

## LE SCULPTEUR ERNST BARLACH (1870-1938) EN RUSSIE

CATHERINE MAZELLIER-GRÜNBECK

Le voyage qu'Ernst Barlach (1870-1938) effectue en Russie en août-septembre 1906 est unanimement considéré par la critique comme le tournant décisif dans l'œuvre de cet artiste au talent triple, à la fois dessinateur, sculpteur et écrivain. Barlach lui-même a conscience du « mythe » créé autour de son périple en Russie, lorsqu'il note dans son autobiographie en 1928 :

Je trouve superflu de m'attaquer à la légende selon laquelle ce serait « seulement grâce à la Russie » que je serais parvenu à l'expression plastique [...]. La Russie me donna ses personnages, mais il est bien entendu que je ne suis probablement pas sans responsabilité dans la façon dont, pour finir, le résultat se présente [...]<sup>1</sup>.

---

1. Ernst Barlach, *Ein selbsterzähltes Leben* (SL), Leipzig, Seemann, 1997, p. 72 : « Ich finde es überflüssig, mich gegen die Legende zu wenden, daß ich « erst durch Rußland » zum plastischen Ausdruck geführt sei [...]. Rußland gab mir seine Gestalten, aber freilich und vermutlich bin ich nicht ohne Anteil an dem Sosein des endlichen Ausfalls [...] ». Les passages cités sont traduits par moi-même ou par Serge Schlaifer.

Les impressions recueillies lors de ce voyage font accéder Barlach à sa véritable originalité plastique, après qu'il s'est essayé aux entrelacs de la mode *Jugendstil*. C'est aussi au retour de Russie qu'il fait la connaissance de son fils Nikolaus, né en août 1906. La bataille engagée pour la garde de Nikolaus, un procès qui s'étend sur presque deux ans, fournira l'inspiration de son premier drame, *Der tote Tag*, écrit entre 1906 et 1912<sup>2</sup>.

Il est frappant de constater que le voyage en Russie — comme peut-être toutes les « riches heures de l'humanité » — est marqué par le paradoxe du hasard et de la nécessité. Hasard, d'abord, car il n'est pas l'aboutissement d'un projet longuement mûri, mais est entrepris à l'initiative du frère cadet Niko (1872-1925), lassé de l'Amérique, qui convainc Ernst de l'accompagner. Ce dernier ne fut pas long à convaincre, selon ses propres dires, car il traverse alors les années les plus sombres de sa vie<sup>3</sup>. L'artiste se débat contre de graves difficultés financières et doute surtout de son talent. Il expose un bronze au printemps 1906, mais une note consignée dans un carnet à la date du 29 mai 1906 témoigne de son découragement : « Suis allé à l'exposition et ai reconnu mes échecs pitoyables. Ne suis pas méconnu mais surestimé — après celui-là<sup>4</sup>. » Les doutes suscités sont assez forts pour être repris dans l'autobiographie *Ein selbsterzähltes Leben* :

Lorsque je l'aperçus [la statue], je fus saisi du plus profond dégoût devant toute la vanité de mes efforts. [...] Ayant ainsi perdu courage, je n'avais souvent même pas la force de me lever, j'aurais pu me réfugier dans mon lit dès dix heures du matin<sup>5</sup>.

L'échappée vers les steppes apparaît ainsi comme un moyen de fuir « l'enfer » de la vie berlinoise :

- 
2. Cf. E. Barlach, *Das dichterische Werk in drei Bänden*, hrsg. von Klaus Lazarowicz, Bd 1 : *Die Dramen*, München, Piper, 1968. L'œuvre de Barlach est en cours de réédition aux éditions Seemann (Leipzig).
  3. SL, p. 71 : « Und doch hatte sich in diesen dunkelsten Zeiten ein junges Leben auf den Weg gemacht [...]. Es war also keine große Kunst, mich zur Reise nach Rußland zu bestimmen, als mein Bruder Niko, damals amerikamüde, mir bedeutete, ich hätte bis dann und dann meinen Paß zu beschaffen, sonst ginge er ohne mich. »
  4. Cité dans Friedrich Schult, *Barlach im Gespräch*, hrsg. von Elmar Jansen, Leipzig, Insel, 1985, p. 103 s. : « In der Ausstellung gewesen und meine kläglichen Mißerfolge erkannt. Bin nicht verkannt, sondern überschätzt — nach diesem. »
  5. SL, p. 70 s. : « Als ich dieser gewahr wurde, erlag ich dem schwersten Überdruß an all diesem fruchtlosen Mühen. [...] Es langte bei meinem Treiben mit dem abhanden gekommenen Mut so oft kaum zum Aufstehen, am liebsten wäre ich um zehn Uhr früh schon wieder ins Bett geflohen [...] ».

