

« Futuristes, inclinez-vous ! » Fièvre amarnienne à Berlin en 1913-1914

Bénédicte Savoy

Traducteur : Daniel Baric



Édition électronique

URL : <http://rgi.revues.org/1353>
DOI : 10.4000/rgi.1353
ISSN : 1775-3988

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 29 novembre 2012
Pagination : 193-207
ISBN : 978-2-271-07607-6
ISSN : 1253-7837

Référence électronique

Bénédicte Savoy, « « Futuristes, inclinez-vous ! » Fièvre amarnienne à Berlin en 1913-1914 », *Revue germanique internationale* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://rgi.revues.org/1353> ; DOI : 10.4000/rgi.1353

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Tous droits réservés

« Futuristes, inclinez-vous ! »

Fièvre amarnienne à Berlin en 1913-1914

Bénédicte Savoy

Berlin, hiver 1913-1914. Dans un cabaret bien fréquenté, Max, célèbre danseur de tango venu tout exprès de Paris fait montre de son talent devant un parterre de gros messieurs satisfaits. L'un d'eux, un replet conseiller de commerce lui suggère à la fin de la représentation de venir chez lui le lendemain pour l'initier, ainsi que sa famille, aux mystères de cette danse exotique. Après une nuit très arrosée et un zigzag improbable dans les rues enneigées de Berlin, Max arrive tout chancelant au rendez-vous. La famille est au complet. Mais l'affligeant état du professeur fait tourner la leçon en farce, elle finit par une spectaculaire mise à la porte. Tourné début 1914 à Berlin, le film *Max Professeur de Tango* est considéré comme l'un des premiers slapsticks de l'histoire du cinéma. Mieux connu sous le pseudonyme de Max Linder, son auteur Gabriel-Maximilien Leuvielle s'était emparé d'un sujet de haute actualité : le tango qui venait tout juste de traverser l'Atlantique pour se propager à une vitesse foudroyante dans l'Europe entière, avec une intensité particulière à Berlin¹. Dans la capitale des mouvements ouvriers et féministes, de l'alimentation et des pédagogies réformées, des sexualités et des théologies alternatives, dans le haut lieu des avant-gardes artistiques européennes, le tango enivrait les foules.

L'année 1913

Mais il n'y avait pas que le tango. Au moment où Max Linder tournait son film à Berlin, la ville venait d'accueillir ce qui est apparu depuis comme un événement clé

1 Sur la diffusion du tango en Europe autour de 1910, voir par exemple Sonia Alejandra López, « Der erste Tango in Paris: ein argentinischer Kulturexport im Frankreich der Jahrhundertwende », in : Hans-Joachim König et Stefan Rinke (éd.), *Transatlantische Perzeptionen: Lateinamerika - USA - Europa in Geschichte und Gegenwart*, Historamericana 6, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, 1998, p. 99-116.

pour l'histoire de l'art au ^{xx}^e siècle : le Premier Salon d'Automne allemand dans la Galerie de Herwarth Walden « Der Sturm »². Un tract destiné à vanter les mérites de l'exposition fait sentir avec beaucoup d'immédiateté l'atmosphère de confrontation politique et sociale qui régnait alors à Berlin : « Hordes de singe hurleurs qui font gicler les couleurs / Nouveaux uniformes d'aliénés / Hottentots en chemise ». En brandissant comme autant de trophées ces injures publiées à leur rencontre dans les journaux berlinois, les organisateurs de l'exposition cherchaient à attirer de nouveaux visiteurs. Le verso du prospectus mettait l'accent sur l'internationalité et la modernité des mouvements artistiques présentés : expressionnisme, cubisme, futurisme ; en ouvrant le dépliant, on pouvait encore lire à droite : « Le Premier Salon d'Automne est la plus puissante des expositions d'art en Allemagne »³. Assurément, l'événement était d'importance. Même le futuriste Filippo Tommaso Marinetti était venu tout spécialement d'Italie pour participer à l'inauguration. Si l'on se remémore qu'avec sa « Roue de bicyclette » Marcel Duchamp avait, en cette même année 1913 réalisé son premier ready-made à Paris et qu'à Saint-Pétersbourg, fin 1913, Kazimir Malevitch faisait ses premières expériences formelles avec le principe du « carré noir » comme élément central d'un projet de décor pour l'opéra *Victoire sur le soleil*, l'importance de cette année 1913 apparaît clairement. Elle a depuis été désignée comme une date essentielle dans l'histoire de l'art du ^{xx}^e siècle⁴. Et pourtant, le Salon d'Automne était-il réellement « l'exposition allemande la plus puissante » en cet automne berlinois de 1913 ? N'y avait-il pas de concurrence sérieuse ? Pas d'ébranlement esthétique du public, au-delà des positions claironnées à tue-tête par Herwarth Walden et ses amis ? Une exposition tombée depuis dans un profond oubli semble suggérer le contraire.

Qui sont ces personnes ? D'où proviennent ces têtes ? Quelle est cette autre exposition qui électrisa les esprits, à Berlin, au cours de l'hiver ? Au-delà de ces interrogations s'ouvrent des perspectives plus larges : il va être question dans les pages qui suivent des mécanismes d'appropriation esthétique de cultures étrangères par les cultures « d'accueil » comme degré suprême de leur reconnaissance et de leur acceptation ; du pouvoir silencieux des musées et des expositions, et de la difficulté que l'on rencontre à en restituer rétrospectivement l'effet ; ou encore de la simultanéité de phénomènes esthétiques qui, de prime abord, ne paraissent pas être contemporains les uns des autres – en l'occurrence la rencontre, en 1913, de

