



HAL
open science

Les ombres blanches du bestiaire de Kubin : Ali, der Schimmelhengst (1932)

Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Les ombres blanches du bestiaire de Kubin : Ali, der Schimmelhengst (1932). Mechthild Coustillac, Hilda Inderwildi, Jacques Lajarrige. Entre ombres et lumières. Voyages en pays de langue allemande, 273-290., PUM, 2017, Collection Interlangues. hal-02333316

HAL Id: hal-02333316

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02333316v1>

Submitted on 25 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hilda Inderwildi

Université Toulouse - Jean Jaurès
CREG-EA 4151

Les ombres blanches du bestiaire de Kubin : *Ali, der Schimmelhengst* (1932)

On salue volontiers en Alfred Kubin (1877-1959) un Goya autrichien¹ et, de fait, la tendance aux groupements compacts, à un certain aplatissement de leurs contours, et en général les disproportions, sont les instruments du « monstrueux vraisemblable² » et du fantastique terrible, communs à ces deux artistes, qu'il s'agisse de figurer des chevaux tombés en pleine course, des monceaux de cadavres ou des corps mutilés. Mais alors que les estampes de l'Espagnol sont souvent traversées d'un souffle héroïque, les encres de l'Autrichien ne tendent pas à séculariser les visions de combats et de misère qu'elles préfèrent, d'une certaine manière, soustraire au mouvement pour composer des mythes à la fois plus personnels et plus larges. Marquées par la couleur particulière du pessimisme de Schopenhauer dont Kubin est un lecteur assidu, elles n'en appellent pas à la raison que Goya, adepte des idées du Siècle des Lumières, prêche en creux, même si son génie déborde souvent les situations historiques concrètes qu'il met en scène. Plus encore que ce dernier, Kubin a « la vocation de la nuit, sinon plus concrètement de l'ombre³ ». À l'instar de Redon, il reconnaît dans les clairs-obscurs, notamment ceux de Rembrandt, le lieu où s'épanouissent non seulement le rêve mais aussi, plus généralement, l'indéterminé. Ainsi s'explique l'attrance pour les techniques du dessin ou de la

1. À la suite du poète Richard von Schaukal qui signe en janvier 1903 dans les feuilles du *Wiener Abendpost* la chronique *Ein österreichischer Goya*.

2. Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes étrangers » (revue *Le Présent*, 15 octobre 1857), dans Baudelaire, *Écrits esthétiques*, Préface de J.-C. Bailly, Paris, Christian Bourgois, « 10/18 », 1986, p. 237.

3. J. Cassou, *Odilon Redon*, Paris, Éditions Princesse, 1974, p. 37.

gravure en noir et blanc, quand l'ombre peut se conjuguer aux effets de ligne pour créer une atmosphère onirique et faire percevoir le mystère.

Dans *Die andere Seite (L'Autre Côté)*, le roman culte de Kubin paru en 1909, les jeux d'ombre et de lumière des illustrations concourent à l'harmonie des dessins en accord avec l'atmosphère grise de l'empire du rêve où se situe l'action, tout en figurant son effondrement à travers leur obscurcissement progressif. La prison, ce château retranché derrière l'eau⁴, que Heinz Lippuner tient pour une forme d'emblème, une représentation en réduction de tout l'empire et de son ambivalence – en tant qu'il est fermé aux indésirables mais peut aussi se refermer tel un piège sur qui en franchit le seuil⁵ –, est un exemple de ces nombreux dessins où le manque de contours nets au premier plan et les tremblements de la ligne s'ajoutent aux ombres pour créer le sentiment à la fois précis et indéfinissable des prescences. Ils suscitent une impression de « déjà rêvé, de déjà-vu onirique⁶ » et sont le récit pictural d'un rêve qu'ils ont derrière eux. En ce sens, l'ombre et le noir que « rien ne prostitue », qui n'éveille aucune sensualité, allient leur force suggestive comme « agent[s] de l'esprit⁷ ». Envisagés dans leur confrontation avec le blanc et la lumière, ils représentent une somme de potentialités indéterminées qui laissent entrevoir le mystère autant qu'elles l'épaississent ou l'assombrissent. Même s'ils demeurent associés à la mort, l'ombre et le noir ne figurent pas « un néant sans possibilités, un néant mort après que le soleil s'est éteint, un silence éternel sans avenir ni espoir⁸ » : ils ouvrent sur le « suprasensible », le psychique ou le mythique qui semblent chez Kubin les prolongements naturels du fantastique.

Dans une lettre souvent citée, adressée à Fritz von Herzmanovsky-Orlando en janvier 1908, Kubin se qualifie d'« organisateur de l'incertain, de l'hybride, du crépusculaire,

4. Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, München, Verlag Heinrich Ellermann (Edition Spangenberg), 1975, p. 223.

5. H. Lippuner, *Alfred Kubins Roman Die andere Seite. Das Phänomen der künstlerischen Doppelbegabung*, Bern-München, A. Francke Verlag, 1977, p. 144.

6. J. Starobinski, *Trois Fureurs. Essais*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », p. 149-150.

7. « Conférence par le célèbre et pourtant encore méconnu artiste symboliste Odilon Redon », janvier 1913. Texte consulté dans la revue *Art absolument* n° 14, automne 2005, p. 68.

8. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), trad. N. Debrand et B. du Crest, Paris, Denoël, 1989, p. 156.

du rêve⁹ », s'appliquant à explorer le monde secret qui plonge ses racines au plus profond de son humanité pour le fixer et l'agencer sous des formes artistiques. Telle est la nuance particulière qui définit la coloration générale de son art : un art de l'inconscient, mouvant et sombre, dont on a pu dire qu'il ne fait que varier à l'infini quelques trouvailles très personnelles¹⁰. Regardés en transparence, diaphanisés, le quotidien et la banalité se révèlent dans leur aspect fantasmagorique. L'immédiateté même et le caractère pour ainsi dire anodin de certaines scènes en deviennent facteurs d'étrangeté, alors que chez d'autres artistes, dont Redon, la transparence, tout en donnant à saisir l'énigme, paraît la transcender. Ainsi les ombres blanches, pures figures visuelles, « pirates métaphysiques¹¹ » qui semblent violer doublement les lois du monde tangible par leur nature de quasi-oxymore, se prêtent-elles particulièrement à subsumer de nombreuses œuvres de l'artiste. Que les corps aient l'air de présenter des trous ou de résulter d'une projection de lumière plate, leurs altérations en accentuent le caractère curieux, dessinant des formes d'ectoplasmes, matérialisant la peur. Sans compter les lumières venues d'on ne sait où qui parfois les éclairent et font saisir l'ombre du sens. Étudier ces différentes manifestations permet tout à la fois d'apprécier la qualité originale des œuvres de Kubin et leur appartenance à une époque. Nous le montrerons à l'exemple du bestiaire onirique de l'artiste et, plus particulièrement, du récit illustré paru en 1932, *Ali der Schimmelhengst (Ali, l'étalon blanc)*¹², marqué par la double influence des théories de Freud et de Salomo Friedländer.

La vignette de couverture mise à part, l'existence de l'étalon blanc se déroule en douze planches auxquelles Kubin

9. Fritz von Herzmanovsky-Orlando. *Der Briefwechsel mit Alfred Kubin*, In M. Klein (Hrsg.), *Sämtliche Werke Bd. 7*, Salzburg, Residenz Verlag, 1983, p. 10.

10. Wieland Schmied, *Der Zeichner Alfred Kubin* (unter Mitwirkung der Graphischen Sammlung Albertina und des Oberösterreichischen Landesmuseums, Katalogbearbeitung A. Marks), Salzburg, Residenz Verlag, 1967, p. 32-36.

11. R. Casati, *La Découverte de l'ombre. De Platon à Galilée, l'histoire d'une énigme qui a fasciné l'humanité*, Traduit de l'italien par P.-E. Dauzat, Paris, Albin Michel, 2002, p. 267-269.

12. Alfred Kubin, *Ali, der Schimmelhengst. Schicksale eines Tatarenpferdes in 12 Blättern*, Wien, Dreizehnter Druck der Johannes-Presse, 1932. Citations d'après la réédition de 1973 : Alfred Kubin, *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa*, U. Riemerschmidt (Hg.), München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1973, p. 158-163. Une traduction française, réalisée par Christophe David, a paru dans Alfred Kubin, *Le Cabinet de curiosités et autres textes*, Paris, Allia, « Petite collection », 1998.

adjoint les lithographies de trois pages manuscrites signées, qui relatent l'essentiel de l'histoire en douze paragraphes concis, quoique de plus en plus longs, et dûment numérotés. Ainsi ces paragraphes forment-ils des légendes : ils éclairent le sens des dessins et soulignent l'importance de leur signification symbolique, conférant à l'ensemble de l'œuvre un certain caractère emblématique. Alors que la majorité des récits brefs de Kubin composent des « broderies » plus ou moins réussies autour de dessins premiers dans l'inspiration de l'artiste, *Ali der Schimmelhengst* procède, tout comme *Die andere Seite*¹³, d'une forme d'« ivresse créatrice¹⁴ », d'un élan démiurgique qui saisit Kubin fin 1928, au retour d'un voyage en Italie. Dans ce processus qui marque selon lui la fin d'une stagnation artistique longue de huit ans, le texte et l'image apparaissent reliés l'un à l'autre, ainsi qu'à leur auteur, de manière quasi organique. Reprenant l'anagramme que constituent les initiales de ses trois prénoms : A(lfred), L(eopold), I(sidore), et dont il signe certains courriers, par-delà l'esprit « oriental » du récit, Kubin invite d'emblée à regarder l'étaalon comme son double spéculaire. L'équivalence entre l'homme et la bête se trouve confirmée par la lettre adressée à Ernst Jünger après la publication de l'œuvre, le 18 janvier 1932, quand Kubin déclare avoir « transposé » sa « propre nature pulsionnelle dans un être équin¹⁵ ». À la fois figures de la peur et de ce que la virilité a de plus noble¹⁶, les chevaux comptent au nombre des animaux préférés de Kubin dont le bestiaire fait la part belle à ces « créatures mythiques¹⁷ », tant au plan iconographique que littéraire.

La fascination mêlée de crainte qu'elles inspirent remonte sans aucun doute à un trauma de l'enfance dont Kubin témoigne à diverses reprises, principalement en 1928

13. Sur les conditions de la genèse des deux œuvres, le manque d'inspiration et l'envie de mourir qui précèdent une impulsion féconde, voir A. Geyer, *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*, Wien, Böhlau Verlag, 1995, p. 218 sq.

14. Lettre que Kubin adresse à son amie Hanne Koepfel le 6 janvier 1929, après la conception d'Ali, in *Die wilde Rast. Alfred Kubin in Waldhäuser. Briefe an Rheinhold und Hanne Koepfel*, Bearbeitet und eingeleitet von W. Boll. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1972, p. 82.

15. *Ernst Jünger – Alfred Kubin. Eine Begegnung*, Frankfurt am Main, Ullstein Verlag, 1975, p. 31 sq.

16. Cf. lettre évoquée à la note 14. Plus trivialement, le cheval figure aussi « le cri de la nature » dans l'œuvre éponyme datant de 1937 ou la vigueur sexuelle, par exemple dans le dessin intitulé *Die Leuchte* (*La Lumière*, vers 1940) où l'étaalon est représenté en pénis-réverbère grotesque, sous lequel s'entassent des femmes.

