

## Promenade dans le jardin secret de l'ironie munarienne

Les critiques d'art n'ont jamais manqué de relever dans les créations ludiques de Bruno Munari la présence de l'ironie, ramenée parfois à de l'humour, et d'une certaine ingénuité. On s'est souvent extasié sur le don très rare que possédait l'artiste d'entrer pleinement dans l'univers merveilleux des enfants au point d'avoir fait sienne leur capacité intacte d'étonnement. Mises en œuvre avec constance, de telles dispositions d'esprit méritent d'être prises au sérieux et interrogées. Elles témoignent, à n'en pas douter, chez l'artiste d'un rapport au monde naturel et social, en d'autres termes d'une philosophie secrète qui peut permettre d'apprécier à sa juste mesure l'importance de sa contribution à l'art du XX siècle..

Qu'en est-il donc de l'ironie dans les œuvres de Munari ? La question est ouverte : faut-il y voir la virtuosité d'une subjectivité d'artiste qui joue avec le réel sans rien démolir et se pense affranchie et détachée de tout, ou bien est-elle une méthode objectivement libératrice visant à changer les choses, en mettant l'accent sur ce qu'il y a d'éphémère en elles ?

Admirons, par exemple, l'ironie dansante qui accompagne les étranges et fameuses *macchine inutili* que Munari invente au tournant des années trente. L'appellation qu'il choisit pour désigner ces objets d'art n'est pas innocente. Elle prend le contre-pied du discours que tient sur la machine<sup>1</sup> l'idéologie dominante marquée au coin du positivisme. Pour celle-ci, la machine est nécessairement utile ; son utilité est même sa raison d'être. N'accroît-elle pas la productivité du travail et, par là, la richesse sociale ? C'est justement ce que l'artiste conteste en intervenant avec sa *macchina inutile*. Manifestement, il joue les Socrate : et si l'utilité de la machine résidait dans son inutilité ? Et si son utilité, affichée par les uns, dissimulait une tragédie pour les autres ? Avec cette œuvre d'art, Munari montre qu'il sait manier le paradoxe. Malgré les apparences et le lyrisme de l'opinion consacrée, c'est le discours dominant qui est contradictoire, et non le sien. En construisant des machines dont la fin n'est pas la production d'objets pour le marché capitaliste, que veut-il faire entendre, sinon que dans son essence la machine n'est pas là pour tenir l'homme en esclavage et le contraindre à travailler davantage, mais pour le rendre plus humain, c'est-à-dire pour lui ouvrir l'espace du loisir en lui offrant les conditions les meilleures d'un enrichissement infini de la sensibilité et d'une exaltation de ses puissances créatrices. C'est seulement dans sa forme aliénée que la machine se retourne contre l'homme. Si l'on saisit bien l'intention de l'artiste et le caractère décapant de son ironie, quel raccourci étonnant que

---

<sup>1</sup> Rappelons-en la définition : construction artificielle composée de mécanismes qui transforment le mouvement. C'est déjà le cas du levier, peut-être la plus élémentaire des machines

celui qui se concrétise dans la *macchina inutile* : c'est une machine, mais son seul fonctionnement possible ne peut produire que ...du plaisir esthétique ! Tous les effets négatifs, que la machine induit dans une économie tirée par le profit, sont éliminés afin que devienne lisible sa vocation première. Munari nous la présente donc telle qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être : comme un pouvoir de libération et une promesse de jouissance pour les sens et l'esprit. L'opération est de l'ordre du décryptage. Les *macchine inutili* s'élèvent ici à la hauteur d'un concept ; mais aussi, et c'est encore plus décisif, à la hauteur d'un geste subversif. En effet, l'objet d'art assume, dans ce cas, la fonction d'une utopie concrète.

