Design
Arts
Médias

Pia Rönicke, l'archive en formes

Marjolaine Lévy

2023-06-20

Marjolaine Lévy est docteure en histoire de l'art contemporain de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), critique d'art et professeure d'histoire l'art à l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (Rennes) et à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts décoratifs de Paris. Elle est l'auteure, parmi d'autres essais et catalogues d'exposition, de Les Modernologues (Mamco, 2017) et a dirigé l'ouvrage « 20 ans d'art en France. Une histoire sinon rien.» (Flammarion, 2018), vaste panorama de la scène artistique hexagonale de 1999 à aujourd'hui. Elle est également commissaire d'exposition, notamment de « Des mots et des choses » au Frac Bretagne au printemps 2019, et de « 26 x Bauhaus », exposition itinérante présentée en 2019 dans les instituts français de Berlin, Brême et Munich. Elle a récemment organisé l'exposition « Histoires d'abstraction. Le cauchemar de Greenberg » à la Fondation Ricard (Paris) en novembre 2021 et de l'exposition « Léon Wuidar, une peinture à géométrie variable » au Bonisson Art Center en mai 2023. Elle sera la commissaire de la rétrospective « Fausta Squatriti » à la Kunsthalle Pasquart (Bienne) en septembre 2023.

Résumé

Les outils jusqu'à présent réservés aux historien·es de l'art et aux archéologues deviennent désormais les moyens d'expression privilégiés des artistes. Iels cherchent, enquêtent, accumulent des archives, des données et des documents historiques, point de départ de narrations, de formes offrant à ces traces de l'histoire, une nouvelle fortune. Comment penser un travail sur les archives à partir de l'art, c'est-à-dire à partir d'un ensemble de méthodes et de procédés qui ne visent pas nécessairement l'objectivité ou la vérité ? Les œuvres de Pia Rönicke s'entendent ainsi avant tout comme autant d'enquêtes menées à partir des documents, témoignages et autres récits qui trament l'histoire du design et de l'architecture modernistes. Réécrire l'histoire oubliée des femmes du modernisme, Pia Rönicke en a fait l'un des propos de son œuvre.

Abstract

The tools hitherto reserved for art historians and archaeologists are now becoming the preferred means of expression for artists. They seek out, investigate and accumulate archives, historical data and documents, providing the starting point for narratives and forms that give these traces of history a new lease of life. How can we think about working with archives as art, that is, as a set of methods and procedures that do not necessarily aim for objectivity or truth? Pia Rönicke's works are thus first and foremost investigations into the documents, testimonies and other narratives that make up the history of modernist design and architecture. Rewriting the forgotten history of women in modernism is one of Pia Rönicke's main aims.

Introduction

> *« Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger[1]. »*
>
> *Walter Benjamin*

Réécrire l'histoire oubliée des femmes du modernisme, Pia Rönicke[2] en a fait l'un des propos de son œuvre. Si Mies van der Rohe (*Somewhere Out There*, 1998 ; *Outside The Living Room*, 2000), Charles Eames (*Untitled Eames Model*, 2001), Rudolf Schindler (*The Life of Schindler House*, 2002) et Le Corbusier (*Urban Fiction*, 2003) traversent le travail de l'artiste, ce sont principalement les figures féminines délaissées que Pia Rönicke s'emploie à mettre en relief. Si Lise Le Charlotte Le Klint (1920-2012) est un nom qui ne dit pas grand-chose, elle fait toutefois partie de notre quotidien. Elle est en effet la créatrice d'abat-jours en papier plié, parmi les plus

