Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2021

Line Breaks in America: the Odds and Ends of Poetry

La fin de vers, laboratoire de l'œuvre poétique de l'artiste Josef Albers

Vincent Broqua

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/16999>

DOI : 10.4000/transatlantica.16999

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Vincent Broqua, « La fin de vers, laboratoire de l'œuvre poétique de l'artiste Josef Albers », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2021, mis en ligne le 01 juillet 2021, consulté le 01 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/16999> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.16999>

Ce document a été généré automatiquement le 1 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La fin de vers, laboratoire de l'œuvre poétique de l'artiste Josef Albers

Vincent Broqua

- 1 Josef Albers (1888-1976) fut artiste et professeur d'art. Exilé, il participa à deux aventures presque aussi intensives¹ et mythiques dans le champ des arts, du design et de l'écriture : il fut étudiant puis enseignant au Bauhaus de 1920 à 1933², après quoi il enseigna au Black Mountain College, dont il fut recteur de 1933 à 1949, avant de terminer sa carrière comme directeur du département de design de l'université de Yale (1950-1958)³. Le legs artistique et pédagogique de Josef Albers ne cesse de s'étendre bien au-delà des seul.e.s artistes minimalistes et Op Art, contemporain.e.s de la fin de la carrière de l'artiste, comme en témoignent les nombreuses expositions consacrées à son œuvre et à celle de sa femme Anni. Il peut donc sembler qu'étudier le vers et l'enjambement dans l'œuvre d'Albers relève d'une tâche accessoire voire dérisoire au regard de l'importance de l'œuvre de Josef Albers. Ce serait une erreur de le croire.
- 2 L'écriture demeurait le continent fantôme de son œuvre : j'ai donc entrepris de révéler ce champ inexploré. Avant le livre que j'ai consacré à cette question, l'étude de l'art des mots d'Albers restait à faire⁴. En effet, le grand public tout comme de nombreux commissaires d'exposition et conservateurs de musée ignorent souvent que l'œuvre d'Albers a aussi été celle d'un poète, et que cette élaboration poétique et linguistique est d'une ampleur conséquente, qu'elle fut assez importante pour qu'un dossier spécial de la revue de poésie et d'art concret *Spiral* lui soit consacré en 1955, ainsi qu'un numéro entier de l'importante revue de poésie américaine *Origin*, dirigée par Cid Corman⁵. C'est que l'artiste lui-même a attendu fort longtemps avant de se risquer à faire paraître des textes poétiques et à faire connaître ses écrits à un large public : le premier véritable ensemble de poèmes a été imprimé en 1958, alors qu'Albers fêtait ses 70 ans. *Poems and Drawings* fut en effet publié par une maison d'édition américaine, The Ready Made Press, fondée en 1957 à New Haven par un professeur d'histoire de l'art et ami d'Albers, George Heard Hamilton, et un étudiant, Henry Steiner. Pourtant, Albers

n'a pas attendu *Poems and Drawings* pour écrire de la poésie. Les premiers poèmes disponibles dans les archives datent de son arrivée aux États-Unis, plus de vingt ans auparavant. S'il est à supposer qu'il a écrit des textes poétiques en Europe, en arrivant aux États-Unis, l'écriture poétique s'est intensifiée jusqu'à être une pratique pleinement revendiquée après la Seconde Guerre mondiale, quand son art s'affirme pleinement et atteint une reconnaissance internationale. À cette époque, son art graphique et son art des mots s'entremêlent de façon spectaculaire, pour ne pas dire théâtrale⁶.

- 3 Pour Albers, le travail poétique était le lieu d'une mise en forme de la pensée tout autant que la prise à bras le corps du langage, et des langues. La poésie écrite en anglais et en allemand était alors un laboratoire qui fonctionnait en étroite corrélation avec ses théories picturales mais qui en dépassait la stricte illustration.
- 4 Fondé sur les archives de Josef Albers à la Josef and Anni Albers Foundation⁷, cet article décrit d'abord le travail d'Albers avec et sur la langue anglaise ; je montre ensuite que ce travail permet de saisir certains des processus langagiers de l'artiste comme son recours à la disposition verticale sur la page. À partir de cet apprentissage de la langue étrangère, qui coïncide avec l'affirmation de son écriture, et en l'absence d'étude sur la poésie d'Albers, j'explorerai les fondements de sa poétique par l'étude de certains de ses poèmes et *statements*⁸ d'artiste : il s'agit de montrer que son écriture résulte d'une condensation extrême et d'une attention aiguë à la mise en page. Comme on le sait avec Agamben (131-132), la possibilité de l'enjambement et de la fin de vers sont le lieu du poème. Dans les poèmes d'Albers, l'enjambement confère une théâtralité au poème. Bien loin de traiter de toute l'œuvre poétique, je me concentrerai sur l'étude de quelques textes écrits ou reformulés en anglais afin de montrer la puissance active de l'enjambement et de la fin de vers comme lieu privilégié du travail sur la page.
- 5 Je situe cette étude dans le cadre d'une recherche où j'entends le mot « poésie » dans le sens élargi qui est le sien depuis Rimbaud au moins, sens qu'utilise à la fois Marjorie Perloff dans *The Poetics of Indeterminacy*, mais aussi une part de la critique poétique des cinquante dernières années, dont *Sorties* de Jean-Marie Gleize ou encore *Words to be Looked At* de Liz Kotz. Suite à l'effrangement de la poésie depuis la crise mallarméenne, il ne s'agit plus uniquement pour moi d'attribuer le mot « poésie » ou « poème » à ce qui relève de l'institution de la poésie, à ce qui serait institué « poésie », mais de prendre la poésie dans son sens étendu incluant désormais des écrivains situés au départ hors du champ poétique et qui produisent des formes autres que des poèmes reconnaissables comme tels. La question d'ensemble pourrait alors être : que font les écrits d'artiste à la poésie ? Comment Albers joue des sens du mot *line* en anglais, comment appréhende-t-il la tension entre la ligne graphique et typographique et le vers ?