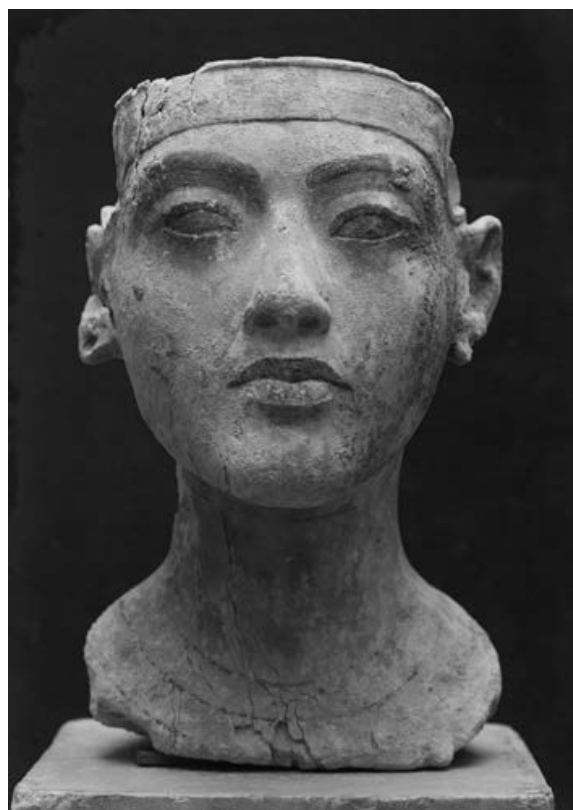
2 Maria Andreas von Lüttichau, « Erster deutscher Herbstsalon, Berlin 1913 », in : *Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Catalogue d'exposition, Berlin, Berlinische Galerie, 1998, p. 130-153.

3 Dépliant pour le « Erster deutscher Herbstsalon » de Herwarth Walden, 1913 ; Berlin, Staatsbibliothek, PK, Handschriftenabteilung (reproduit in : Maria Andreas von Lüttichau, « Erster deutscher Herbstsalon, Berlin 1913 », *op cit.*, p. 139).

4 Sur l'année 1913, voir surtout : Liliane Brion-Guerry, *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*. 3 t., Paris, 1971-73 ; Felix Philipp Ingold, *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik*, Munich, C.H. Beck, 2000 ; Jean-Michel Rabaté, *1913. The Cradle of Modernism*, Oxford, Blackwell, 2007.



Membres de la cour d'Aménophis IV, Tell el-Amarna. Berlin, Musée égyptien (Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz). Bildarchiv Foto Marburg.



Tête de Toutankhamon (?), Tell el-Amarna. Berlin, Musée égyptien (Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz). Bildarchiv Foto Marburg.

l'ancienne Égypte et des mouvements d'avant-garde artistique les plus radicaux. Le présent article déroule une série de réflexions engagées dans le cadre de recherches sur Néfertiti⁵. Il met l'accent sur l'institution muséale comme lieu privilégié de formation et de diffusion d'un savoir populaire et « ressenti » plus qu'appris. Ce faisant, il aimerait contribuer à éclairer une question dont l'actualité se manifeste de manière toujours plus pressante : à qui appartient l'Antiquité et quel est son juste lieu ?

Non-codés. Des objets dans le sable

Tell el-Amarna en Moyenne-Égypte, début décembre 1912. Le duc Johann Georg de Saxe parcourt l'Égypte en compagnie de son épouse, la princesse Maria Immaculata de Bourbon-Sicile et de quelques autres représentants de la haute société saxonne. Photographe passionné, le prince est muni de son appareil et il photographie de manière obsessionnelle les régions traversées. L'Université de Fribourg-en-Brigau conserve aujourd'hui des centaines de clichés originaux inédits, d'une grande netteté, qui rendent compte de ce voyage, de la fascination pour l'Égypte au début du ^{xx}e siècle et de la passion pour la photographie du prince⁶. Le 6 ou le 7 décembre 1912, le groupe de voyageurs arrive à Tell el-Amarna sur la rive orientale du Nil. Ici, il y a près de 3500 ans, vers 1340 avant Jésus-Christ, le pharaon Aménophis IV (Akhenaton) avait édifié sa nouvelle capitale. Ici, depuis 1911, était à l'œuvre l'égyptologue berlinois Ludwig Borchardt dans le cadre d'une grande campagne de fouilles financée par la *Deutsche Orient-Gesellschaft* grâce au richissime industriel berlinois James Simon.



*La cour de Saxe découvre le site d'Amarna et ses œuvres d'art (décembre 1912).
Source : Universität Freiburg - Institut für Archäologische Wissenschaften - Abteilung für Christliche Archäologie*

⁵ Bénédicte Savoy, *Nofretete : Eine deutsch-französische Affäre 1912-1931*, Cologne, Böhlau, 2011. Cf. en particulier le chapitre III sur la réception de l'art d'Amarna à Berlin en 1913/14 et les notes afférentes, p. 54-85.

⁶ Cf. notamment Birgit Heide et Andreas Thiel (éd.), *Sammler – Pilger – Wegbereiter: die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen*, Catalogue d'exposition, Mayence, Zabern, 2004.

Que savait-on au juste en Europe sur Akhenaton et sa ville Amarna au moment de cette fouille ? Tout – ou presque. On savait depuis une trentaine d'années assez précisément qu'Akhenaton avait rejeté au début de son règne les cultes égyptiens traditionnels, qu'il avait instauré à la place un culte exclusif du soleil, qu'il avait pour cette raison fondé une ville nouvelle et à partir de là avait entretenu des relations diplomatiques intenses avec le monde entier, surtout avec Babylone. On savait qu'après sa mort Amarna, la ville du soleil, avait été désertée et que le nom d'Akhenaton avait été effacé de la mémoire collective. On savait qu'il avait fallu trois mille ans pour qu'au cours du XIX^e siècle la personnalité fascinante de ce pharaon puisse revenir progressivement à la conscience de l'humanité. En d'autres termes, lorsque Borchardt commença ses fouilles, la redécouverte de l'époque amarnienne dans ses principaux aspects *topographiques, philologiques, historiques et religieux* était quasiment achevée. Akhenaton en tant que père du premier monothéisme dans l'histoire représentait autour de 1900 un objet de fascination, bien au-delà du cercle des spécialistes. Sur un point central cependant, on ignorait presque tout : la question de l'art d'Amarna. Certes les savants avaient tôt reconnu, au regard de certains ornements, de peintures murales et de bas-reliefs trouvés lors des premières fouilles, à quel point le style de l'art amarnien était un style non-égyptien. Mais ces quelques témoignages n'avaient provoqué qu'une constatation embarrassée, souvent dédaigneuse, de cette altérité. L'art de l'époque d'Akhenaton apparaissait comme exagéré, grotesque, caricatural, dégénéré, rien de plus.