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42

grands classiques du design moderniste. En 1938, alors âgée de dix-huit ans, Le Klint est forcée de signer un contrat rédigé par sa famille, propriétaire d'une usine de luminaires, l'obligeant à arrêter de créer des lampes sous son propre nom. L'enseigne familiale a continué de commercialiser, avec grand succès, la ligne de lampes de la jeune femme, dont les droits, le nom, les dessins avaient été volés. En compensation, elle reçut une maigre rétribution mensuelle par rapport aux très importants bénéfices de l'entreprise. Malgré la volonté de sa famille d'effacer les traces de sa signature, la designer a tenté de répliquer en produisant de nouvelles lampes, en présentant ses créations dans des revues d'artisanat « Do It Yourself » et en publiant ses mémoires en 1998, intitulées *Erindringstrade*, signifiant « Commerce commémoratif ». En 2004, avec *Without a Name*, Pia Rönicke ranime la mémoire de Lise Le Charlotte Le Klint, à travers un récit qu'elle situe entre réalité et fiction, à partir de sa rencontre en 2002, avec cette figure majeure, effacée de l'histoire du design danois. L'installation consiste en un ensemble constitué de deux vidéos, d'une projection de diapositives (intitulée *Table of Contents*), d'une série de photographies, d'archives et de cinq lampes en papier plié (*Five Lamps*), dans le plus pur style de Le Klint, réalisées par Rönicke à partir des dessins publiés par la designer. La première diapositive annonce le statut ambigu de l'histoire en donnant à lire aux spectateurs : « A real fiction — a story about Klint and the lamp » (Une fiction réelle — une histoire à propos de Klint et de la lampe) en lettrage plastifié blanc sur un tableau noir, à la façon des étiquettes sur les boites aux lettres dans les halls de vieux immeubles. Les diapositives se succèdent et les lettres blanches sur le plastique noir écrivent l'histoire de cette femme déchue en remontant le temps : 2002-1920. Les fragments de sa vie s'entremêlent : de son arrivée à Paris en 2002 lors de sa rencontre avec Pia Rönicke, à sa relation amoureuse avec l'écrivain allemand Peter Weiss, en passant par le récit de ses sept ans de psychanalyse pour reconstruire une identité perdue et sa tendance obsessionnelle à déménager. Parfois, une diapositive vide permet aux spectateurs de faire une pause au milieu de ce récit poignant. Puis l'histoire reprend et s'achève sur l'échange entre les deux femmes : « she was very curious about my life./If it was possible for me to do the things I was / Interested in, and if anyone was interested in / What I was doing. » (Elle était très curieuse de ma vie / Elle voulait savoir si je pouvais faire des choses qui m'intéressaient / Et si ces choses intéressaient des gens). Chaque élément de l'installation apparaît comme la pièce d'un puzzle que le public tente de reconstituer, pour rétablir l'histoire de Le Klint et refuser l'amnésie. Toutefois, Rönicke ne donne pas des clés de lecture évidente à ses spectateurs. Ce flou est notamment produit par le basculement de la chronologie, cherchant à briser la lecture mythique de l'archive, avec la volonté de fuir une certaine emphase chronologique et une lecture linéaire du temps. Ce traitement particulier de l'archive rappelle la pratique de l'artiste libanais Walid Raad et son projet d'Atlas Group (1989-2004)[3]. Il se présente comme une fondation qui génère des archives historiques et qui collecte des traces relevant de la guerre au Liban afin de les mettre à disposition des chercheurs. Mais, parmi les matériaux collectés, nombreux sont produits par l'artiste : l'archive est donc en partie imaginaire, les documents et récits sont parfois inventés, ainsi que le Docteur Fakhouhi, le personnage principal, présenté comme étant « le plus renommé des historiens au Liban ». Ce brouillage entre le document et la fiction, et l'éclatement temporel de l'archive amènent à une remise en question du processus historiographique et produisent une histoire alternative du Liban. De la même manière, Rönicke ne se veut pas la garante d'une vérité historique, elle produit sa propre narration à partir d'éléments d'archives réels, « A real fiction ».

Parmi les données de cette constellation présentée par Rönicke, des photographies viennent illustrer les diapositives et la voix-off de la pièce sonore qui relate le récit en boucle. On y voit Le Klint à l'âge de quatre-vingt-trois ans, dans un café parisien, et non loin de là, l'image de la même femme, près de soixante-cinq ans plus tôt, pliant du papier blanc. La trace de l'échange entre les deux femmes apparaît dans un diptyque photographique, où deux enveloppes apparaissent, et sur lesquelles les adresses de Le Klint et de Rönicke sont inscrites. L'image du succès et de l'injustice trouvent à s'illustrer dans des photographies de luminaires créés par Lise Le Charlotte Le Klint installées dans des boutiques de design à la mode et de la vitrine de la boutique familiale au cœur de Copenhague. *Five Lamps*, cinq lampes sur le modèle de celles de Le Klint, viennent éclairer délicatement le récit plastique de cette histoire. Créés par Pia Rönicke selon les instructions de la designer, et suspendus délicatement au-dessus d'une table où cohabitent des archives et des fragments de papier plié sur lesquels se projettent et se déforment l'histoire de Le Klint en diapositives, les abat-jours origamis mettent en lumière leur propre mémoire. Avec *Without a*

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42

Name, Rönicke donne forme à l'amnésie et aux objets oubliés de la designer danoise, en dépliant son histoire et en permettant de mettre enfin un nom sur ces luminaires qui éclairent nos intérieurs.