17. *Ibid.*

dans *Angst und Bangigkeit (Une peur terreur)*¹⁸ : enfant, il a été pris de paralysie, alors qu'un cheval affolé fonçait sur lui. La panique des chevaux de cavalerie à la fin de *Die andere Seite* est une variation parmi d'autres de cette scène matricielle¹⁹. Partant de là, l'imagerie du cheval se décline sur différents modes dont les principaux archétypes sont les chevaux fous, le superbe étalon sauvage qui se cabre, devant le soleil ou devant un serpent, ou à l'inverse une vieille rosse aveugle traînant sa carcasse étique dans un dédale de rues ou des souterrains. En ce sens, *Ali der Schimmelhengst* semble bien opérer la synthèse de toutes les figures de chevaux dessinées par Kubin, tout en traçant « un autoportrait de sa jeunesse libertine » à laquelle succèdent « le travail laborieux et enfin la mort²⁰ ». Entre 1928 et 1932 – Kubin vient de passer la cinquantaine –, de nombreux extraits du journal intime attestent l'importance que revêt cette parabole à ses yeux. Il n'hésite pas à parler des dernières œuvres de Rembrandt comme « [d']autoportraits à la manière d'Ali !!!²¹ » qu'il qualifie de « grande œuvre » :

En matinée. Dernier jour de cette année plus que significative – qui, sur le plan professionnel – matériel, me voit encore vacillant – incertain, en rage, souci, perturbé, mais qui *pour finir* donne le jour à une grande œuvre, qui assiste à un prodigieux réajustement de ma philosophie magique, qui me renvoie à l'incertain – mais je veux **flotter** je sais maintenant la mesure de ma force créatrice intérieure et difficilement domptable²².

La notion « d'incertain », ici associée à l'artiste, s'applique tout autant à l'approche critique d'*Ali der Schimmelhengst* qui doit principalement se lire comme un mythe personnel.

La vie d'Ali se déroule en trois grandes étapes : l'innocence de l'enfance et la liberté (I-V), l'expérience de la captivité

18. Texte écrit dans le cadre d'une enquête sur l'empreinte que laissent les impressions d'enfance *Wie Jugendeindrücke haften*, publié dans le *Berliner Tageblatt* du 21 octobre 1928. Cité d'après *Aus meiner Werkstatt*, op. cit., p. 27.

19. *Die andere Seite*, op. cit., p. 228-229.

20. « Le chaos et le moi », in H. Bisanz, G. Lascault, *Alfred Kubin : dessinateur, écrivain, philosophe*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 114.

21. « Rembrandts letzte Werke Selbstbildnisse auf Ali's Art!!! », Journal, 12/01/1932, in Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, op. cit., p. 224. Toutes traductions par nous.

22. « Vormittag Letzter Tag dieses mehr als bedeutungsvollen Jahres – das mich in beruflich – wirtschaftlicher Weise, schwebend – unsicher, mit Ärger, Sorge, aufgewühlt noch sieht, das aber am Ende ein grosses Werk entstehen lässt, das ungeheure Neueinstellung in meiner magischen Philosophie sieht, das mich ins Ungewisse entlässt – doch ich will **schweben** ich weiss nun mein schwieriges innerstes Schöpfungsmaß », Journal, 31/12/1928, *ibid.*, p. 220.

et de la soumission (VI-X), la mort (XI-XII). Il apparaît d'abord comme un jeune poulain grandissant en Mandchourie sous les yeux de sa mère (I), puis comme un fier étalon jalousement épris de liberté, qui sait se soustraire à la domination de l'homme (IV) et qui refuse aussi de se joindre aux autres chevaux (II). Il ne se laisse pas plus prendre au piège de l'amour et ses ébats avec une jeune jument (III) durent peu : « IV. La soif de liberté était le trait dominant du caractère de cet étalon. Toutes les tentatives pour le capturer demeureraient vaines²³. » Ali incarne nettement « la nature élémentaire, la sensualité et l'instinct²⁴ », une forme de non-connaissance très proche de l'innocence originelle, mais il est aussi le farouche défenseur de sa différence, laquelle le place d'emblée en marge de la vie sociale et l'apparente au type de l'artiste parfois coupable d'*hybris*, tant il prétend se démarquer des autres. Même si l'étalon ne saurait être identifié directement au vouloir vivre schopenhauerien, à ce stade, la symbolique qui lui est attachée ne semble guère originale ou mystérieuse. Son personnage revêt néanmoins une dimension plus ambiguë quand il commence à semer le trouble dans les haras-harems²⁵ et se profile en chef de troupeau (V-VI). Quelques cavaliers le prennent alors en chasse « telle une bête sauvage » (VI) et le traquent dans un marais. Ali se fait lui-même prisonnier en sautant « d'un bond de géant » dans la cour d'un vieux temple (VII). « Affaibli par la faim », il est finalement capturé au lasso par un habile dresseur (VIII) mais le farouche étalon n'accepte aucun cavalier pour autant et doit endurer quotidiennement la cravache (IX), jusqu'au jour où il se laisse monter par un prince mandchou (X). L'étalon lui devient alors entièrement dévoué, sans que ce revirement ne puisse s'expliquer d'aucune manière : « Lui seul put monter Ali et la bête, attachée à lui par une incompréhensible dévotion, porta le prince au champ de bataille le jour de la victoire décisive sur les rebelles²⁶. » Sur quoi, l'étalon tombe malade : « Le désir de vivre libre sur la steppe l'avait repris » (XI). Son

23. « IV. *Freiheitsdrang war der ausgesprochenste Charakterzug des Hengstes. Alle Versuche seiner habhaft zu werden, blieben vergebens.* », *Aus meiner Werkstatt*, op. cit., p. 159.

24. A. Hedwig, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Die andere Seite*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1967, p. 137.