« English is a nail-biting language » : poétique de la langue étrangère

- 6 En 1933, Anni et Josef s'exilèrent aux États-Unis. Le Black Mountain College, qui avait tout juste ouvert, recherchait un enseignant pour structurer l'enseignement artistique et donner toute sa cohérence expérimentale au BMC. Grâce à l'appui de Abby Aldrich Rockefeller, et par l'entremise de Philip Johnson, alors conservateur au MoMA, Josef Albers fut invité à y enseigner. Bénéficiaire d'enseignants venus du Bauhaus représentait

une chance inestimable pour ce lieu marqué notamment du sceau de la pensée pragmatiste de John Dewey. Pour Albers, l'exil fut aussi le lieu d'une réinvention, à la fois linguistique et artistique. C'est aux États-Unis qu'il reprit la peinture, médium qu'il avait rapidement utilisé dans ses premières années avant de le délaisser, au Bauhaus, au profit du verre, du design et de la gravure. Dès 1934, il réalisa sa première peinture abstraite. Ce renouveau de la peinture sur le sol américain lui apporta une reconnaissance internationale avec sa série *Homages to the Square* commencée en 1949. Or la renaissance d'Albers aux États-Unis passe également par l'écriture, puisque c'est là qu'il revendiqua son statut de poète, en allemand comme en anglais. En cela, il ne diffère pas d'autres artistes et écrivains modernistes ou contemporains, qui ont dû passer par un exil volontaire ou involontaire afin de mettre l'œuvre au travail : on pense à Gertrude Stein, James Baldwin ou, plus récemment, à Caroline Bergvall. Parce qu'il est un arrachement, parce qu'il est une confrontation à l'étranger – l'étranger que l'on devient, l'étranger que l'on rencontre – et, dans le cas d'Albers, une confrontation à une autre langue, l'exil peut opérer pour l'artiste ou l'écrivain la nécessaire sortie de soi et de ses limites, qui fait prendre à l'œuvre toute sa complexité. L'exil n'entraîne pas à coup sûr une adhésion ou une assimilation à la culture du pays d'accueil, il peut même être un rejet fructueux de cette culture ; l'exil peut aussi être un point de départ. Dans le cas d'Albers, l'exil signifie effectivement une sorte de nouveau départ et de volonté d'appropriation de certains traits de la culture américaine. Bien qu'ils aient gardé l'accent allemand toute leur vie, signe conscient ou inconscient de leur altérité, le couple Albers demandera et obtiendra très rapidement la nationalité américaine, et ne retournera jamais s'installer en Allemagne, contrairement à Brecht, ou à Adorno à la fin de sa vie.

- 7 Travailler sur l'œuvre d'un couple exilé, c'est aussi entrer dans la fabrique de leur nouvel idiome et dans un laboratoire de la langue. En effet, si Anni Albers parlait l'anglais, Josef était quant à lui un étranger radical. Auréolé du prestige du Bauhaus, il dut néanmoins tout d'abord avoir recours à une interprète pendant ses enseignements, avant qu'Anni Albers décide qu'il se passerait de cette aide et qu'il apprendrait l'anglais (Fox Weber, 2006a 105-106). Si Josef Albers affirme que cette situation de pauvreté dans la langue anglaise était tout d'abord un atout voire une protection de son idiome d'enseignant – « I had to be careful not to learn English too well because it would have interfered with my communication » (cité in Nordland 4) – il est remarquable qu'en deux années à peu près, Albers soit parvenu à faire de l'anglais américain non seulement une langue de communication efficace dont il comprenait les nuances fines, mais aussi une langue intime et privée dans laquelle il rédigeait certaines de ses notes ou dans laquelle il lui arrivait de correspondre avec sa femme⁹ ; l'anglais était donc pour lui une langue active, par laquelle et dans laquelle sa pensée s'élaborait poétiquement. Sans abandonner l'allemand et sans même en faire une langue secondaire, il forgea ainsi aux États-Unis parmi les plus importantes de ses interventions dans la langue, en commençant par son célèbre « To open eyes », déclaration programmatique de son enseignement à Black Mountain et première formulation intensive dans la langue anglaise : « When we arrived at Black Mountain College one of the boys asked me what I planned to teach. "To open eyes" was my answer and—my first educational sentence in English » (Albers, 1969 11).
- 8 Lire les archives de Josef Albers, c'est aussi entrevoir, ou fantasmer, la poétique de la langue qui se déploie et se déploie de manuscrit en manuscrit et de carnet en carnet.

Dans l'un de ses carnets, Albers inscrit obliquement au milieu d'une page remplie de notes sur la langue anglaise (fig. 1) :

English

a

"nailbiting"

language

[Transcription de « Notes on Abstract Art and English », page de carnet, The Josef Albers Papers, boîte 65.8. Reproduit avec la permission de la Josef and Anni Albers Foundation.]

Fig. 1.

Carnet d'apprentissage de l'anglais, « Notes on Abstract Art and English », page de carnet, The Josef Albers Papers, boîte 65.8. Reproduit avec la permission de la Josef and Anni Albers Foundation.