Notes on M.B. (2014). Un titre crypté. Derrière ces initiales, se cachent Marianne Brandt et son triste destin de femme designer. Comme semble le suggérer la romancière danoise Karen Blixen[4], référence incontournable pour l'artiste, raconter des histoires atténue les douleurs du passé : « Tous les chagrins peuvent être supportés si on les transforme en histoire, si on raconte une histoire à leur propos[5]. » *Notes on M.B.* raconte l'histoire de la designer allemande, dont le destin terrible est méconnu. Cette œuvre consiste en une plongée dans les archives de Marianne Brandt lors de sa période au Bauhaus et de la période qui s'ensuivit, auxquelles Rönicke offre une nouvelle forme. Dans une salle obscure, le spectateur se déplace parmi un ensemble de sculptures aux formes minimalistes noires, aux allures de paravents. L'amateur de design reconnaitra peut-être dans les sculptures créées par Rönicke les contours élégants et arrondis des productions en métal de Brandt, notamment sa théière en argent et son cendrier (les deux datent de 1924). S'il ne s'agit pas de plonger dans un trop grand détail de la vie de la designer, il est toutefois important de rappeler quelques éléments biographiques. Marianne Brandt commença ses études au Bauhaus de Weimar en janvier 1924, où elle fut l'unique femme à intégrer l'atelier de métal dirigé par Moholy-Nagy, qui l'encouragea dans ce sens. Durant sa première année d'apprentissage, malgré l'esprit peu accueillant de ses camarades masculins, agacés que Moholy-Nagy lui confie des taches importantes (la préparation du métal par exemple), Brandt produit des pièces tout à fait remarquables, telles qu'un cendrier, une théière et un service à thé, devenus désormais des « icones du design modernistes[6]. » Chacun de ces objets puise dans le vocabulaire de l'abstraction géométrique — le cercle, le triangle, le carré —, qui vient s'incarner tridimensionnellement en une forme fonctionnelle. Ce n'est pas la dimension spirituelle et métaphysique des formes géométriques, enseignée par Johannes Itten au Bauhaus jusqu'en 1923 (le carré correspondait au calme, à la mort, à l'obscurité ; le triangle, à l'intensité, à la vie, à la lumière ; et le cercle était le symbole de l'apaisement et de la symétrie), qui régit le design des objets de Brandt, mais la volonté d'apporter de la volupté au quotidien et de créer une harmonie entre des lignes organiques et la froideur du métal. Brandt participe activement aux évolutions techniques de l'atelier, en réalisant notamment des lampes en aluminium, qui seront produites industriellement et donneront à l'école l'image d'un lieu où le fonctionnalisme triomphe. En avril 1928, lorsque Brandt prend la tête de l'atelier métal au Bauhaus de Dessau, elle commence à développer sa pensée, selon laquelle « le processus de modernisation de la société passe par une relation forte à la forme[7]. » Dans un article paru dans la revue *bauhaus* en 1929, la directrice de l'atelier métal se défend des attaques de Naum Gabo, qui affirmait que le Bauhaus n'était qu'un style superficiel : « La forme arrondie d'une lampe n'est pas une affaire de style mais le résultat d'expérimentations et de dessins, que nous testons, calculons, mettons à l'épreuve », à la manière d'un atelier de constructivistes ingénieurs comme le précise, non sans humour, l'historienne de l'art Elizabeth Otto[8].

L'indépendance, la détermination et la lutte de Brandt au Bauhaus se dessinent distinctement dans *Notes on M.B.* L'œuvre prend, on l'a dit, la forme d'une installation, constituée des imposantes sculptures noires, de photographies d'archives de Brandt, et de deux films. Réalisé dans l'atelier, récemment restauré, de Brandt à Dessau, entre 1927 à 1929, le premier film, d'une durée de neuf minutes, donne à voir Pia Rönicke ravivant le fantôme de la designer, en effectuant ce qui ressemble à une performance. Debout, l'artiste tient un miroir rond, percé en son centre, qu'elle manipule de sorte que les expérimentations photographiques de Brandt recouvrant les murs de l'atelier, s'y reflètent. Quel est le sens de cet objet circulaire réflexif ? Faudrait-il y voir un clin d'œil au *Commencement du monde* de Brancusi, réalisé en 1924, la même année que les productions majeures de Brandt ? Il n'en est rien. Rönicke rejoue les expériences photographiques réalisées par l'artiste allemande à la fin des années 1920. Brandt a alors réalisé plusieurs autoportraits remarquables qui figurent son image reflétée dans des sphères-miroirs posées au sol. Au même moment, le reflet de Florence Henri, proche de Marianne Brandt, se projette dans un miroir au pied duquel deux boules réflexives triplent l'autoportrait (*Autoportrait*, 1928) et rappellent une forme phallique. On pense alors aux lignes de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (1949) : « Mais tout au long de sa vie, la femme sera puissamment aidée dans son effort pour se quitter et se rejoindre par la magie du miroir. (...) C'est surtout dans le cas de la femme que le reflet se