Je savais que j'étais pris dans un enfer, et j'y étais, en une lutte corps et âme, journallement aux prises avec mes efforts pour surmonter la conviction grandissante qu'en tout et pour tout, j'étais superflu<sup>6</sup>.

Avant de quitter Berlin, Barlach organise un grand autodafé, lors duquel il livre aux flammes une partie de ses œuvres. Ses premières impressions en terre étrangère, aux portes de la Russie, témoignent d'une résurrection :

Dès que, franchissant la Vistule, nous traversâmes Varsovie pour rejoindre l'autre gare, je m'ébrouai, dans le ravissement du bienheureux qui s'éveille, encore en mémoire la torture d'une laborieuse agonie — je vis que la récolte, sur pied, n'attendait plus que mon coup de faux<sup>7</sup>.

Le « bienheureux qui s'éveille » (« *der selig Erwachende* ») : en se nommant ainsi, Barlach accrédite la thèse d'une nécessité intérieure révélée par son voyage en Russie, par-delà le hasard des circonstances extérieures. Certes, cette vision rétrospective est celle d'un homme de presque soixante ans, à l'apogée de sa notoriété, qui peut ordonner les souvenirs *a posteriori* et conférer à chacun sa signification et sa fonction dans l'ensemble de l'édifice. Il n'en reste pas moins vrai que le voyage en Russie est pour Barlach comme une naissance à la lumière après une plongée au fond du goufre, mais surtout qu'il lui permet de transcrire dans ses dessins et ses sculptures une vision de la condition humaine pressentie tout au long des années antérieures.

A Dresde déjà, dans l'atelier de Hähnel, Barlach ne se lasse pas de croquer les mille et une manifestations de l'espèce humaine. Toutes lui semblent dignes d'être représentées, raison pour laquelle ses compagnons le surnomment avec quelque dédain le « sculpteur de genre<sup>8</sup> ». « J'étais ébahi », déclare-t-il, « par ce fait étrange qu'est l'être humain, mais en même temps, j'avais la nausée devant

6. *Ibid.*, p. 70 : « ich wußte, daß ich einer Hölle saß, und saß darin ringend um die tagtägliche Überwindung des Bewußtwerdens meiner ganzgänzlichen Überflüssigkeit. »

7. *Ibid.*, p. 72 : « Schon als wir durch Warschau zum andern Bahnhof über die Weichsel führen, schüttelte mich die Beglücktheit des selig Erwachenden, der noch die Pein des mühsamen Sterbens nicht vergessen hat — ich sah, daß das Feld schnittrief meiner harrete. »

8. *Ibid.*, p. 51 : « Genrebildhauer ».

l'absurdité de son existence. J'avais honte de cette enveloppe terrestre méprisable comme si j'en étais l'auteur [...]»<sup>9</sup>.

De même, la primauté de la vision intérieure, pleinement révélée en Russie, est préparée par l'imperméabilité de Barlach aux influences extérieures : ni ses maîtres en Allemagne, ni les « grands » — Rodin, Steinlen, Daumier — qu'il aurait pu côtoyer lors de ses séjours à Paris en 1895-1896<sup>10</sup> n'ont donné d'impulsion décisive à sa création. « Un ermite de notre temps », c'est ainsi que le qualifie un publiciste dans une revue de l'époque, *Der Cicerone*<sup>11</sup>.

Avant de préciser quelle vision de l'homme et du monde viennent nourrir les êtres et les paysages observés en Russie, il convient de rappeler à grands traits le déroulement de ce voyage. Entre le 4 août et le 27 septembre 1906, Barlach parcourt l'Ukraine en train et en attelage, faisant station dans les villes d'Alexandrovo, Kiev, Kharkov — où il rend visite à son frère Hans, ingénieur — Belgorod, avant de rejoindre les steppes du bassin houiller autour de Donetsk, le Donbass, où il visite Kramatorovka et Bachmut. Barlach ignorant la langue russe, il est aidé par des interprètes de fortune, rencontrés en chemin, mais c'est d'images qu'il est avant tout avide. Les êtres et les paysages s'inscrivent de manière différente dans l'œuvre et la spiritualité de Barlach, et nous semblent mériter d'être traités séparément.