- 9 Manifestement, le placement au centre de la page, la séparation ou l'encadrement de chaque mot de la proposition par des traits et la disposition en ligne ou en vers – en anglais, le mot *line* recouvre les deux termes – travaillent consciemment ou inconsciemment la façon dont Albers traite la page. Et l'endroit où il arrête la ligne pour passer à la suivante est marqué d'une efficacité toute graphique. Ainsi, dans cette notation, le mot ayant le plus de texture, « nailbiting », est placé de façon intensive entre guillemets mais aussi et surtout entre deux autres lignes qui forment comme des proto-vers où s'entend la conscience de la vibration plus grande du son des mots isolés sur chaque ligne, renforçant ainsi l'intérêt du mot principal. Cette notation laisse aussi entrevoir toute l'anxiété et la tension que représentait l'apprentissage de cette nouvelle langue, elle laisse aussi transparaître ce qui caractérise souvent le travail d'Albers dans la langue : la détermination, l'humour, le jeu, la plasticité des mots et la prédilection pour une disposition verticale sur la page.
- 10 Si on ne se fait qu'une image très superficielle du sérieux moderniste ou de cet art aux affinités minimales qu'est celui d'Albers, on a de la peine à s'imaginer le plaisir pris par l'artiste-poète aux jeux de langue (Fox Weber, 1988 31), mais dans leur correspondance, Anni et Josef Albers manipulaient souvent les mots, en déformant leur prénom, ou encore, Albers se livre à un jeu sérieux avec les sons et le non-sens dans ce que j'ai appelé ses « poèmes abstraits » (Broqua 103-109).
- 11 Poétiquement, l'anxiété de l'apprentissage tout comme le plaisir de la langue se traduisent tous deux par une poétique de la liste, qu'Albers utilise, comme il est de coutume, pour apprendre le vocabulaire, mais qui n'est pas restreinte à ce seul usage efficace. Par exemple, des séries de mots sont inscrites verticalement sur plusieurs pages, avec leur équivalent allemand ; cette poétique de la liste, elle-même mise en œuvre lorsqu'Albers recherche ses titres¹⁰, est alors le lieu de l'isolement et du jeu avec certains mots, comme si la liste préfigurait ou marquait une tendance à la

reconfiguration de l'articulation langagière par la coupure en fin de ligne qu'elle suppose pour fonctionner. Ainsi, dans une page de son carnet dévolue à l'anglais, il fait passer les mots par plusieurs langues :

« Löwenzahn
dent de lion
dandelion »

[Transcription « Notes on Abstract Art and English », page de carnet, The Josef Albers Papers, boîte 65.8. Reproduit avec la permission de la Josef and Anni Albers Foundation.]

- 12 On note qu'il y a là encore, dans son apprentissage de l'anglais, le souci de « traiter » l'espace de la page, comme si ce traitement participait pleinement de l'apprentissage de la langue : ainsi, la liste et la suspension finale du mot dans sa vibration nue deviennent petit à petit le lieu d'un jeu poétique avec la verticalité, comme si elle était un nouveau prélude au poème. À la fin d'une liste où il répertorie les abréviations des mois en anglais, il note deux énoncés mnémotechniques : « the night falls but does not break — / the day breaks but does not fall » [Josef Albers, « Notes on abstract art and English », The Josef Albers Papers, boîte 65.8]. Ces énoncés qui jouent sur la permutation et le chiasme constituent un micro-poème où la logique de la langue flirte avec l'absurde et le Witz. Son apprentissage de la langue anglaise met en jeu constamment certains des principes qui guideront sa poétique. En effet, tout dans le travail d'Albers poète interroge les logiques de la langue. Dans une visée poétique qui n'est pas celle d'un respect fixiste pour la langue telle quelle – sans non plus être partisan d'une langue totalement pulvérisée à la manière d'autres modernistes – il cherche à écouter les formulations possibles et les articulations, à l'instar de nombreux jeux de mots avec l'allemand qui composent, recomposent et décomposent la langue :

Geist / erhebend
Geister / hebend

[Transcription « Notes and Writings », transcription d'une page de carnet, The Josef Albers Papers, boîte 65.6. Reproduit avec la permission de la Josef and Anni Albers Foundation.]

Dans tous ses manuscrits et dans son écriture, Albers conçoit la page très précisément comme un lieu de construction du sens, utilisant tous les moyens à sa disposition pour travailler la *signifiance*.

- 13 En apprenant la langue anglaise, Albers a continué ce qu'il faisait avec l'allemand, mais, en s'autorisant à intervenir *dans* la langue étrangère, il a envisagé son rapport à l'étranger comme un espace poétique, voire un espace du poétique. En effet, comme je le soutenais plus haut, Albers s'est affirmé en poète aux États-Unis : c'est dans ce pays, devenu le sien, qu'il a écrit la plupart des poèmes que nous connaissons sous forme imprimée ou manuscrite. En effet, seuls deux poèmes subsistent de sa période allemande : l'un est inachevé et jamais publié, l'autre est envoyé à Vassily Kandinsky en 1938 dans une lettre où il fait parvenir un ensemble de textes écrits en allemand et en anglais à son ami resté en France. « Astrology in the Fog » est l'un de ces poème envoyé à Kandinsky, il est écrit en anglais :

Oh ... or ... organization,
oh wonder of creation:
Center with environment,
honor comes with compliment.
organizeds run better,
but organizers fatter.

damned the leisure hour!
Ave artificial flower!
(Boissel 114)

Ce texte, qui n'est certes peut-être pas son meilleur mais qu'Albers avait dû trouver assez intéressant pour être digne d'un envoi à son exigeant ami, s'amuse avec les codes de la poésie. Il témoigne à lui seul d'une poétique de l'anglais américain déjà à l'œuvre puisqu'il commence par explorer la langue phonétiquement. Ce poème joue aussi à théâtraliser sa propre génération : on note par exemple les points de suspension du premier vers, qui mettent en scène la métamorphose progressive et logique du son « oh » en la conjonction « or » puis en « organization », dans un bégaiement qui est aussi une façon de lancer le poème, d'en mimer le processus d'émergence. Il tord aussi la grammaire, avec le parallélisme « organizeds » (v. 5, *sic*) et « organisers » (v. 6), où « organizeds » est comme la résultante de la générativité du poème, mais une résultante non idiomatique quoique correcte d'un strict point de vue de l'assemblage grammatical.

- 14 C'est donc en jouant avec la poéticité de la langue, jusqu'à sa torsion, qu'Albers s'est approprié l'anglais, l'a questionné et a créé une poétique singulière de la coupe de fin de ligne et de l'enjambement. Il faut ajouter qu'Albers a élaboré sa poésie dans un dialogue avec les expérimentations linguistiques de Kurt Schwitters et, à partir du milieu des années 1950, avec le mouvement international de la poésie concrète, au sein duquel Eugen Gomringer était son interlocuteur privilégié. Outre ces conversations, sa poésie repose sur un ensemble de liens à la philosophie taoïste et à la poésie états-unienne, que je développe dans *Malgré la ligne droite*.

