Élodie Vitale, « De l'œuvre d'art totale à l'œuvre totale. Art et architecture au Bauhaus », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 39, 1992, p. 62-77.

14. Hanna Strzoda, « Expressionistische Gegenwelten. Die Ateliers von Ernst Ludwig Kirchner, Gabrielle Münter und Wassily Kandinsky », dans *Mythos Atelier: Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman*, Ina Conzen éd., (cat. expo., Stuttgart, Staatsgalerie, 2012), Munich, 2012, p. 104-114.

15. Magdalena Moeller, « Der Einfluß der indischen Ajanta-Malerei auf Kirchners Schaffen », dans *Ernst Ludwig Kirchner zum 120. Geburtstag: Die Faszination des Exotischen*, (cat. expo., Munich, Ketterer Kunst, 2000), Munich, 2000, p. 3-5.

16. Il n'existe pas de publications concernant spécifiquement la fréquentation des ateliers ; voir cependant Strzoda, 2006, cité n. 2, et Scotti, 2005, cité n. 5.

17. Soika, 2005, cité n. 10.

18. Sur ces mouvements révolutionnaires, voir Maria Stavrinaki, « Entre ciel et terre : l'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 80, Paris, 2002, p. 81-106.

19. À ce titre, les ateliers de Die Brücke s'inscrivent dans cette tradition du romantisme allemand. Voir Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité : paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich*, Rennes, 2008.

20. Fritz Bleyl, « Erinnerungen », 13 février 1948, Zwickau, d'après Hans Wentzel, « Fritz Bleyl, Gründungsmitglied der Brücke », dans *Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Schriften der Hessischen Museen*, 8, 1968, p. 89-105.

21. Strzoda, 2012, cité n. 14.

22. Anne-Marie Dube-Heynig, *Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg*, Cologne, 1984.

Hélène Ivanoff, Centre Georg Simmel, CNRS-UMR 8131, EHES
ivanoffpc@orange.fr