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42

laisse assimiler au moi[9]. » L'image de Marianne Brandt se démultiplie dans le film, comme pour mieux montrer ses facettes plurielles : les nombreux autoportraits dans les boules de chrome poli se reflètent à leur tour dans le miroir circulaire tenu par Pia Rönicke, qu'elle déplace avec délicatesse pour créer de nouveaux reflets. En se mouvant, le miroir devient l'écran où défilent lentement et tour à tour le visage de Brandt, la théière de 1924, la lampe de chevet Kandem, des croquis de travail, des coupures de journaux de l'époque, des photographies de l'atelier métal et de Gropius, le jardin devant les fenêtres de l'appartement... Dans cette perspective cinématique, pour ne pas dire cinématographique, il faut noter que le miroir a l'immense mérite de permettre l'introduction du mouvement et du temps dans un objet fixe. Mais, s'il est un écran de diffusion, le miroir a la particularité d'être également la caméra qui prend les images, pour produire de lents et troublants travellings, parfois déformés (à cause sa forme arrondie) à l'image de l'histoire tourmentée de Marianne Brandt. Le second film montre l'intérieur de l'atelier de Brandt, dans un plan extrêmement lent (le film dure quarante-trois minutes). Une voix accompagne la longue scène, oscillant entre l'allemand et l'anglais, le passé et le présent, les mots de Brandt et les commentaires de Rönicke. Le texte, écrit par l'artiste danoise, est le résultat d'une longue recherche dans les archives privées de Marianne Brandt[10]. Les lettres poignantes, qui accompagnent le spectateur dans sa déambulation entre les sculptures-paravents, manifestent à la fois la déchéance vécue par Brandt après avoir quitté le Bauhaus et les aspects les plus intimes et sombres de sa personnalité. Dans les premières minutes, Rönicke décrit l'espace de l'atelier :

Un espace presque vide. (...) Depuis le lit, je peux voir le livre de Christa Wolf, *One Day a Year, 1960-2000*, et un verre à moitié rempli. Un rideau, une ombre provenant de la lampe, se dessine sur le plafond. Des rouleaux de papier, un réveil Braun, il est 21h30. Une lampe orange en métal de la marque A/S Horn. Un crochet sur le plafond. (...) Je suis dans la chambre depuis environ deux mois. Tous les jours, je prends une photo de l'arbre dans la cour. Cette nuit, j'ai rêvé de toi. Nous étions toutes les deux dans la chambre. C'était un grand appartement, et de nouveaux espaces apparaissaient dès lors que j'avançais.

La rencontre entre Pia Rönicke et Marianne Brandt n'aura lieu que dans un songe. Le film se poursuit par la lecture de lettres écrites par Brandt entre 1929 et 1981, dont le contenu porte principalement sur sa vie au Bauhaus, les injustices subies, les difficultés à se faire payer, l'attitude détestable de Gropius, la mort de son mari Erik Brandt, son retour difficile chez ses parents :

Chère Mademoiselle Anskombe, Je souhaite par la présente répondre le mieux possible à votre aimable lettre du 27 Janvier 1981. À Weimar, où je vivais comme un peintre, je suis entrée au Bauhaus après avoir vu une exposition d'objets qui y avaient été créés. J'ai assisté au cours préparatoire, enseigné par le professeur Moholy-Nagy, et rejoint, sur sa recommandation, l'atelier de métal sous sa direction. Bien que j'apprécie le travail de Van de Velde, je n'ai pas été influencée par lui, et je ne me suis jamais rendue compte que mes productions étaient aussi révolutionnaires. J'ai simplement poursuivi mes idées. Malheureusement, l'industrie n'a montré aucun intérêt pour des designs innovants, à la seule exception de la société de luminaires Körting et Nathiesen à Leipzig. Je suis restée à Weimar jusqu'à la réinstallation du Bauhaus à Dessau. Après plusieurs années de travail là-bas, assumant également la direction de l'atelier de métal pendant un certain temps, je suis retournée à Weimar, puis dans ma ville natale de Chemnitz (maintenant appelée Karl-Marx-Stadt)... Malheureusement, je n'ai jamais écrit sur mon travail.

La fin de vie dans la petite maison parentale au milieu de la forêt, apparaît fort difficile pour Marianne Brandt : « Je suis malade : rien de grave. Les critiques sont derrière moi. Mais dans les années à venir, je vais trouver mon chemin dans les eaux navigables. Peut-être une profession différente. Mes succès entre ma 44^ème^ et ma 60^ème^ année. À l'heure actuelle, je vis une série de malchance. Je dois apprendre l'endurance et la patience, ne pas forcer quoi que ce soit, tout viendra à moi. Je n'ai aucune raison d'être sombre. Tout se passe bien pour moi / comme il l'a toujours été. J'ai vécu beaucoup de déceptions. Ma vie à la maison a mis mon destin sur une piste quelque peu différente.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42

30 janvier 1949, Chemnitz

Nous sommes de plus en plus seuls. Désormais, même Schmidtchen nous a laissés. Le message de Nonne annonçant sa mort m'a bouleversée de manière tout à fait inattendue... À l'heure actuelle, je n'ai absolument aucun revenu, et il semble que finalement mon exposition à Dresde à l'École des arts appliqués n'aura pas non plus lieu... Cela me ferait du bien d'être à nouveau au centre des choses. Malheureusement, tous les efforts et tous les efforts que nous faisons ici restent inefficaces. Le succès n'est jamais déterminé par soi-même, ni par des efforts diligents...

Le 22 février 1949

Aujourd'hui, je suis en mesure de vous informer que j'ai reçu deux paquets : le 19 de ce mois un petit paquet avec une veste, trois bougies, et deux paquets de bonnes cigarettes ; et le 20, le paquet Van der Meulen, contenant du lard, du fromage, du café, du thé, du lait, des œufs, du ragoût, des saucisses, de la citrouille, de la saccharine, des macaronis, du bacon et des haricots.