Nous sommes assez loin d'un certain futurisme qui s'enthousiasmait pour les valeurs formelles de la machine avec l'idée de faire de celle-ci le paradigme des activités humaines. On peut penser ici à Marinetti qui, dans le Manifeste intitulé « Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique » (1914), en vient à chanter « cette perfection étincelante d'engrenages précis que les gymnastes, les équilibristes et les clowns réalisent dans les développements, les repos et les cadences de leur musculature ». Si l'on adopte le regard critique de Munari, le futurisme, semble-t-il, et à son corps défendant, est resté prisonnier, en glorifiant la machine, des apparences économiques et sociales qui rendent possible la fétichisation<sup>2</sup> de celle-ci. Avec des œuvres comme les *macchine inutili*, et peut-être mieux encore mais plus tard, avec les *macchine aritmiche* qui fonctionnent en mode irrégulier, l'artiste renverse le rapport de domination de la machine sur l'homme et dénonce ainsi cette fétichisation comme une illusion de la conscience commune. Un tel résultat ne peut être porté au compte d'une ironie subjective qui par inclination se complait dans sa froideur spirituelle. Il faut pour l'obtenir une ironie capable d'ébranler la positivité d'une époque et d'y déceler le travail du négatif.

De même, c'est par l'ironie que l'artiste traite cet autre aspect, indissociable du premier, de la fétichisation de la machine, à savoir la fascination exercée sur les consciences par une technoscience toute puissante, amie des pouvoirs établis, et dont la tâche serait de fouiller les entrailles de la nature afin de lui arracher ses ultimes secrets, en faisant appel à une raison calculatrice qui vise l'efficacité et la rentabilité. Face à cette entreprise de mise en coupe réglée de la nature, qui tire à certains des envolées lyriques, Munari propose avec ses *strutture continue* un modèle de développement scientifique et technique dans lequel une efficacité revisitée ne s'accompagnerait plus d'agression contre la nature. Une voie s'offre ici à l'humanité, que l'artiste ne

---

<sup>2</sup> dans le contexte de notre analyse, le fétiche désignera une entité économique, sociale ou culturelle à laquelle on attribue une réalité extérieure aux êtres humains, alors qu'il s'agit seulement d'un produit humain qui a échappé à la conscience et à la volonté des hommes.

fait qu'indiquer – mais l'art peut-il faire plus ? – pour dépasser la contradiction dans laquelle s'est enfermée la modernité. Ces *strutture continue* nous disent, avec un clin d'œil, qu'il est possible de donner aux hommes le bonheur dans le respect le plus total de la nature. Il suffit pour cela, et là réside toute l'ironie, non pas d'expliquer la nature comme s'y efforce la technoscience, mais de la comprendre dans la profusion et l'ordonnement de ses formes. Encore un paradoxe : on sera donc « superficiel par profondeur » pour reprendre, en le détournant, le propos que Nietzsche tenait à l'égard des grecs. La production, au sens grec de *poiesis*, peut tirer profit d'une approche phénoménologique de la nature, puisque l'histoire de l'homme, d'une certaine façon, ne fait que continuer l'histoire de la nature. En accord total avec les théories morphologiques, Munari remarque, dans sa présentation des *strutture continue*, que « le forme semplici come la goccia d'acqua o forme più complicate come quella della mantide religiosa, sono tutte costruite secondo leggi di economia costruttiva »<sup>3</sup>. Les œuvres ainsi nommées, exposées à la Galerie Danese en 1961, épousent parfaitement ce principe. Composées d'éléments modulaires simples, identiques les uns aux autres et encadrés les uns dans les autres sur le modèle des structures naturelles telles qu'on les rencontre dans une feuille ou dans un cristal, les *strutture continue* constituent des objets-sculptures que « si possono considerare come una natura inventata perche strutturate allo stesso modo della nature che conosciamo »<sup>4</sup>. Galilée n'a pas procédé autrement : cherchant à comprendre la chute des corps, le physicien a trouvé, émerveillé, dans « une nature qui use toujours des moyens les plus immédiats, les plus simples et les plus faciles »<sup>5</sup>, le principe heuristique de la plus grande simplicité possible, à partir duquel il a établi la loi du phénomène. Par-dessus quatre siècles d'histoire occidentale marquée par l'emprise croissante de la technoscience, Munari renoue avec cette intuition de Galilée : on ne peut mieux prendre ses distances à l'égard d'une modernité qui a oublié ses origines. L'ironie évidente des *strutture continue* est grave. Elle nous fait entrevoir que la technique, loin d'être nécessairement domination de la nature, est, par essence, maîtrise du rapport entre la nature et l'humanité. L'œuvre d'art ici dévoile le possible, le restitue, alors qu'il paraissait devenu impossible ; si elle n'apporte pas une réelle résolution du problème, elle n'en signifie pas moins sa mise en forme. On saisit mieux la raison profonde pour laquelle Munari a estimé nécessaire de placer à la fin de « L'Arte come

---

<sup>3</sup> Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, p124.