Élaboration du vers entre condensation et théâtralité

- 15 Il ne s'agit pas d'affirmer ici que la poésie vient à Albers *depuis* son apprentissage de la langue anglaise, mais de révéler toute une approche poétique de la langue et une poéticité plastique du traitement de la page par cet artiste dont il faut également souligner l'intérêt pour la typographie et sa participation à l'effort moderniste de transformation des valeurs typographiques (préférence pour la clarté, la simplicité et le dessin efficace des caractères sans empattement)¹¹. La typographie d'Albers était proche des théories que Jan Tschichold allait codifier en 1928 dans sa *Neue Typographie*, qui révolutionna véritablement la typographie mondiale. Dans les années 1920, Albers créa sa propre police de caractères, à partir d'un ensemble de figures extrêmement simples qui permettaient dans leur articulation les unes aux autres de créer toutes les lettres de l'alphabet ; il la fit réaliser en verre en 1926. Le principe qui guide cette élaboration typographique est aussi celui dont il affirme avoir été à l'origine : « less is more »¹². Dans un texte postérieur expliquant l'intérêt de cette police de caractères, Albers revient sur ce principe d'économie :

Whereas a normal lettering alphabet consists of at least 72 different characters, here all letter signs can be composed from only 10 basic type-elements. [...] In this system, only three basic shapes are sufficient to compose any letter, numeral, etc. [...]. All this together results in an essential reduction of expenses. (Josef Albers: *Minimal Means* 316).

- 16 Un principe similaire de simplicité doublée d'un travail de condensation guide souvent son traitement poétique du vers. Ainsi, la première occurrence de sa célèbre formule « To open eyes » était, selon les propos de Bobbie Dreier, moins condensée au départ :

« I want the eyes to open » (Fox Weber, 2006a 106). De la même manière, à la lecture des processus d'écriture tels qu'ils apparaissent dans les manuscrits d'Albers, on assiste souvent à une réduction du matériau linguistique par coupe ou par une attention particulière à la suspension de la fin de vers. Albers prend l'enjambement comme le lieu du processus d'articulation logique du poème, le lieu aussi de sa construction et de son articulation *par* les processus langagiers que sont les prépositions et conjonctions. Ainsi, tout son travail de la page et du mot dans *Interaction of Color*, son livre désormais classique sur l'illusionnisme des couleurs¹³, consiste à jouer délibérément avec la limite entre la ligne et le vers en créant des lignes qui ont des fonctions similaires à celles du vers en ce qu'elles suspendent le sens par une pause rythmique, détachent les mots sur la page, et créent un espace négatif où le sens peut être activé avec plus d'intensité. Les premières pages en sont emblématiques. En effet, leur aspect n'a rien des pavés de prose auxquels on aurait pu s'attendre pour un manuel. Les lignes s'interrompent souvent bien avant la marge de droite. Les brouillons de ces pages reprises de nombreuses fois montrent avec quelle précision Albers constitue ce que j'ai appelé « la ligne-comme-vers », c'est-à-dire des unités de mise en page entre la prose découpée et le vers. Ainsi, il fait remonter un mot pour les raisons syntaxiques, il déplace un ensemble propositionnel pour créer un vers et isoler ce vers afin qu'il ne soit pas noyé dans la masse de prose. Dans le livre publié, on peut lire les quatre vers suivants :

of color harmony, distinct color effects are produced
 -- through recognition of the interaction of color --
 by making, for instance,
 2 very different colors look alike, or nearly alike. (1)

- 17 Les brouillons (fig. 2 et 3) montrent par exemple le placement de la phrase « through recognition of the interaction of color » (v. 2) à la ligne afin de faire ressortir cette incise qui, bien entendu, porte un sens non négligeable puisqu'elle contient le titre même du livre. Dans le brouillon qui représente un état plus avancé du livre (fig. 3), Albers ciselle à nouveau la ligne au moyen d'un crochet carré fermant autographe, afin de séparer « by making, for instance » de « two very different colors », tout en faisant remonter un tiret du début de ligne à la fin de ligne.

Fig. 2.

Tapuscrit d'*Interaction of color*, Interactioncolordraft4, boîte 73.1. Reproduit avec la permission de la Josef and Anni Albers Foundation.

Fig. 3.

Tapuscrit de *Interaction of Color*, carbon draft B, boîte 73.4. Reproduit avec la permission de la Josef and Anni Albers Foundation.

Ces lignes pourraient être qualifiées de prose découpée, mais tout au long du livre, Albers effectue un travail rythmique et phonétique sur l'anglais, jouant sur les allitérations, assonances et rimes. Enfin, dans la première page du chapitre 4 du livre, Albers se livre à une composition virtuose des mots en vers pour faire faire l'expérience qu'il décrit.

- 18 En effet, la première page du quatrième chapitre est encore plus théâtrale que les exemples que je viens d'analyser. Pour rendre intelligible la différence entre ce qu'il appelle un « fait physique » et un « effet psychique » (8), Albers décrit une expérience haptique consistant à plonger les mains successivement dans trois récipients remplis d'eau. Premièrement, on plonge la main gauche dans le récipient de gauche contenant l'eau chaude et la main droite dans le récipient de droite contenant l'eau froide, les mains ressentent la chaleur ou la fraîcheur. Puis, on plonge les deux mains dans un récipient d'eau tiède se trouvant au milieu. Une inversion paradoxale des sensations se produit : la main gauche donne une sensation de frais alors que la main droite crée une impression de chaleur. Albers explique ensuite que des phénomènes d'illusion perceptive se produisent aussi pour les couleurs : les couleurs sont relatives.
- 19 À la manière d'un poème concret, les mots sont disposés sur la page afin que le lecteur éprouve cet illusionnisme par le langage : « WARM » est placé à gauche et « COLD » à droite, laissant la place au milieu pour « LUKEWARM », ainsi que pour le texte de six vers. Les trois mots sont en majuscule et soulignés afin qu'ils apparaissent distinctement, comme sur un dessin. Les six vers courts et dépouillés du milieu décrivent la façon dont les deux mains plongées dans le même récipient ressentent une sensation différenciée et inversée. Ma description ne peut rendre compte de ce qu'il se produit, car c'est précisément par la mise en page des vers et dans l'acte de lecture que l'expérience advient.
- 20 Cette page est conforme à ses poèmes pour lesquels la disposition en vers participe d'une expérience à effectuer, une expérience physique des mots. Dans sa poétique, le vers ou la mise en vers consiste à intensifier la perception ou à en interroger les principes. Il effectue avec les moyens de la poésie un travail similaire à cette logique illogique qui, dans ses *Constellations structurales* commencées en 1949 sous le titre *Transformation of a Scheme*, joue et déjoue en permanence la perception :