25. L'expression « in den Gestüten » (« dans les écuries ») évoque fortement la présence des juments (« Stuten »).

26. « X. [...] *Er allein durfte Ali besteigen, und das ihm in unbegreiflicher Ergebenheit zugetane Tier trug den Prinzen am Tage der Niederwerfung der Rebellen über die ersiegte Wahlstatt.* », *Aus meiner Werkstatt*, op. cit., p. 160.

maître lui rend sa liberté, mais trop tard : le cheval dépérit, il traîne sa carcasse fatiguée et décharnée dans les bois les plus épais²⁷. Devenu aveugle, il rejoint le parti de l'ombre et n'attend plus rien d'autre que la mort : il la trouve quand, obéissant à la voix de son maître « devenu mage » (XII), il se jette dans un précipice qu'il longe.

Le lecteur fait aisément la part de l'anecdotique, du pictural et du conte dans cette fin de récit qui paraît toutefois beaucoup plus énigmatique que le début et laisse de nombreuses interrogations en suspens. On imagine que la période de captivité correspond à l'expérience du destin : l'étalon doit reconnaître, suivant Schopenhauer, que la liberté n'est qu'illusoire et que cette illusion ne s'explique que par une forme d'ignorance. Probablement est-ce pour cette raison qu'Ali est incapable de retourner à son état antérieur lorsqu'on lui redonne sa liberté, car il l'éprouve désormais comme relative. Dans ce modèle interprétatif, les souffrances de la captivité devraient néanmoins être pour lui le moyen de la connaissance, or, on ne peut guère les considérer positivement qu'au moment de la confrontation avec le prince. De même, on se demande ensuite quelle valeur symbolique attribuer à la cécité²⁸ du cheval dans la dernière période : faut-il l'envisager comme la fin de l'illusion ou, au contraire, comme l'échec du sujet connaissant, incapable d'aller au-delà du principe d'individuation ? Il s'agirait alors d'un châtiement comme pour Œdipe ou pour le vieux cheval blanc de la laiterie dans *Die andere Seite* – un double du narrateur, fantomatique et effrayant. En optant pour cette lecture du texte, le suicide d'Ali serait un acte négatif, accompli par un être que son ignorance égare et qui ne cesserait pas de vivre pour avoir cessé de vouloir.

Ce temple ancien et probablement délabré, où Ali choisit par ailleurs d'entrer, aurait dû être un abri pour l'animal, et non une prison. L'étalon y fait-il l'expérience des insuffisances de la religion ou celle de ses propres limites ? Pourquoi tolère-t-il ensuite la domination du prince mandchou ? Personnage parent de l'homme aux yeux bleus que Kubin compare dans *Die andere Seite* à un « prince mandchou suprêmement raffiné », un « ange sorti d'une légende bouddhique²⁹ », avant même de devenir mage, le prince semble disposer d'étranges

27. « XI. [...] *Der einst so Muntere schleppte seinen müden, abgesetzten Körper ins dichteste Gehölz.* », *ibid.*

28. Kubin, dont la vue décline, évoque là le destin qu'il redoute et qui le frappera réellement au soir de sa vie.

29. *Die andere Seite*, *op. cit.*, p. 255.

pouvoirs qui l'imposent à Ali. À l'instar des hommes aux yeux bleus³⁰, il paraît le détenteur de la connaissance du monde comme imagination ; il représente, par opposition à l'animal, la sphère du spirituel, seul susceptible de dominer les pulsions élémentaires. Maître du destin d'Ali, il figure aussi une forme supérieure de l'artiste. Le terme « mage » (*Magier*)³¹ qui le qualifie est emprunté à la terminologie de Friedländer, où il désigne une âme pure, « exempte de toute différence, les contenant toutes en elle³² », une forme « d'absolu relatif » :

Le Soi absolu ne reconnaît dans le singulier et le pluriel que ses instruments, il est lui-même le zéro, le nombre universel, l'absence de nombre, la force intime et hyperbolique qui réalise la somme de tous les nombres isolés, celui qui en fait le compte, il est leur univers subjectif, le créateur de toutes les différences qu'il est forcé de créer, car il est l'*embarras* de leur *richesse* : ergo, scission de soi par surabondance, polarisation qui guérit aussi toutes les blessures que la différenciation inflige à ∞ [absolu]³³.

Le mage, « le créateur qui détermine le destin » d'Ali³⁴ paraît une forme de l'indétermination positive selon Friedländer, une indétermination qui a su exploiter, en le polarisant, un trop-plein de richesses ou de potentialités. Il est celui qui sait tenir « la balance égale³⁵ », la conscience claire, l'illuminé,

30. Ces êtres sans âge s'évanouissent comme par enchantement à la fin du roman. Même si Kubin refuse de fixer la nature des hommes aux yeux bleus selon des types religieux déterminés, ils rappellent certaines figures issues du brahmanisme ou de l'hindouisme. Leurs attitudes, leur sérénité et leur illumination intérieure les rattachent à la tradition du yoga magique. Ce qui empêche de ne voir en eux que des quêtistes orientaux ou même des adeptes de la pensée schopenhauerienne, c'est le rôle qu'ils assignent aux organes des sens et aux objets, ainsi que leur rapport ambigu à Patera, le maître du rêve.

31. Ce terme souvent traduit par « magicien » dans la version française des textes de Kubin ne suggère pourtant pas tout à fait les mêmes potentialités que le mot allemand *Zauberer* : il évoque, outre la science occulte, les idées de divination, d'emprise sur le destin ou l'avenir. Le mot *Magier* est employé de manière récurrente par les critiques pour désigner Kubin lui-même, déjà en 1928.

32. Lettre de Friedländer à Kubin, datée du 17 mai 1915, in *Friedländer Salomo/Myrnona – Kubin, Briefwechsel*, H. Geerken, S. Hauff (Hg.), Linz, Edition Neue Texte, 1986, p. 17.