<sup>4</sup> Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, p186

<sup>5</sup> Le texte complet de Galilée est éloquent et émouvant : « Si nous observons l'habitude et la règle suivie par la nature elle-même dans toutes ses œuvres ... Elle use toujours des moyens les plus immédiats, les plus simples et les plus faciles. Je pense que personne ne croira possible de pratiquer la nage ou le vol d'une manière plus simple et plus facile que celle qu'utilisent les poissons et les oiseaux par instinct naturel ». Galileo Galilei, *opere*, vol II p.261 sq. ou & *Discorsi e dimostrazioni intorno a due nuove scienze*, Opere, Vol VIII p.197.

mestiere » un texte autobiographique se rapportant à un évènement de son enfance : la rencontre magique avec un vieux moulin au bord de l'Adige. Le récit qu'il en fait, teinté d'une poésie délicate, se concentre sur l'expérience vécue d'une harmonie parfaite entre l'homme, la technique et la nature. Que ce texte se termine par l'évocation mélancolique du même lieu, retrouvé aujourd'hui dépossédé de son moulin, indique à quel point l'artiste est conscient de la tragédie qui se joue et de la mission qui lui incombe.

Mais peut-être est-ce quand Munari prend pour cible le mode d'existence des objets (œuvres d'art ou objets de la vie quotidienne) et les rapports que les hommes entretiennent avec eux, que son ironie atteint sa plus grande acuité. Il n'est pas inutile de rappeler ici combien l'échange marchand généralisé a transformé la vie des objets et structuré le regard que nous portons sur eux. Le marché a arraché les objets au complexe de leurs déterminations réelles, les séparant ainsi définitivement des rapports sociaux dont ils sont pourtant les produits. Cette scission les a défigurés ; ils ont perdu leur humanité et pris la forme sans visage de la « marchandise » qui se présente comme une chose placée dans un isolement artificiel. Il n'est plus permis aujourd'hui de percevoir les objets dans leur véritable objectivité ; les apparences économiques y font obstacle. Ce qui demeure encore visible d'eux, se réduit à des entités énigmatiques auxquelles les hommes attribuent une réalité en soi et un pouvoir despotique totalement indépendant de leur activité et de leur volonté. L'homme est devenu un regard sans sujet.

C'est justement dans ce monde peuplé de fétiches que Munari a introduit ses *strutture continue*, que nous convoquons encore une fois ici, tant elles nous paraissent emblématiques de la démarche de l'artiste. Ce sont des objets insolites, d'un nouveau type, qui semblent possédés par l'esprit de négation. D'abord, nul mystère ne les enveloppe. Rien d'opaque. Parfaitement cartésiens, ils se laissent décomposer en éléments simples dont le processus de fabrication n'implique aucun secret. Ensuite, leur conception est telle que la forme, qui habituellement scelle l'identité d'un objet et lui donne sa puissance d'envoûtement, reste ici purement potentielle, indéterminée. Le nombre d'éléments en effet peut-être illimité, de sorte qu'il serait possible, selon Munari, de considérer l'ensemble des modules faisant partie d'une *struttura continua*, « come un particolare di un infinito modulato ». Enfin la construction modulaire de ces objets presque virtuels pousse aux manipulations les plus extravagantes qui dépendront toujours de l'intérêt, du goût, de l'humour mais surtout de la volonté de celui qui en dispose. L'homme cesse d'être dans ce cas un appendice de l'objet. Œuvres ouvertes, aléatoires, les *strutture continue* appellent le regard d'esprits libres et rationnels qui ont désappris de se prosterner devant des idoles. Si de tels esprits n'existent pas encore, du moins

l'ironie qui habite ces œuvres invite-t-elle dès à présent à cultiver des pensées assassines.