Le 15 juin 1947

J'ai écrit l'été dernier, une première fois à Gropius puis à M.-N. (Moholy-Nagy), je leur ai rappelé que j'avais envoyé un certain nombre d'objets, une théière nickel-argenté, deux bols chromés et un cendrier, pour l'exposition de Gropius en Amérique... Les photos que j'ai envoyées avec les objets m'ont été retournées, mais pas le reste...

Le 25 juillet 1935

J'ai compilé un certain nombre de mes travaux, et dont je vous enverrai les croquis. J'espère recevoir un ou deux conseils de votre part. J'imagine que vous avez encore de nombreux croquis et illustrations des œuvres de l'atelier de métal. En tout cas, je demande que les images me soient retournées, car je ne possède pas les doubles de la plupart d'entre eux. Cela signifie beaucoup pour moi !

Le 12 juin 1930

J'ai reçu la proposition de Gropius. Je trouve l'offre — 800 de reichsmark en 4 versements de 200 très "modeste". C'est inacceptable. Je vais écrire au bauhaus en leur demandant qu'ils me renvoyent mes licences le plus vite possible car j'ai un besoin urgent d'argent. Ne serait-il pas possible de s'arranger avec l'usine Kandem et qu'ils me paient directement une partie ? Une part décente, bien sûr, payé au cours des quatre prochaines années ? Cela ne fonctionnera pas, cependant, à moins que Gropius démissionne définitivement du bauhaus. Il serait également important de savoir si le contrat avec Kandem va durer plus longtemps, et si de nouveaux modèles sont attendus.

Les derniers mots de Rönicke dans le film témoignent de l'oubli et de l'indifférence subis par Marianne Brandt : « Elle a laissé des lettres, des carnets, des photographies jaunies et des petits bibelots dans des boites à chaussures. Collectés puis dispersés, et oubliés. ». Durant les quarante-trois minutes du film, la voix de Rönicke, lisant Brandt, est accompagnée d'un lent travelling circulaire faisant défiler les images d'archives de la designer, mêlées à des photogrammes du premier volet de *Notes on M.B*. Ainsi, le visage de Brandt, ses productions, ses

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42

croquis et carnets de notes apparaissent tour à tour, tandis que dans ce lent flux, s'invitent des photographies de Rönicke tenant le miroir arrondi, dans lequel se reflètent les mêmes images. Là encore, la frontière entre l'archive et l'appropriation qu'en fait Rönicke se brouille. C'est comme si la véracité historique n'était pas l'objet de l'œuvre. Le chevauchement des documents historiques associé aux gestes chorégraphiques de Rönicke manipulant les archives, le mélange du passé et du présent viennent à troubler le spectateur, afin d'éviter tout déterminisme. Il ne s'agit pas de donner une unique forme aux archives mais d'en offrir une multitude pour peut-être sortir de l'obsession de la belle forme, prônée par ceux qui ont volé Brandt.

Cette pratique fondée à la fois sur une recherche scientifique mais à laquelle Rönicke offre une part plus fictionnelle -- notamment dans le montage des films et les éléments sculpturaux qui les entourent -- et déployée dans l'espace d'exposition, avait déjà pris forme en 2006 avec *Rosa's Letters -- Telling a Story*), installation -- mêlant diaporama, maquette, film en 16 mm et un ensemble de documents --, qui prend sa source dans la correspondance privée de Rosa Luxembourg entre 1891 et 1918[11]. Dans le prolongement des recherches de Pia Rönicke et de la réhabilitation de la place de Brandt dans l'histoire du design, la graphiste française Stéphane Dupont a développé un projet intitulé *Marianne Brandt, un alphabet, un livre, une exposition*. Elle explique, dans un entretien réalisé en 2014 par le Centre National des Arts Plastiques (sa recherche a été financée par une bourse de l'institution), avoir été bouleversée et intriguée par un portrait de Marianne Brandt pris à Chemnitz : « À partir de cette image, j'ai eu envie de chercher et de mener l'enquête. Je suis allée aux archives du Bauhaus à Berlin et j'ai choisi de partir de ses formes, de me laisser contaminer par ses formes, des sphères, des rectangles, des demi-sphères pour dessiner un alphabet de titrage pour le livre à venir[12]. » La graphiste m'a ensuite confié qu'à la suite de ses recherches à Berlin et dans les archives du MoMA, elle avait noté que Marianne Brandt était absente de toutes les photos de groupe, réunissant les maîtres d'ateliers[13]. Seule Gunta Stölzl apparaissait au milieu des hommes. Partant de ce constat, Stéphane Dupont a voulu comprendre l'amnésie qui entourait l'œuvre et la personnalité de Marianne Brandt, en lui rendant un hommage graphique, à travers trois projets : la création d'un alphabet, la réalisation d'un livre et une exposition à la galerie My Monkey à Nancy en septembre 2017[14]. L'alphabet, appelé « alphabet Brandt », sera l'alphabet de titrage du livre et de l'exposition, il en constituera l'identité graphique, le pilier de cette nouvelle phase de recherche. Son dessin, ses déclinaisons, ses modules, s'inspireront des formes et des travaux de Marianne Brandt : lampes, objets, dessins et collages.