The engravings originated in hundreds of small sketches begun in 1949-1950. Working on graph paper, both freehand and with drafting tools, Albers drew squares rotated around a center point. Sometimes two squares, sometimes three, sometimes four. In some drawings the squares are nested one within another; in others, squares of the same dimension array to create a star shape. Albers then traced and retraced the patterns, each time taking a new tact [*sic*] in drawing lines

to connect intersecting points, to bisect the sides of the squares, and to weight the lines differentially to create illusions of recession and advance. (Redensek, 2018b 155)

Logique paradoxale des enjambements dans « Seeing Art »

- 21 Le poème « Seeing Art » effectue ce jeu avec la verticalité qu'Albers manipulait déjà dans son apprentissage de l'anglais, et compose et décompose la phrase tout en jouant avec la logique du voir, de l'écrire et du poétique. En effet, « Seeing Art » est un poème dont le développement de la mise en page témoigne d'un effet accru de suspension, d'embrayage et de brouillage, pour lesquels la fin de vers et la possibilité d'aller au vers suivant, à la fois permise et contrariée, entraîne des effets visuels et perceptifs que le poème met en scène dans le signifiant comme dans le signifié. Poème directement écrit en anglais et envoyé à Anni Albers dans une carte postale de Chicago le 2 mai 1956, sa première version est la suivante :

Art is not to be looked at
 art is looking at us
 what is art to me
 is not necessarily art to others
 or for the same reason
 and vice versa
 what was art to me
 or not some time ago
 might have lost this quality
 in the meantime or gained
 also again
 thus art is not an object
 but experience
 In order to perceive it
 we must be perceptive
 Therefore art is
 where we see it

[Transcription de la carte postale de Josef Albers à Anni Albers, envoyée de Chicago le 2 mai 1956, The Josef Albers Papers, Boîte 79.13. Reproduit avec la permission de la Josef and Anni Albers Foundation.]

- 22 On peut d'ores et déjà noter le jeu avec les sonorités qui gravitent autour des différentes prononciations du « a » graphique, que ce soit le « a » de « art » (v. 1-2), ou l'ouvert de « at » (v. 1-2) (chaque mot étant répété deux fois dans les deux premiers vers), puis dans « what » (v. 3 et 7). Ce jeu avec l'illusion sonore poétique se poursuit dans les deux anagrammes ou quasi-anagrammes graphiques « gained » et « again » (v. 10-11), « perceive it » et « perceptive » (v. 14-15), ou encore dans « lost » et « also » (v. 9 et 11) ; dans la répétition de « it » (v. 14) en fin de vers et la circulation du mot « art » et les parallélismes « art is » / « art is » puis « what is art to me » / « what was art to me » puis « or » et « or ». Ainsi, en dépit d'un raisonnement logique très clairement articulé par le nom « reason » (v. 5), lui aussi en fin de vers, puis par les conjonctions et adverbes logiques « or », « and », « but » « therefore », et l'expression « in order to », la logique est aussi retournée en une autre logique, une logique à l'envers, que présente parfaitement le poème dans le deuxième vers fonctionnant comme un *envers* du premier, un retournement qui préserve en même temps une

structure parallèle, mais modifie l'agentivité de la phrase. Cette même logique à l'envers est marquée ensuite par le « and vice versa » (v. 6) ou encore par la légère étrangeté du « also again » (v. 10). On remarque encore une fois que la fin de vers ou le début du vers suivant sont souvent les endroits de la mise en relief de l'articulation du poème : articulation syntaxique et articulation poétique, puisque les conjonctions et prépositions souvent sont en début ou en fin de vers, mais aussi parce qu'un vers entier est constitué de mots à fonction grammaticale forte, comme « also again » (v. 10). Ce qu'il s'agit d'entendre dans le poème, ce n'est pas l'absence de logique, mais le retournement de celle-ci, comme dans les *Constellations structurales*, dont il résumera le principe dans le titre du livre *Despite Straight Lines*. Malgré la logique de la ligne droite, un ensemble de phénomènes perceptifs se produisent qui proviennent directement de l'agencement de ces lignes droites. La deuxième version du poème « Seeing art » va théâtraliser un peu plus encore le rôle de la fin de vers, comme lieu d'une articulation et d'une formulation d'une logique inversée, en renforçant la ligne droite de la logique et de la disposition du vers, tout comme leur torsion. Après de multiples publications, cette version finale a été notamment reproduite dans la monographie d'Eugen Gomringer sur Albers, première véritable étude sur la carrière d'Albers et qui laissait une part importante aux poèmes d'Albers :

Seeing	Art
Art is not art is looking	to be looked at at us
What is art is not necessarily art nor and vice versa	to others to me for the same reason
What was or was not might have lost or gained it and may be	art to me some time ago that value in the meantime Again
Thus art is not but	as object Experience
To be able we need to be	to perceive it Receptive
Therefore art is where art	There seizes us