On pourrait dire que l'ironie munarienne travaille en opérant une sorte de dématérialisation de l'objet ; en décliner les formes reviendrait à faire l'analyse sous cet angle de la presque totalité des inventions et créations de l'artiste. Qu'on pense surtout à l' *Abitacolo* dont la structure aérienne, à la limite du visible, est un véritable espace en attente de métamorphoses ; aux *sculture da viaggio* prédestinées au nomadisme par leur légèreté et la facilité avec laquelle elles se plient ou se déplient ; mais aussi aux *concavi-convessi* tournant sur eux-mêmes sous la caresse d'un courant d'air et donnant naissance, s'ils sont bien éclairés, à des ombres en mouvement « avec de beaux effets de moire », pareils aux nuages qui se font et se défont ; et quoi de plus étonnant que le *libro letto*, objet onirique s'il en est, à l'identité incertaine tant il peut, livre aujourd'hui, devenir demain lit ou cabane, tente ou parc pour enfant.

C'est le concept même d'objet qui se trouve ainsi redéfini. La nature de l'objet ne réside plus dans des propriétés données une fois pour toutes, gelées dans un espace parfaitement circonscrit, mais dans la totalité de ses transformations possibles. L'objet n'existe donc que par les processus dans lesquels il est engagé. Ce sont eux qui le déterminent et lui donnent son être. Se référer ici à la conception que Hegel propose d'une « chose » ne serait en rien trahir les intentions profondes de l'artiste : « Une chose, affirme le philosophe, n'est épuisée que dans son actualisation ; en tant qu'effectivement réelle, elle l'est seulement avec son devenir ».

Dès lors, c'est le temps dont le mouvement réel ou virtuel n'est qu'une image, qui tisse la trame de l'objet, temps physique et temps des activités humaines, indissolublement liés. La dématérialisation de l'objet, si caractéristique des œuvres de Munari, procède semble-t-il d'une approche éminemment dialectique de la temporalité de l'objet ; l'objet n'est pas dans le temps, ce qui serait d'une certaine façon le figer et revenir à la conception de l'objet-fétiche ; c'est le temps lui-même en tant que devenir qui constitue l'objet. Le futurisme, pour sa part, avait déjà cherché à introduire le temps dans la représentation artistique, mais usant de techniques statiques il en était résulté un temps pétrifié par l'espace et donc un mouvement déjà fait. Munari le constate dans l'entretien qu'il a accordé en 1997 à Miroslava Hajek, à l'occasion de son exposition à la galerie Klatovy. Cette critique pourrait être complétée, car il se peut que l'échec du futurisme sur ce point vienne, en définitive, d'un attachement de celui-ci à une conception encore métaphysique des rapports de l'objet et du temps. Tout au contraire, Munari a su placer le temps au cœur même des objets ; le cinétisme n'en est qu'une des

conséquences. Fils spirituel d'une tradition qui remonte à Héraclite, l'artiste a eu l'œil pour les changements et il ne s'est intéressé qu'aux changements. Il ne croit pas à la « force des choses », mais à un temps où ordre et désordre passent l'un dans l'autre. Comme tout ironiste, c'est à cette source qu'il puise de quoi dissoudre les fétiches qui encombrant notre vie quotidienne.