Ceci changea brusquement dans les premiers jours de décembre 1912, lorsque Ludwig Borchardt et son équipe découvrirent les ateliers du sculpteur Thutmosis. Cette fouille est surtout connue parce que, parmi les sculptures, se trouvait également la « tête multicolore d'une princesse », comme on l'appela alors, devenue par la suite une icône mondiale, la tête de Néfertiti. Les objets découverts, dont le style ne rappelait rien de connu (en tout état de cause rien d'égyptien), offraient dans leur altérité radicale une *terra incognita* scientifique et esthétique. Il s'agissait d'objets vierges d'interprétation, sortis du sable et exposés désormais aux approches les plus variées.

Comme il était d'usage, on procéda quelques semaines après la trouvaille au partage des fouilles. Le côté allemand était représenté par Ludwig Borchardt ; le côté égyptien par un jeune homme français devenu par la suite un éminent papyrologue, Gustave Lefebvre, alors collaborateur du Service des Antiquités d'Égypte, cette administration sous direction française qui avait son siège au Caire et qui depuis le milieu du XIX^e siècle exerçait le contrôle des Antiquités d'Égypte⁷. Dès le jour du partage, le 20 janvier 1913, Ludwig Borchardt sollicita auprès du service l'autorisation d'exporter temporairement l'*ensemble* des objets trouvés à Berlin, et non pas uniquement la moitié qui lui était échue. Pour des raisons scientifiques, d'abord, notamment

7 Sur l'organisation du Service et sur ses relations avec les archéologues étrangers, voir les travaux d'Éric Gady (notamment sa contribution à ce dossier) et en particulier sa remarquable thèse de doctorat : Éric Gady, *Le Pharaon, l'Égyptologue et le Diplomate. Les égyptologues français en Égypte du voyage de Champollion à la crise de Suez (1828–1956)*, thèse, Paris I-Sorbonne, 2005.

parce qu'il tenait le partage d'un ensemble exceptionnellement cohérent pour une violence faite à l'encontre des intérêts de l'égyptologie. Pour des raisons pratiques, ensuite, puisqu'il voulait faire réaliser à Berlin des reproductions de qualité (photographies et moulages de plâtre) des pièces destinées à retourner ensuite en Égypte. Sans avoir vu personnellement les sculptures, Gaston Maspero, directeur général du Service, approuva sans hésiter le transport complet vers l'Allemagne. Et c'est ainsi que les têtes de Tell el-Amarna arrivèrent à Berlin sans avoir été vraiment examinées au préalable par des experts, sans avoir fait l'objet de discussions scientifiques, sans même que le petit cercle de l'égyptologie mondiale, à vrai dire, ait réellement pris note de leur découverte. Dès lors, elles s'offrirent à des formes d'appropriation très imprévisibles. Leur passage direct du sable égyptien à l'île des musées à Berlin ne fut pas sans conséquences.

L'actualité du passé : Amarna attire les foules

Le 5 novembre 1913, alors que chez Herwardt Walden s'ébattait la scène futuriste, expressionniste et cubiste, était donc inaugurée au Musée égyptien de Berlin l'exposition des sculptures trouvées à Tell el-Amarna. Il semble qu'aucune documentation photographique n'ait été conservée de cet événement, de son inauguration et de sa scénographie. On sait uniquement que les trouvailles de Borchardt furent présentées dans la salle centrale du musée, une fiction de temple égyptien réalisée dans les années 1850, en stuc très coloré et plongé dans une lumière suggestive, comparable aux mises en scène égyptisantes des expositions universelles de Londres et de Paris. Le défi muséographique que représentait la mise en scène des sculptures fraîchement découvertes à Amarna, si peu égyptiennes en apparence, dans ce similitemple égyptien, apparaît clairement à la lecture des *Dresdner Neueste Nachrichten* du 30 novembre 1913, où l'exposition est évoquée en ces termes : « Sous les masques et les têtes ont été placés des socles cubiques, recouverts d'un tissu jaune, qui par sa couleur et sa texture rappelle le sable du désert qui crisse sous les pieds. La manière dont s'en détachent les têtes grises ou d'un brun sombre, les boursouflures aux vibrations infiniment délicates de la peau tirée sur les os par contraste avec le cube immobile, cela me semble être un modèle en son genre⁸. » Formes retenues et couleurs douces d'une part, les colonnes multicolores du fastueux décor pseudo-égyptien de l'autre, il y avait là les ingrédients d'un intéressant clash muséographique.

Dès son inauguration, l'exposition fut un grand succès public. Conçue pour durer une semaine, elle fut prolongée jusqu'en juin 1914 et l'on peut considérer qu'elle contribua largement à faire d'Amarna et d'Akhenaton des sujets à la mode dans l'Allemagne des années précédent et suivant la Première Guerre mondiale. L'immédiateté de l'expérience esthétique procurée par le dispositif du musée et la dimension très démocratique de cette expérience, qui se déployait à bonne distance de tout discours scientifique, produisit des effets inattendus. Si Akhenaton et Amarna

8 Adolf Behne, « Thutmes », *Dresdner Neueste Nachrichten*, 30 novembre 1913.

avaient été jusque vers 1900 un thème favorisé par l'égyptologie britannique⁹, et s'ils étaient demeurés dans le giron intellectuel de l'élite cultivée, ils devinrent à partir de 1913-14 un motif très « allemand » pour ainsi dire, ou plus précisément berlinois, qui suscita un large et populaire mouvement de sympathie : l'exposition fit office de catalysateur.