Fraîchement arrivé en Europe de l'Est, le sculpteur est d'abord frappé par l'authenticité des personnes observées dans la rue, par l'adéquation parfaite — ou du moins ressentie comme telle — entre l'être et l'apparence, entre la substance et son enveloppe : « Voici donc que l'extérieur est comme l'intérieur, voici que tout est réel, au-delà de toute mesure<sup>12</sup>. » Après « l'enfer » berlinois, le peuple russe lui apparaît comme une communauté organique originelle, à l'instar de ce que furent la Tunisie pour Klee, Tahiti pour Gauguin, ou encore la Nouvelle-Guinée pour Nolde. Dans son *Journal de Russie*, Barlach admire en particulier l'unité intacte

9. *Ibid.*, p. 50 : « Ich staunte über die Seltsamkeit der Tatsache Mensch und erbrach mich gleichzeitig über den Unsinn eines solchen Seins. Ich schämte mich dieser hündischen Zeitgestalt, als wäre es mein Werk [...] »

10. Cf. *ibid.*, p. 59-68.

11. Georg Biermann, « Ernst Barlach », in : *Der Cicerone*, 7/1929, p. 194-199 ; cf. p. 199 : « ein Eremit in unserer Zeit ».

12. SL, p. 72 : « Ich dachte : sieh, das ist außen wie innen, das ist alles ohnemaßen wirklich. »

entre l'homme et la nature : les paysans de la steppe sont ainsi qualifiés d'« hommes-chevaux » (*Pferdemenschen*<sup>13</sup>), tant le conducteur et son attelage semblent ne faire qu'un dans l'immensité de la steppe.



Ann. 1 : « Tête d'homme russe avec des mèches »  
 Dessin, 1906 (« *Russischer Männerkopf mit gesträhntem Haar* »,  
 © Ernst und Hans Barlach GbR Lizenzverwaltung Ratzeburg

13. E. Barlach, *Russisches Tagebuch* (RT), in : *Das dichterische Werk in drei Bänden*, *op. cit.*, *Prosa II*, p. 239-289 ; cf. p. 279 : « Wagen, Pferd und Pferdlenker können dem rohen Blick als ein Organismus erscheinen [...], daran erkennt man aus der Zusammenstimmung ihrer drei so etwas wie ein eigenes Geschöpf der Steppe. »



Ann. 2 : « Berger des steppes assis »  
Bois, 1907 (« *Sitzender Steppenhirt* »)

© Ernst und Hans Barlach GbR Lizenzverwaltung Ratzeburg

Par ailleurs, cette expérience conduit à la révélation d'une réalité plastique.

Barlach dessine les paysans, bergers et mendiants rencontrés sur son chemin, et qui fournissent matière à sculpture, de retour à Berlin. Nombreux sont également les croquis de popes, décrits dans le *Journal* avec beaucoup de malice : ce sont des figures de Christ, observe Barlach, dont il existerait plusieurs variantes, selon les besoins des fidèles, du Christ démuné au bon vivant embourgeoisé<sup>14</sup>.

---

14. Cf. RT, p. 256 s.

Si le pope est décrit comme une figure christique, c'est avant tout pour souligner la divergence entre ce que voulait être le christianisme primitif et ce qu'il est devenu<sup>15</sup>.

Devant les représentations de paysans ou de bergers, le spectateur est frappé par la massivité des traits : large bouche et nez camus dans un dessin de 1906 intitulé « Tête russe » (« *Russischer Kopf* », ann. 1), ou encore dans la sculpture en bois d'un « berger des steppes assis » (« *Sitzender Steppenhirt* », ann. 2). Datée de 1907, cette œuvre marque les débuts de Barlach dans le travail d'une matière ardue, prisée pour son caractère vivant : le bois. Elle se distingue par l'assise large et franche d'un corps massif, au centre de gravité situé très bas, et dont les jambes semblent plonger dans le sol telles des racines. Au triangle constitué par le nez, la bouche et le menton fait écho le triangle de la cape, mais aussi celui, inversé, que forment les plis du vêtement au creux du ventre<sup>16</sup>.