- 23 Dans sa nouvelle disposition, le poème est fait pour être lu-vu. *On le lit, on le voit*, et de ce fait le poème entier est activé, de sorte que le sens et le son se trouvent multipliés. La césure centrale introduit comme l'illusion de deux enjambements possibles ou, en tous les cas, deux fins de vers, qui multiplient les possibilités de lecture et font ressortir, ou activent la construction/articulation du poème. En effet, même si le poème est bien

évidemment plus théâtral sur la page, il n'est pas uniquement un théâtre ou une dramatisation de la première version. Sur les deux fins de vers et débuts de vers de chaque ligne, se déploient des échos et des parallélismes troublants. Ainsi, les deux premiers hémistiches des vers 2 et 4 se terminent par le même mot et les deuxièmes hémistiches commencent par le même mot ; les embrayeurs sont d'autant mieux mis en valeur dans cette construction. Par ailleurs, le « at » de « to be looked at » (v. 1) apparaît non seulement comme l'écho de « art », mais est aussi placé en écho dans le début du deuxième hémistiche du vers 2 (« at us »), produisant le début d'un chiasme, qui n'est jamais terminé ; de la même manière, « to be able » (v. 13) entretient un lien troublant à « to be » du vers suivant : il est repris, comme dans un canon musical, et entraîne pour le lecteur réceptif aux mouvements des lettres une évidente mise en mouvement des lettres « b » et « e », de sorte que tout à coup c'est une véritable chorégraphie de lettres qui apparaît : dans ces deux vers multipliés en quatre, le retour des monosyllabes en début et en fin de vers entraîne un ensemble de retour des lettres généralisé aux deux vers – on peut noter les « to », les « t », les « e », les « i », les « ive », mais aussi les permutations de « it » en « ti », de « er » en « re », de « pe » en « ep ». C'est ce que j'appelle l'activation du poème par des principes poétiques, dont on voit qu'ils sont en premier lieu portés par l'enjambement et la fin de vers, comme s'ils étaient le principe par où s'embraye tout le processus de mise en mouvement. L'enjambement et la fin de vers sont bel est bien le lieu de la possibilité d'une activation du poétique.

- 24 À la première lecture du poème, on pourrait penser qu'en moderniste, Albers construit un poème parfaitement symétrique, qu'il utilise les lignes droites pour construire une grille et qu'il choisit cette disposition par volonté de rendre par la forme binaire les oppositions que le poème tente de dire soit par ellipse (« art is not » mais « art is ») soit explicitement (« This art is not » « but »), mais si cette forme joue indéniablement sur la symétrie, c'est une symétrie pervertie par le vers, en laissant par exemple le vers « and vice versa » sans hémistiche correspondant. Dans cette absence, dans ce blanc de l'hémistiche absent s'opère le retournement que suppose « vice versa » et il signale plus encore le fait que le blanc dans ce poème est le lieu qui met en espace et en mouvement notre réceptivité par des croisements et des échos bien plus nombreux que dans la version première du texte, entraînant beaucoup plus le poème dans le lieu de la signification et pas seulement celui de la signification : il est en effet possible et même souhaitable de s'arrêter sur toutes les particularités poétiques multipliées par les suspensions au carré de chaque vers qui s'arrête et se reprend littéralement deux fois avant de tourner, de verser, dans le vers suivant, et parfois de verser deux fois : l'enjambement est le lieu de la construction d'une illusion démultipliée du poème, celle qui opère *despite straight lines, malgré les lignes droites*, celle qui fait que la ligne droite se pervertit et se renverse en vers, celle qui nous fait lire « to be looked at / at us » ou encore « to others / to me », ou encore qui nous fait revenir sur notre trajet de lecture pour, une fois arrivé à « there », relire le vers à l'envers et voir le « there » dans « therefore » qui commence cette dernière strophe, tout autant que le « where » qui commence le dernier vers. Dans son article sur la genèse des *Homages to the Square*, Jeannette Redensek note :

The compositional origins of the series [*Transformation of a Scheme*] involved drafting rotations of a square within a square, in as many as three progressions, identifying points of apparent, implied, or imagined intersection produced by the overlap of the planes, and then connecting those points with lines. The fun begins

when Albers assigns the lines varying weights, thicker or thinner, and then effaces certain connectors to obscure the original configurations, thereby creating linear projections of *seemingly* three-dimensional forms [...] Albers was aiming for impossible geometries, emergent geometries, forms that cannot be resolved by the generally relied on rules of Euclidean space. Cast in an illusory space of shallow relief, the *Transformations* never stop moving. They cannot be fixed. The eye struggles: you cannot stop looking. (Redensek, 2018a 173-174)

- 25 Bien que dans « Seeing Art » Albers fasse de plus en plus apparaître les connecteurs logiques, il se passe dans le poème une chose similaire à ce qui est décrit dans cette citation. En effet, comme dans les *Constellations structurales*, qui se jouent elles aussi de notre regard, le poème nous prend – « seizes us » (v. 17) – dans ses retournements de la logique, dans ses embrayages et ses condensations à géométries variables. Il nous fait véritablement faire l'expérience de ses complexités tout en les révélant immédiatement, de sorte que naît le sentiment du secret dans l'effet même du poème, quand bien même Albers nous donne toutes les clefs de ce secret sans que celui-ci s'émousse pour autant, comme dans une pièce musicale de Steve Reich où les paramètres de la composition sont parfaitement audibles et clairement définis, mais où l'auditeur est émerveillé des possibilités inattendues qui naissent de ces processus.

Conclusion

- 26 Dans son court poème sur la création poétique, la poète américaine Lorine Niedecker écrit :

I learned
to sit at desk
and condense (141)

Malgré la différence de leur poétique, et bien qu'Albers n'ait pas connu Niedecker, le travail poétique de l'artiste et poète repose lui aussi sur la condensation. C'est dans cette condensation que l'enjambement ou la fin de vers prend toute son importance, comme lieu d'émergence de la poésie et d'apparition d'une multiplication des effets de sens et d'expérience du poème.