En tant que lieu de possibles à actualiser, l'objet munarien se trouve donc en position critique à l'égard d'une économie marchande qui a tendance « naturellement » à réifier les rapports humains, c'est-à-dire à les transformer en rapports entre les choses. Les œuvres de l'artiste, en effet, tous domaines confondus, n'existent que pour « épouser » un temps qui est celui des hommes et grâce auquel elles peuvent se « réaliser ». Elles sont de ce fait incapables de tyrannie. Elles offrent au contraire à ceux qui les regardent et les manipulent leur fluidité, leur souplesse, leur fragilité parfois, voire leur caractère éphémère, afin qu'ils puissent selon leurs besoins y déployer leur potentiel de créativité et eux-mêmes se construire. Des œuvres comme *l'abitacolo*, les *scritture illegibile di popoli sconosciuti*, les *libri illegibili*, les *ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari*, les *tavole tattili*, sont des « propositions » adressées à la perception et à l'intelligence. L'imagination s'en empare pour mieux vagabonder. L'interactivité en est le principe fondateur. De là vient qu'elles sont de véritables interfaces, des lieux de rencontres propices à la restauration de rapports sociaux dégradés par l'emprise du marché. La *scultura da viaggio*, parce qu'elle n'existe que par et dans le pli, pourrait en être à la fois le paradigme et la métaphore. Dans ses plis et replis elle garde en effet mémoire de sa préhistoire en tant qu'épure avant toute fabrication. En eux, habitent les pensées même de l'artiste. Aussi les gestes de plier et de déplier l'œuvre dans une chambre d'hôtel ou chez soi ne sont-ils pas simples mouvements mécaniques dépourvus de sens ; les accomplir c'est participer à la gestation et à la naissance même de l'œuvre, en étroite affinité avec les intentions de son concepteur. Le jeu ici est jouissance, que le sens esthétique dispute à l'érotisme. L'ironie munarienne va donc plus loin que celle de Duchamp qui casse le fétichisme en en faisant le lieu d'une contradiction. Elle ne se contente pas de délivrer les œuvres du fétichisme. En leur donnant une manière de transparence, elle leur restitue une fonction essentielle : celle d'être médiation consciente entre les hommes pour mieux lutter contre la réification des rapports sociaux.

Reste le fétichisme très particulier attaché aux images peintes dont l'art occidental est avide ; fétichisme à son point culminant dans la mesure où l'image, dans ce domaine, n'a jamais renié l'icône de ses origines. Le carré noir sur fond blanc de Malevitch en 1915 en est la preuve. L'image peinte garde un caractère sacré ; elle s'ouvre toujours à autre chose qu'elle-même, autre chose

qu'il sera impossible de rejoindre : un invisible, une transcendance, un universel peut-être. Le religieux demeure une des voies/voix du sacré. Il y a, pour parler comme W. Benjamin, une « aura » de l'image peinte qui fait lever la tête et plier le genou, et les peintres eux-mêmes ont souvent essayé de la théoriser.

On est dans le sanctuaire de l'art occidental. L'ironie munarienne se devait de l'investir. Détruire les fétiches les plus chargés de spiritualité, montrer que même l'Avant-garde mesurant son audace, est restée au milieu du gué, c'est à cette tâche que s'emploient les *Negativi/positivi*. La joie et un rire libérateur ont dû accompagner les notes qui en commentent les esquisses préparatoires, car l'Avant-garde s'est laissée prendre dans une contradiction : elle voulait en finir avec la figuration et le code perspectiviste, rompre avec la tradition, mais la réalisation ne tient pas les promesses du projet. Dans le nouveau code esthétique qui se met en place dans les vingt premières années du XX<sup>e</sup> siècle, l'ironie de Munari dénonce le maintien des éléments essentiels de l'ancien. Pourquoi conserver l'idée de fixer une forme sur un fond alors que la perspective a été abandonnée ? Ne vaut-il pas mieux essayer de faire apparaître que le fond n'est que forme, et que poser encore son existence en soi revient à rester piégé par l'illusion perspectiviste ? Ne faut-il pas enfin aller au bout de la logique du travail de Cézanne ? Pour Munari, peuvent y aider les recherches de la Gestalttheorie sur le dynamisme de la perception humaine. Les jeux optiques doivent avoir leur mot à dire dans les enjeux esthétiques. Ici, ils se révèlent sans pitié : il est possible de percevoir chaque partie de la surface peinte soit au premier plan, soit à l'arrière-plan, selon que l'on prend ou non chacune d'elles en considération. L'opposition forme/fond n'a plus de sens. L'instabilité optique est totale. Forme et fond se transforment réciproquement et inlassablement en leurs contraires ; comme tout ce qui existe, d'ailleurs. Autant dire alors que le fond lui-même n'est que forme. Et ce n'est pas tout, car si la forme n'existe que par la ligne pourquoi persister à ne voir dans celle-ci que le contour de celle-là ? Ce serait réhabiliter l'idée d'une existence en soi du fond. On entend dire souvent que la ligne enclot, limite, mais cette limitation n'est pas simplement positive ; elle est aussi négative. Il est de l'essence même d'une limite de se dépasser elle-même<sup>6</sup>. Déterminer, c'est à la fois affirmer et nier, Spinoza déjà le remarquait. Une forme est donc toujours un être-pour-un-autre : on ne peut pas se contenter de la penser comme un être en soi. L'ironie de Munari s'élève ici à la critique philosophique la plus profonde. Elle met en évidence que l'Avant-garde est loin d'avoir liquidé toute métaphysique et toute religiosité. Tant que se maintient en effet dans sa radicalité l'opposition de la