La catégorie la plus fertile est celle des mendiants, hommes et femmes, dont Barlach réalise des sculptures en céramique, tout d'abord, puis en plâtre, comme cette « mendiante russe à la sébile » (« *Russische Bettlerin mit Schale* », ann. 3) au ventre rond comme un soleil, et en argile, telle la « mendiante accroupie » (« *Hockende Bettlerin* »). L'aspect sphérique, solaire, des ventres représentés est peut-être à rapprocher de la fascination de l'artiste pour le soleil estival russe, dont il loue la vigueur particulière et le travail titanésque, à l'image des luttes et aspirations humaines sans fin<sup>17</sup>. On le voit, le symbole est au cœur de la création barlachienne. Les mendiants sont ici l'expression la plus forte de l'union entre le charnel et le spirituel ; proches du *Sermon sur la montagne*, ils reflètent un dénuement existentiel et métaphysique, comme en témoignent la sculpture cruciforme « Mendiante à l'enfant »

15. *Ibid.*, p. 251 s. : « [...] ein Pope, diese Priestererscheinung, neben der man sich unwillkürlich einen ähnlichen Christus schreiten denkt, um mit den Sinnen zu begreifen, was das Christentum sein wollte und was die Zeit und die Menschlichkeit am Ende daraus gemacht hat [...] »

16. Par sa recherche du primitif dans la représentation de l'homme, Barlach prend le contre-pied de la divinisation de l'humain dans l'icône et rejoint un courant de pensée attaché à réhabiliter le peuple russe pré-chrétien. Je suis reconnaissante à Mme Sylvie Martin d'avoir attiré mon attention sur cet aspect.

17. *Ibid.*, p. 254 : « Die Sonne ist hier eine andere als die deutsche. [...] Verzweifelte Titanenseelen, deren Schmerz so groß ist, daß Menschenfühlen es nicht ermessen kann, scheinen da zu ringen in Hoffnungen, die nie erfüllt werden und an die doch die heftigen Sehnsüchte unauflöslich gekettet sind. »

(« *Bettlerin mit Kind* ») ou l'humble prostration de « Mendiante russe II » (« *Russische Bettlerin II* »). Il convient, toutefois, de constater une différence entre les descriptions humoristiques de mendiants, empreintes de jovialité, telles qu'on peut les lire dans le *Journal de Russie*, et l'affirmation du symbolisme dans la création plastique ultérieure. Barlach observe ainsi avec moquerie le manège des mendiants, notamment celui d'un unijambiste avisé :

Il change consciencieusement de point d'appui. Adossé contre un poteau de réverbère ou contre un mur, il s'appuie solidement sur sa jambe qui n'est que naturelle et sa bonne jambe, l'artificielle, est surélevée par un bâton calé sous le genou. Comme ça, elle se balance, et cela rapporte bien<sup>18</sup>.

Au retour de Russie, l'aspect humoristique s'efface en partie au profit de la dimension symbolique. Les mendiants sculptés par Barlach sont à ses yeux des « symboles de la condition humaine, dépouillée qu'elle est entre ciel et terre<sup>19</sup> ». Selon lui, l'homme est placé dans une « vallée de larmes » et condamné par le destin à y rester<sup>20</sup>. Ses œuvres naissent d'un sentiment profond de compassion pour les sujets représentés et sont destinées à éveiller la compassion chez celui qui les contemple<sup>21</sup>. Cette compassion s'enracine elle-même dans l'idée majeure de l'insuffisance de l'être, de sa déficience ontologique. Mais la conscience de sa propre déficience renferme une puissance théologique plus forte que la quiétude des bien-pensants. « C'est avec une mauvaise conscience que nous commençons à devenir des clairvoyants, qui ont des yeux pour voir et des oreilles pour entendre », déclare Pessim dans *Seespeck* (1913-1916), le roman inachevé de Barlach<sup>22</sup>.