Le monothéisme a un désormais un visage : Akhenaton et le discours religieux

Avant la découverte sensationnelle de l'atelier du sculpteur Thutmosis par Borchart, l'un des motifs récurrents de la réception *historique* d'Amarna voyait en Akhenaton l'inventeur du monothéisme. Pour reprendre les termes d'Arthur Weigall, qui avec sa biographie romanesque d'Akhenaton (1910) marqua fortement l'historiographie d'Amarna, « aucune religion dans le monde ne se rapproche du christianisme comme la foi d'Akhenaton¹⁰ ». Autour de 1900, cette recherche et cette affirmation d'une continuité religieuse entre l'Égypte ancienne et le monde moderne ne surprennent pas vraiment. Dès le milieu du XIX^e siècle en effet, de nombreuses campagnes archéologiques étaient motivées par des recherches bibliques, il n'est que de penser aux fouilles entreprises par la Grande-Bretagne victorienne en Mésopotamie, au cours desquelles il s'agissait de trouver des tablettes de terre séchée, dont les textes devaient permettre d' « établir un lien direct avec des personnes et des lieux bibliques »¹¹. Mais avec la présentation des têtes amarniennes au musée de Berlin, l'opinion selon laquelle ce qui était enfoui sous le sable de Tell el-Amarna n'était autre que le passé *chrétien* de l'humanité, se renforça subitement. Et ce passé n'avait pas seulement un nom, il avait désormais aussi un visage ! Les *Berliner Neueste Nachrichten* du 11 décembre 1913 rendirent compte de la sensation en ces termes : « Les signes s'accumulent qui témoignent de la continuité intellectuelle qui lie notre époque avec l'Égypte ancienne, et ce de manière bien plus décisive que ce que l'on supposait jusqu'à présent. Dans le domaine des beaux-arts, en particulier dans la sculpture contemporaine, on est sans cesse ramené au modèle et à l'influence de l'art égyptien très ancien [...] Mais notre affinité culturelle avec l'Égypte ancienne semble aller plus loin encore¹². » La réception, jusqu'alors textuelle, de la période d'Amarna prenait donc désormais une dimension visuelle et plastique, elle devenait accessible à de larges cercles, y compris hors de l'élite cultivée. D'autant que les sculptures exposées, comme tous les comptes rendus le souli-

9 Voir notamment : Arthur Weigall, *The Life and Times of Akhnaton Pharaoh of Egypt*, Edinburgh, 1922 [première édition 1910]

10 *Ibid.*, p. 127.

11 Voir sur ce point Mirjam Brusius, « The Near East in the Depot. Assyrian Museum Objects as Cultural Challenge in Victorian England », in : Bénédicte Savoy et Andrea Meyer (éd.), *Transnational Museum Histories 1750-1940*, Munich, De Gruyter, parution prévue pour 2013.

12 *Berliner Neueste Nachrichten*, 11 décembre 1913.

gnaient, se distinguaient par un réalisme radical. Cette immédiateté réaliste et le choc visuel qu'elle impliquait semble au reste avoir inquiété certains esprits. Ainsi, dans le *Hannoverscher Kurier* du 2 décembre 1913, l'historien de l'art Victor Curt Habicht, professeur à l'Université technique de Hanovre, et auteur d'une nouvelle publiée ultérieurement sous le titre *Echnaton*, écrivait-il :

Nombreux seront ceux qui admireront cet art proprement époustouflant, tel qu'il nous apparaît dans les œuvres de Thutmosis et de ses disciples. Rendons hommage comme il se doit et reconnaissons ce savoir-faire ! Mais n'oubliez pas que c'est l'esprit des mondes qui s'est manifesté ici dans son rayonnement, que c'est l'esprit, la recherche de dieu et la pureté d'Akhenaton auxquels nous devons, et uniquement à cela, ces visions, qui sont isolées dans l'art égyptien, isolées comme aucun autre phénomène dans tous les arts de tous les peuples de la terre¹³.

Il ne s'agissait donc pas d'oublier que l'aura et la proximité des visages d'Amarna, leur réalisme en apparence dénué de religion, ne devaient pas disqualifier les interprétations religieuses qui avaient cours jusqu'alors. Il est intéressant de noter que c'est d'ailleurs à cette époque que certains acteurs européens de la psychanalyse naissante s'emparent de la thématique d'Akhenaton, longtemps même avant la célèbre étude de Sigmund Freud sur Moïse, qui date des années 1934-39¹⁴. Karl Abraham publia dès 1912 un article intitulé « Amenhotep IV. Echnaton: psychoanalytische Beiträge zum Verständnis seiner Persönlichkeit und des monotheistischen Aton-Kultes » dans la première édition de la revue *Imago*, éditée par Freud¹⁵. Un autre correspondant de Freud, le pasteur zurichois Oskar Pfister, qui joua un rôle important dans l'introduction de la psychanalyse en Suisse, publia pour sa part un essai simplement intitulé *Echnaton* en 1914¹⁶. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que le nom d'Akhenaton apparaisse à plusieurs reprises dans la correspondance de Freud, et ce dès 1914¹⁷. À la veille de la Première Guerre mondiale, la réception d'Amarna faisait éclater le cadre disciplinaire (histoire, philologie, sciences religieuses et archéologie) dans lequel elle s'était déployée jusqu'alors. Non seulement l'art et la littérature s'étaient emparés de la thématique, mais également la psychanalyse naissante, inaugurant ainsi une longue tradition¹⁸.

13 Curt Habicht, « Echnaton », *Hannoverscher Kurier*, 2 décembre 1913

14 Voir sur ce point Jan Assmann, *Moses der Ägypter, Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Darmstadt, WBG, 1998. (*Moïse l'Égyptien*, Paris, Aubier, 2001).