- 27 Dans sa poétique de l'apprentissage de la langue tout comme dans ses poèmes, donc, la disposition verticale revêt une importance majeure pour Albers. Pour lui, la condensation préside à l'élaboration de la pensée poétique et graphique, non sans chercher à se démultiplier par un travail de la logique illogique ou d'un renversement de la logique pour faire éprouver ou entrevoir des possibilités nouvelles d'articulation et de formulation. L'enjambement ou la fin de vers est une pratique de mise en place de la pensée sur la page, une pratique de l'embrayage et, à l'instar de « Seeing Art », le lieu véritable où le poétique se met en mouvement et s'active dans des renversements qui, par la puissance des ressources propres à la poésie, cherchent à nous faire percevoir différemment.

BIBLIOGRAPHIE

Sources en archives

The Josef Albers Papers. Reproduit avec la permission de la Josef and Anni Albers Foundation.

The Anni Albers Papers. Reproduit avec la permission de la Josef and Anni Albers Foundation.

Ouvrages

Josef Albers: Minimal Means, Maximum Effect (March 28 – July 9, 2014, Fundación Juan March). Madrid : Editorial de Arte y Ciencia, 2014.

Origin, Third series, n° 3, 1968.

Spiral, n° 5, 1955.

AGAMBEN, Giorgio. *La Fin du poème*. Traduit de l'italien par Carole Walter. Belval : Circé, 2002.

ALBERS, Josef. *Poems and Drawings*. New Haven : The Ready Made Press, 1958.

ALBERS, Josef. *Despite Straight Lines*. 1961. Texte de François Bucher. Cambridge, MA : MIT Press, 1977.

ALBERS, Josef. *Gray Instrumentation I*. Portfolio. Bedford Village : Tyler Graphics, 1974.

ALBERS, Josef. *Gray Instrumentation II*. Portfolio. Bedford Village : Tyler Graphics, 1975.

ALBERS, Josef. *Josef Albers, His work as Contribution to Visual Articulation in the Twentieth Century*. Éd. Eugen Gomringer. New York : George Wittenborn, 1967.

ALBERS, Josef. *Search vs. Re-search*. Three Lectures by Josef Albers at Trinity College. April 1965. Hartford : Trinity College Press, 1969.

ALBERS, Josef. *Interaction of Color*. 1963. New Haven : Yale University Press, 2013.

BLUME, Eugen, Matilda FELIX, Gabriele KNAPSTEIN et Catherine NICHOLS, dir. *Black Mountain: An Interdisciplinary Experiment 1933-1957*. Berlin : Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin ; Leipzig : Spector Books, 2015.

BOISSEL, Jessica, éd. *Kandinsky-Albers, une correspondance des années trente*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1998.

BROQUA, Vincent. *Malgré la ligne droite. L'écriture américaine de Josef Albers*. Dijon : presses du réel, 2021.

COMETTI, Jean-Pierre, et Eric GIRAUD, dir. *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*. Marseille : CipM ; Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 – L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit, 1975.

DUBERMAN, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community*. New York : Dutton, 1972.

FOSTER, Hal. « The Bauhaus Idea in America ». *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*. Dir. Achim Borchardt-Hume. Londres : Tate Publishing, 2006, p. 92-102.

- FOX WEBER, Nicholas. « The Artist as Alchemist ». *Josef Albers, A Retrospective*. New York : The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1988, p. 14-50.
- FOX WEBER, Nicholas. « 'I Want the Eyes to Open': Josef Albers in the New World ». *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*. Dir. Achim Borchardt-Hume. Londres : Tate Publishing, 2006, p. 103-110. (2006a)
- FOX WEBER, Nicholas. « Introduction ». *Josef Albers, Poems and Drawings*. New Haven : Yale University Press, 2006. (2006b)
- GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Paris : Questions théoriques, 2014.
- GOMRINGER, Eugen. « Und vage weiter Varianten: Bemerkungen zu den Gedichten von Josef Albers ». *Josef Albers, catalogue d'exposition de la Städtische Kunsthalle Düsseldorf Grabbeplatz*, 4 septembre-4 octobre 1970, p. 12-13.
- KATZ, Vincent, dir. *Black Mountain College: Experiment in Art*. Cambridge, MA : MIT Press, 2003.
- KOTZ, Liz. *Words to be Looked at: Language in 1960s Art*. Cambridge, MA : MIT, 2010.
- MOLESWORTH, Helen, dir. *Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957*. Boston : Institute of Contemporary Art/Boston ; New Haven : In association with Yale University Press, 2015.
- NIEDECKER, Lorine. *From this Condensery: The Complete Writing of Lorine Niedecker*. Ed. Robert J. Bertholf. The Jargon Society, 1985.
- NORDLAND, Gerald. « Josef Albers ». *Josef Albers: The American Years*. Dir. Gerald Nordland. Washington, DC : The Washington Gallery of Modern Art, 1965, p. 4-42.
- PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: From Rimbaud to Cage*. Evanston : Northwestern University Press, 1999.
- REDENSEK, Jeannette. « Farbenfabeln: On the Origins and Developments of the Homage to the Square ». *Josef Albers: Interaction*. New Haven : Yale University Press, 2018, p. 172-191.
- REDENSEK, Jeannette. « Josef Albers, three engravings from *Transformation of a Scheme* ». *Bauhaus und Amerika Experimente in Licht und Bewegung*. Dir. Verena Gerlach. Beilefeld : Kerber Verlag, 2018, p. 155-164.
- SEGUIN, Andrew. « Josef Albers's Other Palette: The Alphabet ». *Josef Albers, Poems and Drawings*, 4^e édition. Nice : Éditions Unes, 2021.