33. « *Das absolute Selbst kennt Einzahl & Mehrzahl bloß als seine Instrumente, es ist selbst Null-Zahl, All-Zahl, Kein-Zahl, die hyperbolisch innig konzentrierte Gesamtheit aller einzelnen Zahlen, ihr Zählender, ihr subjektives Universum, der Schöpfer aller Differenz, der sie zu schöpfen gezwungen ist, weil er der embarras ihrer richesse ist: ergo Selbst-Entzweiung aus Überschwang, Polarisation, die alle Wunden, welche dem ∞ das Differenzieren schlug, auch heilt.* », *ibid.*, p. 18.

34. A. Hewig, *Phantastische Wirklichkeit*, op. cit., p. 138.

35. « *Die Existenz ist weder schwer noch leicht, sondern das Kunststück der Balance – Und gewiß man kann unzählige Male die Balance verlieren, aber niemals den Balancer...* », lettre de Friedländer à Kubin, 10/07/1915,

l'indispensable. Ali serait, lui, une forme de surdétermination puis d'indétermination négative, impuissante à se fixer³⁶. À moins que son suicide ne lui assure quelque chose comme une rédemption, une certaine liberté d'indifférence :

L'indifférence est froide comme la mort. Mais quand on cessera de méconnaître la mort ; quand on reconnaîtra qu'elle n'est que la mort de la différence, c'est précisément elle qu'on regardera progressivement comme le seul baromètre de l'inaltérable vie. On finit exactement comme on commence. Qu'on commence par l'indifférence et il faut terminer par la différenciation portée à son plus grand art³⁷.

Bien qu'on ne puisse jamais véritablement parler de conscience dans le cas d'Ali, il est sans doute possible de considérer son suicide comme une tentative pour abolir la différence, une façon de mesurer « l'inaltérable vie ».

Toutefois, même si on peut reconnaître dans *Ali, der Schimmelhengst* des thèmes fréquemment abordés dans la correspondance entre Friedländer et Kubin, il ne nous semble pas que l'influence de ce premier soit aussi déterminante que le suggère Anneliese Hewig³⁸. Elle a certes raison de souligner qu'on assiste dans ce récit à une nette victoire de l'esprit, alors que, dans *Die andere Seite*, l'élémentaire et l'esprit s'équilibraient dans une même impuissance. Il est également vrai que la notion d'hybridité semble avoir disparu, car le mage et Ali représentent, l'un et l'autre, des types « simples », en dépit

Friedländer Salomo/Mynona – Kubin, op. cit., p. 27. Pour comparaison, deux phrases de Kubin, empruntées à son journal (14/02/1933) et à sa correspondance avec Kurt Otto (16/09/1953), montrent combien la terminologie et les images de Friedländer l'ont marqué : « ... *Man ist nichts als der WAGHALTER* », « ...*Das höchste, das sein Hexenmeister erreichen kann, ist schon das berühmte Gleichgewicht – also immer ein Hingleiten, immer am Rande von zwei Abgründen von infernalier Pracht und ebenso Schauer.* »

36. Dans sa recension de *L'Indifférence créatrice (Schöpferische Indifferenz)* en 1920, Kubin énumère les philosophes qui l'ont particulièrement influencé : outre Kant, Schopenhauer et leurs épigones, Bahnsen et Mainländer, etc., les penseurs antiques, ceux des débuts du christianisme et du Moyen Âge, la philosophie asiatique et, par-dessus tout, Nietzsche qui lui a inspiré son roman *Die andere Seite*. Ce sont, entre autres, les travaux de Friedländer sur Nietzsche que Kubin trouve passionnants. Cf. « S. Friedländer, Schöpferische Indifferenz. Ein Hinweis », *Aus meiner Werkstatt, op. cit., p. 167.*

37. « *Indifferenz ist kalt wie der Tod. Aber wenn die Verkennung des Todes aufhört; wenn man erkennt, er sei nur der Tod der Differenz, so wird man grade ihn als den einzigen Barometer des unverwüstlichen Lebens schätzen lernen. Genauso wie man beginnt, endet man. Beginnt man nun mit dem indifferenten ∞, so muß man mit dem kunstvollst Differenzirten „enden“* », lettre de Friedländer à Kubin, 17/05/1915, *Friedländer Salomo/Mynona – Kubin, op. cit., p. 19.*

38. Hewig, *Phantastische Wirklichkeit, op. cit., p. 137-138.*

de l'indétermination. Mais l'interprétation demeure malaisée et, bien que Kubin ait sans le moindre doute fait référence aux divers systèmes de pensée qui ont marqué ses propres conceptions (« ma pratique mystico-philosophique a atteint des hauteurs où elle n'était jamais allée – telle est la magie de l'étalon blanc³⁹ »), les différentes hypothèses que nous avons soulevées montrent qu'il est presque impossible de proposer une solution définitive, que le récit est surtout empreint de motifs personnels. Ainsi Andreas Geyer qui envisage la parabole de l'étalon blanc comme une concaténation subtile de l'œuvre et de la vie de l'artiste est-il fondé à en proposer une interprétation essentiellement psychanalytique, le travail sur Ali coïncidant avec une rupture importante pour Kubin : en même temps qu'il parvient à mettre un terme à la liaison qu'il a longtemps entretenue avec la sœur de sa femme, Tilly Spier, son appétence pour le sexe et les écarts de conduite semble décroître. Associé au suicide symbolique⁴⁰ du vieil étalon, le mage personnifie la sublimation, dans l'art et par l'art, de la pulsion sexuelle que tempère aussi l'âge⁴¹. Ali renaît toutefois de ses cendres à l'automne 1933, quand Kubin rencontre Emmy Haesele⁴² et qu'il crée pour accompagner son étalon la jument blanche Fatme. Surgit aussi à ce moment-là dans les images et les lettres un « Contrali » (« *Gegenali* ») qui prête corps aux aspects les plus sombres de sa personnalité⁴³. Peut-être est-ce finalement une phrase de *Die andere Seite* qui éclaire le mieux le dénouement d'Ali : « Au fond l'homme ne peut dépasser son tempérament ; celui-ci déterminera toujours les manifestations extérieures de sa vie⁴⁴. »

39. « *Meine mystisch philosophische Praxis kam in Höhen wo sie noch nie war – es ist die Magie des Schimmelhengstes –* », Journal, 02/12/1928.