15 Karl Abraham, « Amenhotep IV (Echnaton) : contribution psychanalytique à l'étude de la personnalité et du culte monothéiste d'Aton », trad. Ilse Barande et Elisabeth Grin, in : Karl Abraham (éd.), *Psychanalyse et culture*, Paris, Payot, 1966, p. 133-162.

16 Oskar Pfister, *Echnaton*, Zurich, 1914.

17 Freud, *Briefwechsel*, Brief 231F, 18 juillet 1914.

18 Cf. par exemple l'ouvrage du psychanalyste et sociologue Franz Maciejewski, *Echnaton oder Die Erfindung des Monotheismus*, Berlin, Osburg, 2010.

Réel, accessible, démocratique : Amarna est en nous

L'exposition Amarna fut donc un grand succès public. Des classes entières de lycéens y furent conduits, on pouvait leur montrer là une *autre* Antiquité, au-delà du canon gréco-romain enseigné depuis des décennies, une culture à la fois « didactiquement correcte », car antique, et néanmoins « moderne » par le réalisme radical de ses formes. Le consensus culturel et social selon lequel il appartenait à l'humanité, à chaque époque, d'affirmer son ancrage collectif dans le passé pouvait être maintenue, mais ce passé semblait désormais si actuel, si proche des préoccupations de l'homme moderne, qu'il paraissait gros de promesses d'avenir. C'est dans cet esprit que l'hebdomadaire *Der Roland von Berlin* notait le 13 novembre 1913 : « Dans la cour du Musée égyptien de Berlin, d'habitude si immobile dans sa solennité et si peu fréquenté, se presse une foule de curieux. En particulier des dames et des jeunes filles, qui s'enthousiasment pour l'archéologie. Même des colonnes de lycéens en casquettes colorées se frayent un passage à travers la masse, tenus en lisière par des pédagogues au regard austère. Le bruissement de l'aile de la sensation se fait sentir entre les chapiteaux papyrifomes du portique coloré. Assurément, les savants qui ont fouillé cette terre n'ont pas exagéré pour une fois ; ce sont des œuvres d'art et des curiosités réelles, d'un charme incomparable, qui ont été mises au jour »¹⁹.

Rainer Maria Rilke fut l'un des visiteurs enthousiastes de l'exposition. Il s'y rendit à plusieurs reprises, la recommanda à ses amis dans sa correspondance et dans ses conversations, elle lui inspira quelques beaux poèmes et des fragments en prose, et il nourrit même le projet, au début de l'année 1914, d'écrire pour les éditions Insel un livre entier sur la sculpture égyptienne ancienne²⁰. L'extrait d'une lettre que lui adressa Lou Andrea Salomé après avoir visité l'exposition en février 1914 donne une idée des émotions qui traversèrent alors les esprits : « Mon mari, Ellen et moi y sommes allés ensemble, tous les trois complètement fascinés, et longtemps l'esprit occupés par cela [...] Tu auras sans doute remarqué toi-même à quel point nombre d'Aménophis IV te ressemblent ? »²¹ Le motif de cet air de famille saisissant entre le spectateur de 1913 et les visages de l'époque d'Amarna fait partie des *topoi* de la réception d'Amarna durant l'hiver 1913-14. Un exemple supplémentaire en est livré par l'essai *Echnaton* de Pfister, déjà mentionné, conservée à la Staatsbibliothek de Berlin et dédié au poète Gerhard Hauptmann : « Au poète d'*Hannele* et de *Emanuel Quint* - au frère d'Akhenaton, avec le plus grand respect, l'auteur ». Rilke en sosie d'Akhenaton ; Gerhard Hauptmann salué comme son frère... On ne sau-

19 Maximilian Rapsilber, « Tell el-Amarna », *Der Roland von Berlin*, 13 novembre 1913, p. 1519–1523.

20 Alfred Grimm a récemment attiré l'attention dans de précieuses études sur l'enthousiasme de Rilke pour l'art égyptien, voir par exemple Alfred Grimm, *Rilke und Ägypten*, Munich, Fink, 1997. Sur le même sujet, voir aussi Curdin Ebnetter (éd.), *Rilke und Ägypten / Rilke et l'Égypte*, catalogue d'exposition, Sierre, Fondation Rilke, 2004.

21 Lettre de Lou Andrea-Salomé à Rilke, 16 février 1914, cité d'après Alfred Grimm, *Rilke und Ägypten*, *op. cit.*, p. 324.

rait plus clairement faire sentir la dynamique d'identification qui se produisit alors entre le présent berlinois et le passé amarnien, qui permettait non seulement, sur le plan intellectuel, historique et religieux, un raccourci chrétien, mais offrait en plus à l'homme moderne, par le biais de ses formes et le réalisme de son style, une sorte de miroir physique, voire, il en sera question plus bas, social et psychologique.

Dans ce contexte, il est frappant de constater que presque tous les comptes rendus consacrés à l'exposition Amarna attiraient l'attention sur son caractère intellectuellement accessible, sur son esthétique « pour tous », sur son absence d'historicité. Nul besoin, pouvait-on lire partout, d'avoir une formation en histoire de l'art, en égyptologie, et même en histoire, pour éprouver ici une expérience forte. L'exposition s'offrait pour ainsi dire vierge de barrières intellectuelles et sociales. Un texte étonnant de Lisbeth Stern dans les *Sozialistische Monatshefte* de décembre 1913, illustre bien le phénomène. L. Stern, critique d'art engagée à gauche, sœur de la sculptrice Käthe Kollwitz, y proposait une lecture marxiste de l'art d'Amarna, soulignant ce qu'il avait de vivant et de moderne : « Les plâtres pourraient tout aussi bien être d'aujourd'hui [...] comme n'importe quel visage rencontré dans la rue. Les têtes des portraits en revanche sont d'une incroyable pureté et rigueur stylistique. Presque comme un ultime filtrage aristocratique de l'espèce humaine. Mais il est bien possible que les plâtres aient été pris sur des prolétaires²². »