Eileen Gray (1878-1976), Loïe Fuller (1862-1928), Hannah Höch (1889-1978), trois femmes incarnant la modernité, qui voient leurs destins réunis grâce à Pia Rönicke, dans *Dream and Action Find Equal Support in It* (2011). Au commencement, trois images singulières choisies par l'artiste : la photographie de la salle de bain d'une fenêtre à travers un miroir dans une des chambres de la Villa E.1027 à Roquebrune-Cap-Martin, réalisée par Eileen Gray entre 1926 et 1929, un croquis de Loïe Fuller représentant une salle des miroirs sur une scène, datant de 1896, et un photomontage de Hannah Höch de 1917, montrant cinq femmes en cercle et face à face. Les trois images ont comme dénominateur commun le miroir, qui se démultipliera à son tour, on le verra plus loin, dans l'installation. Pour *Dream and Action Find Equal Support in It*, Pia Rönicke a plongé dans les écrits de Eileen Gray, plus particulièrement le texte *De l'Éclectisme au doute*, une conversation entre l'architecte-designer et Jean Badovici, publiée dans la revue *L'Architecture Vivante* en 1929, dans laquelle l'artiste danoise a retenu une phrase « L'afflux de la lumière et de l'air peut être régulé... comme par l'obturateur d'un appareil photo[15]. » La maison devient un viseur, un cadre construit dans lequel on peut voir le monde. Elle ajoute « Pour moi, une maison modèle est simplement une maison dont la construction a été réalisée avec les meilleurs et les moins coûteuses procédures techniques, et dont l'architecture atteint la perfection pour une situation donnée ; c'est-à-dire, elle est comme un modèle qui ne doit pas être infiniment reproduit, mais qui inspirera la construction d'autres maisons dans le même esprit[16]. » La Villa E.1027 fut l'objet d'une controverse. Contre l'avis défavorable de Gray, Le Corbusier réalisa neuf des peintures murales dans la maison. Pia Rönicke, marquée par cet épisode, affirme : « Ceci est une action étrange de la part d'un homme qui avait complimenté la maison pour sa pérennité. On pourrait voir cet acte comme une vengeance de Le Corbusier contre la critique que Gray a faite contre lui dans le texte *De l'Éclectisme au doute,* contredisant l'idée de la "machine à habiter".[17] » L'ajout corbuséen a

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42

d'ailleurs été perçu par certains historiens de l'architecture, notamment Beatriz Colomina, comme un geste absolument misogyne[18]. Dans *Dream and Action Find Equal Support in It*, la forme architecturale, comme un viseur, prend la forme d'un paravent. L'amateur de design reconnaîtra les contours et les ouvertures du paravent dit « de briques » dessiné par Eileen Gray en entre 1922 et 1925. Seule la couleur change, un blanc immaculé s'est substitué à la laque noire, puisque le paravent devient l'écran d'un film tourné dans la Villa E.1027. En 2008, l'artiste Falke Pisano[19] avait déjà fait d'une sculpture, toute empruntée au paravent en briques de Eileen Gray, un écran. Cette structure intitulée *Screen (Parabolic Reflector)* est constituée d'un ensemble de rectangles blancs placés en décalé, et d'un miroir dans lequel se reflète une sculpture noire (*L'Objet complet (The undeniable success of operations)*, 2008) suspendue au plafond et faite de formes géométriques imbriquées les unes dans les autres, rappelant la lampe de bureau, dessinée par Gray en 1930[20]. En prenant comme point de départ la photographie de Gray, montrant la salle de bain de la Villa E.1027 à travers le reflet du *Miroir Satellite* (1927), Pia Rönicke a installé des miroirs dans l'espace, qu'elle a ensuite filmés. Ainsi, les points de vue sont démultipliés. Le *Miroir Satellite* a la particularité d'être constitué de l'articulation d'un grand miroir circulaire et d'un petit, tournant sur lui-même. Le miroir de Gray fonctionne comme un système astral, une constellation, et non pas seulement comme le véhicule de Narcisse. Parfois même, l'objet réflexif est solaire. En effet, quatre-vingt ans après le *Satellite* de Gray, le miroir *Soleil noir* (2007) de Martin Szekely a été le personnage principal du film *Black Mirror At The National Gallery* de l'artiste canadien Mark Lewis. S'il ne s'agit pas là de rejouer *Four Sided-Vortex* (1965) de Robert Smithson, c'est une vue totalement fragmentée, kaléidoscopique du lieu qui se révèle à travers les longs plans de Rönicke. L'architecture de Eileen Gray connaît ici une double fragmentation : la première produite par les objets spéculaires qui démultiplient l'espace et la seconde engendrée par le paravent devenu écran, qui, percé d'ouvertures, segmente l'image projetée. Une voix accompagne le film, elle lit des extraits du texte de Gray, *De l'Éclectisme au doute*, et des conversations qu'elle a eues avec Peter Adams, ex-journaliste de la BBC et ami intime de l'architecte.