18. *Ibid.*, p. 265 : « [Er...] wechselt fleißig seinen Stand. Er lehnt gegen einen Laternenpfahl oder gegen eine Mauer, hat das bloß natürliche Bein kräftig aufgestemmt und das gute künstliche auf einem Stock unterm Knie hochgestellt. So baumelt es und verzinst sich gut. »

19. SL, p. 72 : « diese Bettler, die mir Symbole für die menschliche Situation in ihrer Blöße zwischen Himmel und Erde waren [...] »

20. Cf. la lettre du 7 décembre 1913, in *Die Briefe I*, hrsg. von Friedrich Dross, München, Piper, 1968-1969, p. 416 : « Ich gehöre eben ins Jammertal und bin da zu Hause. Möchte wohl hinaus, bin aber doch darin verschicksalt. »

21. Dans une lettre du 28 décembre 1911, Barlach conclut des réflexions sur les débuts de la peinture abstraite en affirmant son besoin de ressentir de la compassion devant une œuvre ; cf. *Briefe I, op. cit.*, p. 378 : « Ich muß mitleiden können. »

22. Cf. E. Barlach, *Das dichterische Werk in drei Bänden, op. cit., Prosa I*, p. 413 : « Sollte ein gutes Gewissen wirklich ein sanftes Ruhkissen sein ? Meinewegen, aber ein schlechtes Gewissen schläfert nicht ein, mit einem schlechten Gewissen fangen wir an, Hellhörer und Hellscher zu werden [...] »



Ann. 3 : « Mendiante russe à la sébile »

Porcelaine, 1906 (« *Russische Bettlerin mit Schale* »)

© Ernst und Hans Barlach GbR Lizenzverwaltung Ratzeburg

Dans la période immédiatement consécutive au voyage en Russie, nombreuses sont les représentations de personnages prostrés, écrasés par la misère ou le poids de la condition humaine, ce qui inspire au grand ami de Barlach, l'écrivain Theodor Däubler, une réflexion amusée : « A cette époque-là, il stylisait les êtres humains sous forme d'escargots<sup>23</sup>. » Par-delà l'intention humoristique, il semble que la remarque de Däubler pointe une vérité dans l'évolution artistique de Barlach : les mendiants, paysans et bergers dessinés lors du voyage en Russie, et représentés dans des sculptures au

23. « Damals stilisierte er Menschen wie Schnecken » : cité dans Catherine Kraemer, *Barlach*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1984, p. 30.

cours des années 1907-1910, se caractérisent par la prédominance des lignes de force horizontales et contrastent ainsi avec l'élan vertical dans les œuvres ultérieures.

Si les premières œuvres inspirées par le voyage en Russie sont la traduction immédiate des premières impressions reçues et reflètent tout particulièrement l'expérience de la finitude à travers l'observation des personnages rencontrés, on peut affirmer que les autres impressions, celles que Barlach tire des paysages traversés, donnent, plus tardivement, une orientation mystique à sa production plastique.

Dès le commencement de son voyage, lorsque le train parcourt le trajet entre Alexandrovo et Kiev, Barlach perçoit le paysage ukrainien comme un lieu où peut être expérimentée l'idée de l'infini. Il note en effet dans les pages qui ouvrent son *Journal* : « Le lointain comme représentation manifeste de la non-finitude est pour moi la quintessence de la Russie telle que je l'ai vécue<sup>24</sup>. »

L'événement central de son voyage est la découverte de la steppe autour de Donetsk, région peuplée de colonies allemandes souabes. Les pages consacrées à la steppe, les plus abouties du *Journal*, constituent véritablement une entité à part, dont Barlach publie de larges extraits en 1912 sous le titre *Steppenfahrt*. Elles sont le récit d'une expérience spirituelle.

Le paysage, souvent personnifié, y est décrit avec davantage d'empathie que les personnes croquées. Il s'anime sous le regard de l'observateur attentif :

Les beaux galbes des courbures, les lignes de sentes dans les prairies et celles de rivières, de fossés et des courbes de niveau, à peine perceptibles entre diverses altitudes du sol, surimposent le jeu fortuit de leurs archets, et l'on croirait les silhouettes méconnaissables de gigantesques personnages laminés ; ils ont certes été aplatis pour donner une même étendue, mais les limites de leurs corps, s'enchevêtrant, demeurent pourtant conservées, dans la plus difforme restitution de leurs formes détruites<sup>25</sup>.