En d'autres termes, dans ce Berlin de 1913, Amarna fut promue comme un bien commun à la modernité progressiste, pour le prolétaire comme pour l'élite littéraire du pays. Rilke et ses contemporains n'étaient pas enthousiasmés *par* Amarna, ils se sentaient *comme* les représentants de l'époque d'Amarna, ils *étaient* l'époque d'Amarna. Une fusion totale, que Thomas Mann, comme on le sait, allait élargir des années plus tard à un groupe social entier, en s'appuyant, pour la description des protagonistes de sa tétralogie *Joseph et ses frères*, sur des photographies des sculptures d'Amarna. Il donna cette description devenue célèbre d'Akhenaton en dandy blasé, représentant parfait de la fin de siècle : « En décrivant son visage [...] les millénaires ne doivent pas nous effrayer face à la comparaison juste, à savoir qu'il ressemblait à un jeune aristocrate Anglais de race quelque peu fanée, qui s'est indéfiniment prolongée, orgueilleuse et lasse²³. »

Qu'ils argumentent dans une perspective religieuse, sociale ou esthétique, tous les comptes rendus insistaient en fait sur l'actualité bouleversante de la culture qui se présentait là, pourtant vieille de 34 siècles. Cette constatation s'accompagnait, trait typique pour l'époque, d'une lecture psychologique des œuvres. On le sent très clairement dans un curieux texte que l'historien de l'art et muséographe Wilhelm Valentiner consacra à Echnaton. Ce texte forme le premier chapitre d'un ouvrage paru en 1919, tombé depuis dans l'oubli, *Zeiten der Kunst der Religion*²⁴.

22 Lisbeth Stern, « Ägyptische Funde », *Sozialistische Monatshefte* 26, 23 décembre, p. 1720–1721.

23 Thomas Mann (2003), *Joseph und seine Brüder*, t. 4, « Joseph, der Ernährer », Francfort-sur-le-Main, Fischer. [1943], 2003, p. 144 ; sur Thomas Mann et l'Égypte, cf. Jan Assmann, *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*, Munich, C. H. Beck, 2006.

24 Wilhelm Valentiner, *Zeiten der Kunst und der Religion*, Berlin, Grote, 1919.

Valentiner, qui après un long séjour professionnel aux États-Unis avait sympathisé avec la révolution de 1918-1919 en Allemagne, annonçait dans cet ouvrage vouloir « rapprocher du présent, à travers l'exemple de quelques personnalités marquantes, l'esprit d'époques passées, saturées d'art et de religion »²⁵. Le livre procède chronologiquement, en partant de l'Égypte ancienne jusqu'à l'âge d'or de l'art néerlandais, chaque étape étant représentée par un artiste : Phidias, Michel-Ange, Titien, Jacob van Ruysdael. Seule l'Égypte ancienne est incarnée non par un artiste mais par Akhenaton lui-même qui selon Valentiner influença « l'art de son temps de manière décisive par sa religion »²⁶. Au-delà de l'aspect religieux, Valentiner soulignait surtout la continuité psychologique et humaine qui lie le pharaon réformateur à l'homme moderne : « Ce roi aussi était un homme comme nous, avec nos penchants et notre volonté. Lui aussi fut bouleversé par la passion et l'amour, lui aussi était plein d'idéaux élevés, lui aussi avait l'ambition d'imposer à ses congénères son pouvoir spirituel et réel [...] Les rois sont détrônés, les demi-dieux sont renversés de leur piédestal, les siècles fondent et ne forment plus qu'un seul instant, et nous fréquentons les meilleurs hommes du passé comme s'il s'agissait de nos semblables. Les barrières qui nous séparent actuellement de nos pareils sont tombées, notre désir va son chemin, et rien ne l'arrête jusqu'à son but ultime. Ainsi est-ce finalement la pitié que nous éprouvons pour nous-mêmes qui nous fait retrouver les maîtres du passé »²⁷. Pitié pour nous-mêmes, provoquée par des sculptures conservées 3 000 ans dans les sables avant d'être subitement placées sous les feux des projecteurs dans l'espace public du musée – le raccourci historique mérite d'être souligné.

Passéisme, primitivisme, futurisme. Akhenaton en artiste moderne

Retour à l'exposition berlinoise. Le 20 décembre 1913, six semaines après son inauguration, la *Vossische Zeitung* dressait un premier bilan : « L'exposition du Musée égyptien, où sont montrées les nouvelles trouvailles de Tell el-Amarna, est le grand succès de cette saison. On parle presque autant de sculpture égyptienne ancienne que de tango, et Aménophis IV est tout bonnement populaire »²⁸. Et plus loin : « Pour les modernes progressistes, l'art égyptien n'est certes pas encore assez rigoureux, assez hiératique. Ils s'enthousiasment pour la sculpture siamoise. Mais certains jeunes artistes et un groupe d'ésotériques va plus loin dans la jungle de l'histoire de l'art et annoncent le classicisme de la sculpture nègre »²⁹. Comment comprendre cet amalgame de références ?

25 *Ibid.*, p. V.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 48-49.

28 [Anonyme] : « Kunstausstellungen », *Vossische Zeitung*, 20 décembre 1913.

29 *Ibid.*

Le tango d'abord : Il a été question avec Max Linder de la fièvre du tango qui saisit l'Europe en 1913. Au-delà de l'intérêt pour une nouvelle forme d'expression corporelle, l'importation de la nouvelle danse était en lien avec la formulation de positions artistiques avant-gardistes, et ce jusqu'en Russie. En fait foi notamment, parmi d'autres témoignages littéraires du premier expressionnisme, l'étrange publication du futuriste russe Wassily Kamensky parue en 1914 sous le titre *Tango avec les vaches*, un recueil d'expérimentations typographiques imprimées sur du papier peint aux couleurs vives, qui opposaient de manière éloquente les actions pionnières des premiers pilotes russes avec l'image campagnarde d'une vache qui danse le tango³⁰. Le lien du tango avec l'expressionnisme littéraire est plus net encore dans une nouvelle de l'essayiste berlinois Otto Flake intitulée *Holm* (1915), où la pratique du tango est décrite comme une nouvelle « action religieuse et païenne à la fois », un véritable rituel mystique³¹. Le parallèle établi par la *Vossische Zeitung* entre l'enthousiasme pour Akhenaton et l'enthousiasme pour le tango peut être compris comme un signal de modernité. Mais comment comprendre, dans le même article, le rapprochement entre Amarna et la « sculpture nègre » ?