40. L'étalon réalise ce qui a toujours représenté une tentation forte pour son créateur. Outre la tentative de suicide en 1896 sur la tombe de sa mère, l'idée de mettre fin à ses jours l'accompagne dans de nombreuses crises en 1897, durant son service militaire, et en 1904, lors du décès de sa fiancée Emmy Bayer, entre autres.

41. Geyer, *Träumer auf Lebenszeit*, op. cit., p. 223.

42. À ce sujet, on lira avec intérêt, même s'il ne s'agit pas d'un ouvrage strictement scientifique, la somme de Brita Steinwendtner, *Du Engel Du Teufel. Emmy Haesele und Alfred Kubin – eine Liebesgeschichte*, Haymon Verlag, 2009. En 2010, l'exposition *Berührungen, Begegnungen* (« Convergences, contacts », 07/05-29/05, NORDICO Museum der Stadt Linz) sonde l'influence de Kubin sur trois artistes féminines : Emmy Haesele, Clara Siewert, Margret Bilger.

43. *Ibid.*, p. 224.

44. *Die andere Seite*, op. cit., p. 15.

Loin de nous éloigner du texte et de son élucidation, une attention soutenue à l'image et au fantastique pictural permet pour finir de le compléter et l'éclairer : elle montre comment chez Kubin la figuration du réel précis jette un pont vers le surréal. L'un des exemples les plus significatifs est fourni par la deuxième illustration du récit⁴⁵ où le fier étalon blanc se tient retranché derrière un mur de broussailles noires au premier plan, tandis que, dans la partie supérieure de l'image, à l'arrière-plan, un groupe de six chevaux dont on ne distingue ni la couleur ni les pattes se découpe sur un vaste nuage blanc traversé par quelques stries de ciel. Dans cette composition binaire, le réel figuré dans le cadre supérieur de l'image frappe par sa relative banalité, voire sa dimension anecdotique. Il n'a véritablement d'intérêt que dans son articulation à la sphère où se dissimule Ali en contrebas, soit à peu près les deux tiers de l'illustration. Tout converge vers l'étalon. Tête baissée, celui-ci paraît concentré sur lui-même, dans une attitude de tension altière. On perçoit là toute la puissance de sa séduction. La figuration de l'animal est réaliste mais ses pattes disparaissent dans une eau troublée et le mur de broussailles semble lui aussi mouvant, notamment du côté gauche où la lumière dissipe l'ombre en traçant des ondulations fuligineuses. Par le mouvement de sa crinière et de sa queue, Ali se fond dans ces broussailles et cette ombre grouillant de vie, dont il semble l'extension. Il forme ainsi au cœur du réel une bulle d'intériorité et d'imaginaire dense.

Le principe de composition qui fait voisiner le banal avec le démonique par la juxtaposition de sphères ou de « bulles » à différents plans du dessin est récurrent chez Kubin. Il permet d'associer, dans le prolongement du procédé « psychographique » que décrit le dessinateur du Rêve⁴⁶, une forme de réalisme précis et des représentations de l'univers intérieur. Cette combinatoire originale privilégie le trait à une forme stable et équilibrée au sens où l'entend la composition graphique traditionnelle. Le trait s'autonomise, enfle et prolifère pour créer « un singulier système de lignes », un style fragmentaire aussi écrit que dessiné, où visions et figurations s'enchevêtrent, éclatent l'une contre l'autre⁴⁷. Kubin y déve-

45. « *II. Herangewachsen, hielt er sich meist abseits von den grossen Pferderudeln. Man sah ihn häufig in den Flüssen baden* », *Aus meiner Werkstatt*, op. cit., p. 159. Cf. fig. 1 jointe à la fin du texte de notre article.

46. *Die andere Seite*, op. cit., p. 140.

47. « *Hier versuchte ich unmittelbar neue Formgebilde nach geheimen, mir bewußtgewordenen Rhythmen zu schaffen; sie ringelten, knäuelten sich und platzten gegeneinander. Ich ging noch weiter. Ich verzichtete auf alles bis auf den Strich und entwickelte in diesen Monaten ein seltsames Liniensystem. Ein fragmentarischer Stil, mehr geschrieben als*

loppe consciemment une esthétique du griffonnage, du geste faussement machinal, de la hachure ou des fourbis, propre à saisir ce qui relève du pulsionnel et de son intensité particulière. Chez cet artiste, le griffonnage comme mode de transcription des mondes imaginaire et intérieur devient « l'une des formes supérieures du dessin⁴⁸ » où conscient et inconscient font jeu égal : le rythme, le trait de la main, s'impose certes inconsciemment, de lui-même, mais la construction, l'idée claire de la forme, anticipe⁴⁹. Dans certains cas extrêmes, le griffonnage peut recouvrir des objets et les priver de réalité mais, le plus souvent, il se développe à l'intérieur de leurs contours dotant les surfaces d'une sorte de présence vivante, transposant les figures les plus quotidiennes ou réalistes sur le plan du fantastique grotesque.