---

<sup>6</sup> On peut ici se référer à Hegel, que Munari rejoint : « les choses finies sont, mais leur rapport avec elles-mêmes consiste à se rapporter à elles-mêmes en tant que négatives, et à se propulser précisément dans ce rapport avec elles-mêmes au-delà d'elles mêmes, au-delà de leur être » Grande logique.

forme et du fond, la limitation qui constitue la forme ne peut se donner à la conscience que comme infranchissable. Il va de soi alors que la conscience de la limitation ne puisse s'exprimer que d'une façon irrationnelle dans une foi en un au-delà de la limitation. L'Avant-Garde n'a pu échapper à cette conséquence. Pour s'y dérober, il lui aurait fallu penser le rapport forme/fond rationnellement, c'est-à-dire concevoir le fond comme une simple forme en rapport dialectique avec une autre. Elle a payé le prix de cette incapacité en entretenant, contre elle-même, le caractère sacré des œuvres. Son activité théorique en a gardé les stigmates. Qu'on songe à Mondrian, au néoplasticisme et à Malevitch. La position de Munari est sans concession.

Comment donc éviter les mêmes errements ? La réponse est dans les *Negativi-Positivi* : ce qui est nié doit avoir un droit égal à une existence positive, principe qui est au fondement d'un nouveau code. Il s'ensuit que la fonction de la ligne n'est plus de circonscrire une forme mais d'engendrer un rapport de réciprocité entre deux formes. Chaque forme, écrit Munari, aura une « esatto valore compositivo », de sorte que la densité de vie soit la même en tout point du cadre. Ainsi peut naître un espace optique vivant travaillé par un dynamisme chromatique dont le regard humain possède le contrôle ; un véritable objet concret, au même titre qu'une cuillère ou une bicyclette, totalement désacralisé ; un objet qui n'est que ce qu'il est, et ne prétend pas représenter autre chose que lui-même. L'art proprement dit s'en trouve désenchanté ; mais s'il sort du temple, c'est pour entrer dans la vie quotidienne. Il faut, dit, Munari, « atteindre le point où les objets que nous utilisons chaque jour et l'ambiance dans laquelle nous vivons deviennent des œuvres d'art ».

L'ironie munarienne ne triomphe que parce qu'elle reconnaît la puissance de la dialectique et le rôle du négatif dans les activités humaines. Elle se confond de ce fait avec l'ironie qui existe objectivement dans le devenir des choses. Aussi s'efforce-t-elle de les regarder, non pas comme des entités posées les unes à côté des autres, mais comme des êtres dont la nature est à chercher dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Cette ironie se donne ainsi le moyen de balayer toutes les formes de fausse conscience, en particulier les fétichismes et les discours métaphysiques et dogmatiques qui les soutiennent. La découverte décisive de l'interactivité n'en est que la traduction sur le plan artistique ; tout comme l'attention portée à l'enfance dont la capacité d'étonnement montre qu'elle n'a pas encore rejoint le conformisme de l'adulte ; tout comme le refus d'opposer l'art au design. L'ironie de Munari milite en faveur d'un humanisme concret. Elle est portée par le désir de reconstruire une totalité perdue.

Fernand Fournier, Paris, mars 2003