Là encore, il s'agit d'observer les événements artistiques qui se déroulent parallèlement à Berlin durant l'hiver 1913-1914, pour en saisir les liens, pour pouvoir prendre en compte la simultanéité d'événements qui dans une perspective historique sont généralement appréhendés séparément. Carl Einstein, on le sait, ouvrit en 1915 avec son ouvrage *Die Negerplastik* la voie à un examen sérieux de l'art africain³². Trois ans plus tôt néanmoins, la sculpture africaine avait déjà fait l'objet de discussions intéressantes qui la présentaient comme horizon d'un possible renouvellement de l'art contemporain. En décembre 1913, en effet, avait été inaugurée à la « Neue Galerie » de Otto Feldmann à Berlin une exposition très particulière de tableaux du jeune Picasso en dialogue avec une « collection choisie de sculpture nègre ancienne », comme l'écrivait par exemple la revue *Cicerone*³³. Un tel dialogue était une première à Berlin. On pouvait ainsi lire dans le *Kunstblatt* les lignes suivantes : « des sculptures nègres et des tableaux de Picasso viennent d'être exposés à la 'Neue Galerie'. Ni les uns ni les autres ne présentent un grand intérêt. Car parmi les sculptures nègres ne se trouvent que peu de pièces, et dans celles-ci que peu d'endroits où s'exprime réellement un instinct des formes qui les modèle ; et dans les travaux de Picasso manque absolument une mise en forme. Sur trois ou quatre sculptures nègres, on reconnaît du moins que ces tailleurs de bois primitifs portaient en eux une image de la nature plastique. Ils percevaient le concave comme concave et le convexe comme convexe, ils percevaient tout de manière univoque et drastique. Ils modelaient sans avoir de

30 Cf. notamment Felix Philipp Ingold, *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik*, Munich, C.H. Beck, 2000, p. 61 sq.

31 Florencia Garramuno, *Primitive Modernities: Tango, Samba, and Nation*, Stanford, Stanford University Press, 2011.

32 Cf. Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, Berlin, Akademie Verlag, 2006, p. 87-90.

33 *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Interessen des Kunstforschers und Sammlers*, Jg. VI, Heft 1, Januar 1914, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1914, p. 23.

modèle immédiatement devant les yeux, poussés par une convention immuable vers certains objectifs, comme ils pensaient qu'était la nature plastique. Picasso, en tant que peintre, aspire manifestement à la même chose, alors qu'entre lui et les nègres il y a toute l'histoire de l'art, alors qu'il est enfermé avec des modèles à l'atelier et doit s'inventer tout seul des conventions [...]»³⁴

Point n'est besoin de long commentaire ici : l'instinct de la forme, la perception juste de l'espace, c'était là exactement ce que la sculpture africaine semblait pouvoir assumer, loin de la culture occidentale. Ainsi, lorsque la *Vossische Zeitung* évoquait dans un même souffle Amarna, le tango et la sculpture africaine, il donnait au fond une appréciation sur la modernité esthétique qui était reconnue aux sculptures exposées au Musée égyptien. Une modernité esthétique affirmée sans ambages par l'un des comptes rendus d'exposition les plus intéressants qui parut à l'hiver 1913-1914, dû au tout jeune critique d'art Adolf Behne. Behne, qui se qualifiait lui-même de « Lénine de l'histoire de l'art » et qui fut dans ces années la tête pensante de la Galerie « der Sturm ». Voici ce qu'il écrivait dans les *Dresdner Neueste Nachrichten* du 30 novembre 1913 :

L'impression première et la plus forte devant les créations de Thutmosis est l'étonnement : ce que nous avons devant les yeux est-il bien égyptien ? Mis à part les parallélismes saisissants avec l'art nouveau, qui s'imposent de toute part, ce sont là des têtes, qui sans même que l'on y songe, seraient dans tout autre environnement qualifiées de figures funéraires gothiques, il y a là d'autres têtes, qui témoignent d'un réalisme si décidé, que l'on pense vraiment plutôt à un Meunier ou à un Rodin qu'à l'Égypte et Aménophis IV³⁵ !

Immédiateté comme marque de qualité, comparaison entre l'art d'Amarna et celui de sculpteurs contemporains, renvoi à l'actualité radicale des formes : Behne présentait l'art amarnien comme de l'art contemporain. L'un de ses collègues, l'influent critique d'art Fritz Stahl, allait même plus loin, qualifiant Akhenaton de *futuriste* avant la lettre :

Aménophis IV ! Quiconque aura jeté un regard sur l'histoire égyptienne, non pas en tant que spécialiste, non pas en tant qu'historien féru de chronologie, est frappé par cette apparition, unique dans l'histoire du monde [...]. Un ennemi acharné du passé comme le futuriste Marinetti, prêt à briser le monde entier en mille morceaux ! [...] Il est incompréhensible que les esthètes et les modernes des dernières décennies n'aient pas fait leur héros de cet Égyptien, face auquel Néron n'est qu'une faible nature. Vraisemblablement ne le connaissaient-ils pas. Certes, il rend tout futurisme absurde. Sa ville et sa religion durèrent les vingt ans de son règne. Le passéisme qu'il battit à mort, Thèbes et le culte d'Ammon, se maintint en vie après cet intermède pour des millénaires encore. [...] Futuristes, inclinez-vous³⁶ !