Si les spectres féminins de l'histoire du modernisme hantent l'espace d'exposition, ils nous éclairent aussi. La salle d'exposition est en effet éclairée par des lampes de papier, dont les fragiles abat-jours colorés, ne sont autres que les photocopies des archives de Eileen Gray. La recherche scientifique se transforme ainsi en un objet fonctionnel. Les mêmes photocopies se déploient sur les murs. Une frise constituée des centaines de documents en noir et blanc d'archives du Bauhaus complète l'installation. Pia Rönicke explique cette place privilégiée donnée aux femmes du modernisme dans cet ensemble : « La collection d'images présente le travail effectué par des femmes dans le domaine de l'architecture, de la performance et de l'art. Toutes sont contemporaines de Eileen Gray. Une grande partie du travail provient de femmes formées au Bauhaus et dont l'existence est surtout connue grâce à l'archive photographique de l'école. Les étudiantes ont été découragées de travailler dans les ateliers d'architecture et de menuiserie. On leur faisait comprendre qu'elles ne pouvaient pas penser en trois dimensions. Malgré tout, un petit groupe a réussi à transgresser ces règles et a travaillé la menuiserie, le métal et la photographie. Je vois ces images — intitulées *Album* — comme une collection inachevée, qui pourrait être augmentée. Une des choses qui m'intéressait, c'était l'idée de les mettre en miroir, comme pour rejouer le photomontage de Hanna Höch. Cette image de 1917 parle, non seulement de la femme, mais d'un collectif de femmes. Virginia Woolf écrit dans *Une chambre à soi* : "Les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux de réfléchir une image de l'homme deux fois plus grande que nature". Dans le montage de Höch, le reflet devient un acte, où les femmes observent le monde tout en étant observées par d'autres femmes[21]. » Parmi les images accrochées au mur, une série de croquis de Loïe Fuller, dont les performances fascinaient Eileen Gray, constituent une archive majeure sur le projet de « Salle des miroirs », imaginée par la danseuse. On peut y découvrir de nombreuses esquisses réalisées par Fuller, représentant les scènes de spectacle les plus inventives pour l'époque, qui, bien avant les *Mirror Rooms* de Christian Megert ou de Yayoi Kusama, se voyaient entièrement recouvrir de miroirs. La mise en relation des miroirs de Gray et de Fuller est pensée par Rönicke comme « une analogie dans le rapport au corps. Eileen Gray pense l'architecture comme un facteur qui peut changer le concept et la fonction d'un objet, et donc aussi la manière dont elle interagit avec le corps. Quant à la salle des miroirs de Fuller, je suppose que de la même manière, le corps se transforme en fonction de cet espace, il devient fragmenté et démultiplié[22]. » Sur la

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42

nature changeante du corps, on pense aux lignes de Henri Bergson dans le chapitre IV de *L'Évolution créatrice* : « Le corps change de forme à tout instant. Ou plutôt il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continuel de forme : la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition[23]. » Le spectateur lui-même est confronté à la fragmentation de son corps, au sein même de l'installation. Çà et là, des miroirs percés en leur centre, sont suspendus dans l'espace, de sorte que le film projeté sur le paravent-écran, s'y reflète, tout comme notre corps devenu un instant le support de projection des ombres de la Villa E.1027. Ce trou au centre de l'objet spéculaire fonctionne comme un oculus qui offrirait une perspective inédite sur ces trois femmes majeures de la modernité.

Les lampes de Lise Le Charlotte Le Klint, les miroirs de Marianne Brandt, les paravents de Eileen Gray, ces objets trouvent une nouvelle fonctionnalité dans l'œuvre de Rönicke. Tous deviennent les écrans, les supports projetant des archives relatives à leur concepteur, témoignant là d'un certain caractère autoréflexif. C'est comme si les traces oubliées de ces femmes ne pouvaient réapparaître qu'à travers leurs propres objets, ayant acquis un nouveau statut au-delà de leur fonction d'écran, celui d'œuvre. Ces productions ont aussi la particularité de ne pas être parfaitement lisses, les disparités de leur forme — les plis des abat-jours de Le Klint, les miroirs percés de Brandt, les ouvertures ponctuant les paravents de Gray — déforment et fragmentent les archives de ces dernières. Elles deviennent alors imparfaites, fragiles, morcelées à l'image de la complexité de l'existence de ces femmes.