NOTES

1. J'utilise « intensif » dans le sens où Deleuze et Guattari l'emploient en citant l'« Introduction à l'étude de l'intensif » de H. Vidal Séphiha (Deleuze et Guattari, 1975 41). C'est également à une « tendance intensive » que Deleuze fait référence dans ses travaux sur le cinéma (Deleuze, 1983 47).
2. Sur le Bauhaus aux États-Unis, voir Hal Foster, « The Bauhaus Idea in America » (2006).
3. Un nombre toujours plus important de publications consacrées au Black Mountain College paraît chaque année. Parmi les ouvrages fondateurs, on peut citer, Martin Duberman, *Black Mountain: an Experiment in Community*, Vincent Katz (dir.), *Black Mountain College: Experiment in Art*. Plus récemment, deux livres-catalogues ont renouvelé le discours sur le Black Mountain College, *Black Mountain: an Interdisciplinary Experiment (1933-1957)* et Helen Molesworth (dir.), *Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957*. En France, on peut signaler Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud (dir.), *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*.

4. Seul un court article de deux pages, écrit par Eugen Gomringer et intitulé « Und vage weiter Varianten : Bemerkungen zu den Gedichten von Josef Albers », fut publié du vivant d'Albers (Gomringer) et Nicholas Fox Weber a fait paraître une préface à l'édition revue et augmentée des *Poems and Drawings* (Fox Weber 2006b), enfin, Andrew Seguin a publié un essai dans la 4^e édition de *Poems and Drawings* (Seguin, 2021).
5. *Spiral*, 5 (1955), np ; *Origin*, n°8, 1968 *Origin* est une revue créée en 1950 par Cid Corman. Ce dernier publia notamment certains objectivistes (Niedecker et Zukofsky) et les poètes de ce qu'on a ensuite appelé la *New American Poetry* (dont Olson, et Creeley), faisant de cette revue l'un des instruments les plus puissants de diffusion d'une poésie expérimentale qui renouvelait en profondeur la poésie américaine.
6. À la fin de sa vie, il fait en effet imprimer des poèmes sur certaines de ses gravures, telles que *Gray Instrumentation I* (1974) et *Gray Instrumentation II* (1975).
7. Je souhaite remercier le personnel de la Josef et Anni Albers Foundation à Bethany, Connecticut, qui m'a aidé avec une générosité sans pareille lors de plusieurs résidences et lors d'une invitation au colloque « Josef Albers and education today », organisé à la fondation les 2 et 3 octobre 2015. Je veux remercier en particulier Nicholas Fox Weber, le directeur de la Fondation, d'avoir toujours soutenu dans l'esprit de liberté qui le caractérise ce projet d'écrire le premier livre consacré aux écrits d'Albers, ainsi que Brenda Danilowitz et Jeannette Redensek pour les nombreuses discussions autour de l'œuvre d'Albers.
8. J'adopte ici le terme anglais, passé dans le vocabulaire technique en français, car rien ne recouvre véritablement, en français, ce que désigne *statement*. Sans être aussi large que les écrits ou les propos d'artistes, même s'ils en sont, le *statement* peut tour à tour être une réflexion d'artiste, la déclaration d'un artiste sur son travail, une formulation-slogan.
9. Toute la correspondance avec Anni Albers disponible dans les archives pour l'année 1949, alors qu'il enseigne à Cincinnati, est en anglais ou joue avec l'anglais. Des deux Albers, cependant, c'est Anni qui utilise l'anglais de la façon la plus large possible dans sa correspondance avec son mari. Par exemple, lorsque, du printemps à l'été 1955, Josef Albers enseigne à un public germanophone à la Hochschule für Gestaltung à Ulm, Anni lui enverra des lettres écrites majoritairement en anglais, Josef lui répondra la plupart du temps en allemand, ajoutant tout de même toujours un mot en anglais ou jouant avec l'anglais dans ses lettres.
10. Des pages entières de titres dans les carnets sont disposées sous forme de liste et il faut signaler que c'est pour sa capacité générative qu'Albers utilise la liste. Encore une fois, sa préférence va à la disposition verticale de ces listes non seulement comme principe d'efficacité (cela lui permet de factoriser un même terme, comme dans : « Setting / light" / loose" / deep" / high" / wide" », sic (Page de titres, The Josef Albers Papers, boîte 83.1 B. Courtesy of The Josef and Anni Albers Foundation). Et cela n'est pas sans rapport avec sa façon d'apprendre la langue (ses listes de mots sont comme des listes de vocabulaire ou d'association idiomatique d'un adjectif et d'un nom, comme dans « Sound / hollow" / near" / far" / strong" / soft" », sic) ; de plus ces listes ont le même principe génératif que certains de ses vers.
11. Pour un exemple de sa police et du texte qu'il écrivit en 1965 sur celle-ci, voir *Josef Albers : Minimal Means* 316.
12. Si l'on attribue cette phrase à Mies Van Der Rohe, Albers affirme qu'au Bauhaus, il utilisait une formulation très similaire, qui préexiste à celle de Mies.
13. *Interaction of Color* reste l'un des livres les plus utilisés dans le monde pour l'enseignement des couleurs et de l'illusion qu'elles produisent. Il a assuré une grande notoriété à son auteur.

RÉSUMÉS

La célébrité de l'œuvre de Josef Albers (1888-1976) a occulté son écriture. Au moyen d'analyses textuelles, de matériel archivistique, et d'une étude de son apprentissage de l'anglais, cet article explore la poéticité de ses écrits (poèmes, *statements*, traités sur la couleur). Dans sa poésie étendue, Albers a construit un nouveau type de ligne entre le vers et la prose découpée afin de faire éprouver au lecteur la dimension physique du texte. L'enjambement et la fin de vers sont le lieu de cette expérience.

The writings of Josef Albers (1888-1976) have been obscured by his artistic fame. Through textual analyses, archival material, and a study of his learning of English, this paper explores the poeticity of his writings (poems, statements, treatises on color). In his extended poetry, Albers constructed a new type of line between verse and prose to allow for an experience of the physicality of the text. Run-on-lines and line-endings are the site of this experience.

INDEX

Mots-clés : Josef Albers (1888-1976), modernisme, poésie et art, enjambement, langue étrangère

Keywords : Josef Albers (1888-1976), modernism, poetry and art, run-on-line, foreign language

AUTEUR

VINCENT BROQUA

Université Paris 8, TransCrit (EA1569)