24. SL, p. 241 : « Die Ferne als deutliche Vorstellung der Nie-Eindlichkeit ist mir der Inbegriff des Russischen meiner Erfahrung geworder. »

25. RT, p. 269 : « Schön geschwungene Kurven, die Linien der Wiesenwege, des Flusses, der Gräben und der kaum merklichen Abgrenzungen verschiedenartiger Bodenhöhen spielen ihre Zufallsbogen darüberhin wie unverständliche Konturen plattgewalzter Riesengestalten ; sie sind wohl in eine Fläche gebracht, aber ihre Grenzen sind noch, sich gegenseitig schneidend, in unförmigster Wiedergabe der zerstörten Formen gewahrt. »

L'œil du sculpteur est particulièrement attentif aux « *balaban* » — évoqués, au génitif, sous le nom de « *balabanov* » — ces pierres géantes, taillées pour représenter des formes grossièrement humaines, et qui servent de repères le long des chemins, à la manière des cairns. Il n'est pas impossible que les « *balabans* », à la stature impressionnante, aient influencé les sculptures massives de Barlach. Ils ont en effet, selon lui, davantage la « trempe » de sculptures que maint monument érigé à la gloire de l'empereur<sup>26</sup>.

La vision du paysage tout entière est de nature symbolique. Ainsi, les collines, par leur progression asymptotique, sont-elles à l'image du destin humain : « L'étendue en pente douce qui, vue d'une colline élevée, occupe une bonne moitié du paysage visible, est un miroir tendu devant nos yeux : il nous montre la lutte qui, à l'horizon de la vie, s'abolit dans le néant<sup>27</sup>. » Celle-ci s'illustre également dans la tension entre le ciel et la terre, où le ciel immaculé, sans forme ni sans ride, contemple le combat des formes terrestres qui luttent pour s'envelopper de majesté, mais restent désespérément nues : « Le ciel, dans sa gaieté légère mêlée d'orgueil, loin du besoin impérieux de s'accomplir dans une forme durable, regarde avec condescendance le combat douloureux de l'impuissance et des aspirations se dérouler au-dessous de lui<sup>28</sup>. » Cette personification, doublée d'une symbolisation, permet de surmonter l'angoisse de l'homme devant l'impassibilité de la nature et, *in fine*, le sentiment de l'absurdité de l'existence :

Lorsque le ciel et la terre deviennent des symboles pour le regard de celui qui les contemple, ce dernier s'élargit [...] aux dimensions de la nature et n'est plus le seul être sensible dans une nature insensible. Ce que récoltent ses regards se transforme en événements intérieurs<sup>29</sup>.

Inversement, Barlach exprime dans sa vision du paysage la même compassion pour sa nudité désolée que pour « les souf-

26. *Ibid.*, p. 285 : « sie haben mehr Bildhauer temperament als die Figuren sehr vieler Kaiser-Wilhelm-Denkmaeler. »

27. *Ibid.*, p. 273 : « Die langsam ansteigende Flaechе, die vom hohen Huelgel aus gesehen die ganze Haelfte der sichtbaren Erde einnimmt, haelt uns einen Spiegel vors Gesicht, der uns den Kampf zeigt, der am Horizont des Lebens im Nichts zerrinnt. »

28. *Ibid.*, p. 272 : « Der Himmel sieht herab im Hochmute leichter Gluecklichkeit und ohne Drang zu dauernder Form und Vollendung auf das schwere Ringen der Ohnmacht und der Sehnsucht unter ihm. »

29. *Ibid.* : « Wenn Himmel und Erde dem Blick zu Symbolen werden, dann weitet sich der betrachtende Mensch [...] in die Natur hinaus und hoert auf, als einzig Fuehlender in der unfoehlenden Natur zu stehen. »

frances d'une âme tourmentée<sup>30</sup> ». Plus encore, la contemplation de la ligne d'horizon et des pentes asymptotiques est évoquée comme un éveil de l'être<sup>31</sup>, un accès à sa dimension spirituelle après sublimation des instincts :

Le regard spirituel voit là des figures qui s'élancent vers le ciel et dont les formes transfigurées ont représenté l'accomplissement des aspirations impérieuses, venues des profondeurs, la réponse aux prières de toute une vie, l'élan de l'esprit pour quitter sa chrysalide terrestre, la steppe comme figure de l'âme<sup>32</sup>.