Conclusion

Pia Rönicke invite ses spectateurs à une plongée dans l'histoire du modernisme féminin, qui ne se présente pas comme une relecture scientifique. L'artiste excave et transforme ces archives — souvent inédites — en des installations racontant avec subtilité l'histoire réévaluée de femmes artistes, dont parfois le destin a été brisé. Un équilibre entre l'archive historique et la « romance » est obtenu grâce au montage des films, à l'utilisation de la voix off, à l'intégration des commentaires de l'artiste entre la lecture des lettres originales de Brandt ou de Le Klint, et à la diversité des médiums. Ce savant mélange entre la réévaluation historique engagée et la dimension poétique, quasi romantique de ses œuvres, la fragmentation des archives, le refus d'une forme unique et autoritaire, Pia Rönicke éclaire ses choix ainsi : « Je suis fascinée par le Bauhaus. Je vis une romance avec l'école allemande. On peut essayer d'être critique, de donner quelque chose aux spectateurs, d'émettre certaines objections par rapport à cette histoire, mais je ne pense pas qu'on puisse revendiquer la moindre efficacité politique. En revanche la forme des œuvres elle, doit être susceptible de devenir politique[24]. » Si la rigueur de la recherche, l'excavation d'archives méconnues relatives au modernisme historique, caractérisent le travail de Pia Rönicke, et font d'elle une artiste chercheuse, elle s'écarte toutefois d'un geste relevant du féminisme. L'artiste sait parfaitement que son travail sur les femmes du Bauhaus n'a pas le pouvoir sur le cours des choses et sur la condition féminine contemporaine dans le monde. C'est pourquoi elle donne à son travail sur Marianne Brandt, sur Lise Le Charlotte Le Klint ou sur Eileen Gray des formes, le plus souvent dialogiques, qui s'efforcent d'échapper à ce positivisme, cette assurance qui ont souvent été de pair avec le phallogocentrisme.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42

1. Benjamin Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Gallimard, 2000, p. 431.
2. Pia Rönicke est née en 1974 à Roskilde (Danemark). Elle vit et travaille à Copenhague.
3. Sur la rapport des artistes à l'archive, voir Sven Spieker, *The Big Archive*, *Art from Bureaucracy*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2008.
4. Karen Blixen (1885-1962) est une écrivaine danoise, célèbre pour *La Ferme africaine* (1937), puisant son inspiration dans ses nombreux voyages sur le continent africain, et dans une vie assombrie par la maladie et une vie sentimentale parsemée de tragédies. C\'est l\'une des principales héritières du style gothique anglo-saxon.
5. Citée par Hannah Arendt dans *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 124.
6. Otto Elizabeth , *Tempo, Tempo : The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt*, Berlin, Bauhaus Archiv Berlin/Jovis Verlag, 2005, p. 136.
7. *Ibidem* p. 139
8. *Ibidem*
9. Beauvoir Simone (de), *Le Deuxième Sexe*, Tome II, Paris, Gallimard, 1949 renouvelé en 1976, p. 522.
10. Toutes les lettres citées proviennent des archives du Bauhaus à Berlin et ont été traduites par l'auteur de l'étude. Elles sont retranscrites dans le même ordre que dans le film. L'ensemble du script, annoté par l'artiste, est inclus dans les annexes de la présente étude.
11. Sur *Rosa's Letters -- Telling a Story*, voir Élodie Royer, *Danskjävlar - a Swedish Declaration of Love*, Copenhague, Kunsthal, 2008, pp. 168-175.
12. Propos recuellis lors d'un entretien réalisé le 19 octobre 2016.
13. Propos recuellis lors d'un entretien réalisé le 19 octobre 2016.
14. Stéphane Dupont m'a confié la rédaction du texte du catalogue de l'exposition.
15. Gray Eileen , *De l'Éclectisme au doute* [1929], Paris, Altamira, 1994, p. 21.
16. *Ibidem*
17. Rönicke Pia , Communiqué de presse de l'exposition « Dream and Action Find Equal Support in It. » à la galerie Andersen's Contemporary, Copenhague, 2011. Traduction de l'auteure.
18. Colomina Beatriz , « Eileen Gray and Le Corbusier : The Sexual Politics of Modern Architecture », conférence du 25 août 2014, Knoxville, Université du Tennessee. http://sf.ites.utk.edu/utk/Play/5c6185e7c7f8432499fba7757c6a1da01d
19. Falke Pisano est née en 1978 à Amsterdam, où elle vit et travaille
20. Cet ensemble a été présenté dans l'exposition « Rehabilitation » au Wiels en 2010. Voir « Falke Pisano / Five exhibitions », dans *Rehabilitation*, cat. expo., Bruxelles, Wiels, 2010, pp. 153-160.
21. Rönicke Pia, Communiqué de presse de l'exposition « Dream and action find equal support in it. » à la galerie Andersen's Contemporary, Copenhague, 2011. (Traduction de l'auteure)
22. *Ibidem*, n.p.
23. Bergson Henri , « Le devenir et la forme », *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1991 (1907), p. 327.
24. Entretien entre Pia Rönicke et Alexis Vaillant, « Fragments of a Conversation », dans *Feu de Bois*, cat. expo., Carquefou/Paris, Frac des Pays de la Loire, Toastink Press, 2003, pp.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42

147-148.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-11 08:57:36, depuis le 216.73.216.42