Dans la deuxième illustration d'Ali, les contrastes ne sont pas seulement définis par l'opposition entre le noir et le blanc, l'ombre et la lumière, mais par les motifs à chaque fois différents que matérialise le griffonnage : linéaires pour le ciel, obliques pour les chevaux, enchevêtrés pour le rideau végétal de la bulle contenant Ali, par exemple. Ils correspondent à plusieurs types de lignes : l'horizontale pour le ciel et le sol mouvant, la verticale et l'oblique pour définir les ombres, les courbes pour l'univers d'Ali, qu'il soit végétal ou animal, défensif ou offensif. À l'avant-plan, la ligne est nerveuse, le griffonnage suggestif par l'indétermination fantastique de ses détails. Certes la dramatisation sensible dans ce dessin s'accompagne d'une forme de symbolisation qui demeure dans les limites d'une représentation qu'on peut juger « classique », mais Ali, telle une figure qui semble « surgir d'une pénombre de l'âme⁵⁰ », apparaît comme un rêve ou en plein rêve. Son mouvement, dans la souplesse de ses courbes et de ses entrelacements, l'apparente au Jugendstil, dont Kubin a su retenir les meilleures leçons, pour susciter dans une image stable une forme de réel mobile et non arrêté. Au texte comme gamme de suggestions diverses répond une image dont la séduction émane également, et peut-être prioritairement, du réel précis.

gezeichnet, drückte es wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmung aus. – „Psychographie“ nannte ich dieses Verfahren... », *ibid.*

48. H. Bisanz, G. Lascault, *Alfred Kubin : dessinateur, écrivain, philosophe*, *op. cit.*, p. 188.

49. C'est ce qu'explique Kubin dans un essai daté de 1924, *Rhythmus und Konstruktion (Aus meiner Werkstatt)*, *op. cit.*, p. 60-61).

50. *Ibid.*, p. 60.

Que la poésie fantastique de Kubin dans *Ali, der Schimmelhengst* soit fortement influencée par le symbolisme et l'art Jugendstil, qui modulent ou contiennent l'inquiétant au profit d'allégories plus ou moins indéterminées, est également manifeste dans d'autres illustrations du récit, notamment la sixième. « Le légendaire cheval blanc », représenté dans « une région de marais » où des cavaliers ont repéré sa trace⁵¹, y revêt les traits d'une apparition saisissante. La crinière hérissée de l'étalon aux aguets semble rayonner et générer les moutonnements du ciel, voire tout l'arrière-plan. Il est figuré en esprit ou en figure mythique, comme un ectoplasme qui flotterait en surplomb sur le réel. Le trait qui irradie de lui dans les deux tiers supérieurs du dessin crée un paysage à tonalité nettement psychique. Les moutonnements du ciel sont parfois brouillés par des hachures verticales ou obliques qui neutralisent les tensions entre formes et lignes tout en accentuant leur caractère onirique. Comme souvent chez Kubin, l'observateur perçoit inconsciemment certains détails, sans pouvoir les identifier immédiatement, puis ils paraissent se détacher du reste et s'imposer de manière obsédante, comme ces masques que dessinent les nuages en haut à droite. L'attitude hiératique et la luminosité attachées au personnage d'Ali tranchent avec les silhouettes noires de ses attaquants mais la vision de rêve est unifiée par le mouvement général du trait, tout à la fois vecteur d'une grande expressivité et plutôt décoratif. Le petit cavalier en bas à gauche, avec ses proportions qui ne respectent pas les lois de la perspective, ouvre la porte sur cet univers de conte fantastique et tous ses possibles.

Dans les deux dernières figurations de l'étalon⁵², les contours et les taches s'épaississent, le trait paraît plus calculé, la conception générale plus illustrative, la dimension fantastique plus conventionnelle et plus cohérente. L'avant-dernière planche montre Ali cachectique et couché sur le flanc, os saillants et crinière terne, les yeux éteints. L'animal a beau se trouver au premier plan, il n'occupe plus que le tiers inférieur de l'image. La blancheur de la clairière au deuxième plan, ainsi que la haute silhouette des sapins à l'arrière-plan, accentuent, par contraste, la dégénérescence et l'amenuisement du cheval. La représentation paraît pittoresque au second sens du terme : la vision réaliste ne colle pas au détail pour donner à l'illustration un relief singulier ; au contraire, elle l'aplatit, la simplifie et la systématise. C'est

51. « VI. Man musste Ali wie ein wildes Tier jagen, und es gelang einigen Reitern, den sagenhaften Schimmel in einer Sumpfigegend aufzuspüren », *Aus meiner Werkstatt*, op. cit., p. 160. Cf. fig. 2.

52. Cf. fig. 3 et 4.

le sapin totémisé en haut à gauche qui confère à l'espace une touche surréelle. Il préfigure l'apparition du prince au bord de l'abîme où se précipite Ali dans la dernière illustration. Cette figure de moine se dresse magiquement au-dessus de la roche et de la triste réalité des choses représentées. Il opère en quelque sorte la synthèse de toutes les possibilités de suggestion incluses dans le style en apparence hétérogène ou contradictoire des illustrations. C'est l'emblème d'une mobilité qui ne se laisse enfermer sous aucune étiquette bien définie, où le mouvement du réel vers le surréel est indéniable mais dont il faut chaque fois suivre de près les détours.