34 *Kunst und Künstler. Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. XII, Heft IV, Berlin, Bruno Cassirer, 1914. p. 229.

35 Adolf Behne, « Thutmes », *Dresdner Neueste Nachrichten*, 30 novembre 1913.

36 Fritz Stahl, « Echnaton », *Berliner Tageblatt*, 5 novembre 1913.

Avec l'exposition Amarna s'installait donc une réflexion sur le rapport entre les avant-gardes artistiques et le canon culturel européen, traditionnellement tourné vers le passé. Contre toute attente, Stahl plaçait l'avant-garde, l'anti-passéisme non pas dans le présent mais dès les temps les plus reculés d'Amarna. Pour les futuristes, le passé pesait comme un cauchemar sur la vie présente et il fallait des moyens violents pour réveiller les contemporains, pour les libérer des « momies » et orienter leur regard vers l'avenir. « Le seuil de l'avenir doit être libre de momies ! Place à la jeunesse, aux violents, aux audacieux³⁷ ! » C'est précisément cette *pars destruens* du mouvement futuriste, la polémique bruyante contre le « passéisme », que Stahl projetait dans l'époque d'Amarna, preuve supplémentaire de l'onde de choc que sa présentation à Berlin suscita en 1913-1914.

Un Pharaon dans la Grande Guerre

Après le déclenchement de la Première Guerre mondiale, pendant et après la guerre, les avant-gardes européennes consolidèrent leurs intuitions esthétiques et poursuivirent leurs expérimentations formelles. L'exposition Amarna de Berlin ferma ses portes peu avant le début des hostilités. Par la suite, les sculptures ne furent plus exposées pendant dix ans. Les Allemands continuèrent néanmoins à porter un grand intérêt à Akhenaton et à son époque. Si avant guerre le pharaon avait souvent été présenté comme un ennemi du passé, destructeur radical de la tradition et futuriste avant la lettre, il fit au contraire l'objet de projections pacifistes dès lors que la destruction généralisée fut devenue réalité. Non sans pathos, on le retrouve en ennemi acharné de la guerre, par exemple dans la nouvelle *Echnaton* de l'historien de l'art Victor Curt Habicht, parue en 1919 dans la collection expressionniste « Die Silbergäule ». Vers la fin de la nouvelle, Akhenaton réagit violemment au mot « guerre » que vient de prononcer l'un des officiers présents :

« Guerre ! Il n'y a plus que ce mot d'ordre : Guerre ! » À cet instant, Akhenaton apparut. Il avait entendu le mot, le plus exécré de tous les mots. Tremblant de fureur, il avança jusqu'au trône. [...]. Akhenaton dit alors : « Je vois un champ, à perte de vue. Le disque d'Aton se rapproche de l'horizon. Son éclat est d'un rouge sanglant terrifiant. La couleur du jour est de sang, de sang humain. Des centaines de corps gisent là-bas ; des fils, des fiancés, des hommes actifs, fauchés ; absurdement immobilisés dans des positions effroyables. Ici crient des manchots et des culs-de-jatte ; des hommes sévèrement blessés et d'autres, blessés légers, crient et lancent des imprécations, sans qu'on leur vienne en aide. Un unique cri insane retentit dans le ciel. Je vois des aveugles qui reviennent, dont les cavités oculaires sont des accusations portées jusqu'au tréfonds de la moelle, je vois des estropiés déformés, je vois des visages cruellement défigurés, je vois des orphelins affamés, des mères affolées, des pères inertes

37 Umberto Boccioni, « Manifest der futuristischen Maler, 1910 », cité d'après Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Hambourg, Reinbek, 1966, p. 49 sq.

et désespérés – et je demande pourquoi ? Pourquoi ? [...] Je préfère devenir un mendiant plutôt qu'un roi dont le bon plaisir repose sur les souffrances et les larmes ».³⁸

L'émotion esthétique profonde que provoqua l'exposition Amarna à Berlin durant l'hiver 1913-1914 était intimement liée à la vie et au discours artistique dans la capitale prussienne. Cette exposition se tint en même temps que le légendaire Premier Salon d'Automne allemand organisé à la Galerie « Der Sturm » et qu'une première exposition de tableaux de Picasso en dialogue avec des sculptures africaines. Autrement dit, le regard que l'on porta à Berlin sur l'exposition Amarna du Musée égyptien est indissociable des discussions esthétiques, artistiques et politiques du moment, des réflexions fondamentales menées à cette époque sur la sculpture d'une part, mais aussi sur l'importance sociale des arts et l'accessibilité indispensable dont ils doivent bénéficier au musée. L'art d'Amarna et l'ample visibilité dont il bénéficia dans la ville nerveuse de Berlin, sur l'île des musées, fut pour toute une génération une expérience esthétique de premier ordre. Une expérience qui, en quelque sorte, peut être considérée comme une réponse à la question du pouvoir des musées et des expositions et de la relation entre appropriation matérielle et intellectuelle des patrimoines « de l'Autre ». Reste la grande question posée en introduction : à qui appartient aujourd'hui l'Antiquité dans nos musées ? Aux peuples, Égyptiens, Perses, Turcs, Grecs, Éthiopiens, qui durant l'époque coloniale furent impudemment exploités par la communauté internationale des fouilleurs dans le cadre des fouilles et qui furent politiquement oubliés et spoliés de leur héritage culturel ? Ou bien à nos ancêtres européens et à nous-mêmes, qui nous sommes enflammés des décennies durant face à ces trésors, et d'où nous tirons une part de notre identité esthétique, intellectuelle, scientifique et même politique ? La question est complexe et elle mérite, le présent exemple voudrait l'avoir fait sentir, d'être traitée dans toute sa complexité historique et culturelle, et non pas seulement dans des logiques souvent très partisans, politiquement correctes, corporatistes ou sèchement juridiques.

Traduit de l'allemand par Daniel Baric

38 Victor Curt Habicht, *Echnaton. Nouvelle*, Hannovre, Paul Steegemann, 1919, p. 49-50.