Le motif du cheval blanc est quant à lui très tôt associé au rêve dans l'œuvre de Kubin. Les dessins *Aus einem Traum* (« Sorti d'un rêve », 1903-1905) et *Der Geist eines gemarteten Pferdes* (« Le spectre d'un cheval martyrisé », 1903-1905) fournissent le modèle de la misérable rosse blanche, efflanquée et aveugle, « ce squelette vivant⁵³ » qui hante les couloirs de la laiterie de *L'Autre côté*. Introduisant dans une réalité parallèle où le rêve devient cauchemar, cette vision suscite l'effondrement nerveux du narrateur et signale le basculement progressif dans une forme d'apocalypse. Elle fait pendant à l'étalement noir de l'Américain Herkules Bell, archétype de l'homme d'action et de l'anti-artiste, qui appelle à se défier du sommeil, à ouvrir les yeux et s'engager dans la vie politique. Parodie de la volonté de puissance schopenhauerienne et sorte de lumière (*Aufklärer*) négative, il est l'allégorie d'un principe qui n'est que partiellement caricaturé et s'unit dans le fantastique au personnage antagoniste de Patera, figure elle-même paradoxale de magnétisé/magnétiseur, dont l'imagerie est marquée par un réseau d'ombres blanches. Dans *Ali, der Schimmelhengst*, l'effigie blanche ressortit très nettement à l'auto-illustration, au sens où le récit auto-illustré y recoupe un autoportrait⁵⁴ en forme de mythe personnel où matières biographique et pulsionnelle se croisent pour fonder une « autographie », soit une modalité de la présentation de soi axée sur la personnalité du trait lui-même. Ainsi Ali éclaire-t-il la figure de l'artiste comme abîme créateur, son imaginaire fantastique et sa caractérisation stylistique.

53. *Die andere Seite*, op. cit., p. 98.

54. Pour les questions relatives à l'auto-illustration et l'ambiguïté constitutive du préfixe réflexif, on peut consulter la thèse d'Hélène Martinnelli, « Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939) : Alfred Kubin, Josef Váchal et Bruno Schulz » (2014) ou son article « Représenter l'auteur dans le livre auto-illustré au début du xx^e siècle : Jean Bruller, Josef Váchal, Bruno Schulz et Alfred Kubin », *Comicalités* [Mise en ligne, 28/09/2013], <http://comicalites.revues.org/1680>.

À travers Ali, Kubin crée des espaces où il est possible de délier, détisser, déposer les éléments pour mieux percevoir ce qui peut advenir lorsque l'hétérogène se forme et se transforme, au sens chimique du « précipité ». Sous les traits de l'étalon, Kubin fait apparaître les forces qui le parcourent au fil du temps, dans leurs convergences comme dans leurs clivages. Conçu comme une « enveloppe-noyau », le récit auto-illustré *Ali, der Schimmelhengst* explore de l'intérieur, sur un plan en même temps sensible et symbolique, son développement personnel et artistique. Il interroge, en creux, les pratiques de constitution du sens, notamment la notion de graphie, entendue dans ses acceptions tout à la fois scripturale et plastique. Arts du noir et blanc, par essence abstraits et symboliques, l'écriture et le dessin recherchent chez Kubin l'effet d'ombre et de rêve, afin de pouvoir suggérer de subtiles oppositions de puissance. Ensemble, ils créent des mondes latents, les mondes magiques de l'entre-deux, où la rationalité et l'irrationalité, la réalité et son envers se font contre-poids. Pour les comprendre, il est nécessaire de toujours envisager l'artiste et son œuvre dans leur double orientation graphique et écrite, et dans leur éclectisme. Ce sont en effet les oscillations entre deux formes d'art, de multiples styles et influences qui font l'importance et la qualité d'une œuvre située dans l'invention et la mobilité. Peut-être est-ce aussi ce qui la rend réellement fantastique, sans jamais l'enfermer dans aucune mode. Telle est la « planète Kubin⁵⁵ » autour de laquelle gravitent désormais, sans rien lui ôter de sa magie, de nombreuses autres planètes, sœurs ou filles.

55. « *Der Planet Kubin dreht sich vom Tag in die Nacht, vom Sommer in den Winter; die Sonne Indifferenz, die Sonne „Willen“, reguliert, wenn man sich in ihr und nun von ihr aus im Planeten befestigt, dessen Zirkeltanz erst recht sicher – so daß dann dieser Tanz sich immer rhythmischer abspielen muß, bis endlich einmal der holperige Planet zum adäquaten Widerspiel der Sonnenherrlichkeit werde* », lettre de Friedländer à Kubin, datée du 10/08/1916, *Friedländer Salomo/Mynona – Kubin, op. cit.*, p. 68.



Fig. 1. © Eberhard Spangenberg, München

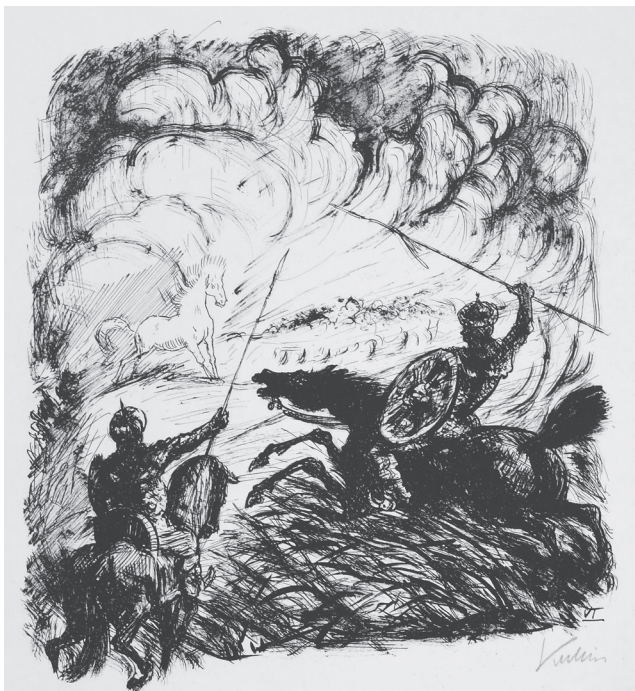


Fig. 2. © Eberhard Spangenberg, München



Fig. 3. © Eberhard Spangenberg, München



Fig. 4. © Eberhard Spangenberg, München