L'infini de la steppe comme transposition spatiale de l'idée d'éternité, la tension qui s'y exprime entre l'éternel et le temporel, ces expériences majeures du voyage de Barlach en Russie trouvent leur aboutissement dans sa création plastique de la maturité.

Les sculptures de la maturité s'inscrivent davantage dans un plan vertical, dans un élan qui tente de dépasser la condition humaine et semble allier force vitaliste et aspiration métaphysique, immanence et transcendance. On peut citer en exemple le « prédicateur dans le désert » (« *Der Wüstenprediger* »), « l'extatique » (« *Der Ekstatiker* »), ou encore « l'adorateur du soleil » (« *Der Sonnenanbeter* », ann. 4). Dans cette dernière sculpture, on retrouve le ventre-soleil, déjà présent dans de nombreuses représentations du peuple russe, mais on peut constater que le centre de gravité ne se situe plus à l'intérieur : il est ici à l'extérieur du personnage, dont les bras se lèvent vers une puissance invisible. Son extase est oubli de soi, dépassement de la forme par la tension. En ce sens, les personnages extatiques de Barlach sont animés d'une quête de la divinité dont le but serait la fusion mystique. L'artiste affirme dans son *Journal de Güstrow* que le sens de toute quête religieuse est « de devenir soi-même Dieu, c'est-à-dire de comprendre Dieu, de sentir comme lui, de partager sa majesté<sup>33</sup> ».

30. *Ibid.*, p. 273 : « Man sieht [...] mit so menschlicher Teilnahme auf die nackten Gelände wie auf die Leiden einer gequälten Seele. »

31. *Ibid.* : « [...] ein Entlassen der gehegten und durch ein Leben emporgeläuterten und -gedrungenen Triebe in eine Welt neuer Zustände. »

32. *Ibid.* : « Da sieht dann das Geistesauge die in den Himmel ragenden Gestalten, deren verklärte Formen die Erfüllungen der drängenden Sehnsüchte darstellten, aus der Tiefe, die Antwort auf die Gebete eines ganzen Lebens, die Entpuppung des Geistes aus der Irdischkeit, die Gestalt der Steppe als Seele. »

33. E. Barlach, *Güstrower Tagebuch*, in : Prosa II, *op. cit.*, p. 321 : « [...] selbst Gott zu werden, nämlich Gott zu begreifen, zu fühlen wie er, seine Erhabenheit zu teilen [...] »

Le « bonheur du dépassement de soi », auquel Barlach aspire<sup>34</sup>, prend forme dans ses sculptures, mais elles gardent justement des contours précis, alors que l'essence de celui que Barlach répugne à nommer Dieu est l'absence de limite et de contour.

On peut ainsi dégager deux pôles dans l'influence du voyage en Russie d'Ernst Barlach sur son œuvre de dessinateur et de sculpteur. Les impressions recueillies lors du voyage trouvent une traduction plastique attachée d'abord au sentiment de la finitude humaine, puis à une stylisation de l'humanité dans la tension vers l'au-delà, le dépassement de soi, la quête mystique de l'infini. Dans l'une de ses lettres, l'artiste formule son exigence à la manière d'une profession de foi :

Et je crois vraiment rechercher de toutes mes forces à représenter un être humain stylisé ; toutefois, il me semble que, pour la sculpture, seuls peuvent être pris en compte les êtres qui sont élevés à des dimensions de géants, sont ébranlés par le destin ou qui sortent d'eux-mêmes par l'oubli de leur propre personne<sup>35</sup>.

Cependant, cette quête ne peut être qu'un temps suspendu, la recherche de *l'instant* où l'homme transcende ses frontières : Barlach sait bien lui-même que la véritable union mystique est anéantissement du moi, qu'elle est « la mort totale<sup>36</sup> ».

*Université de Toulouse-Le Mirail,  
Département d'allemand -  
CERAM*

- 
34. *Id.*, *Die Briefe* II, *op. cit.*, p. 204 : « das Glück der Selbstüberwindung ». Cf. aussi *Die Briefe* I, p. 687 : « Unpersönlichkeit d.h. Unbegrenztheit, muß das Wesen dessen sein, den ich nur noch ungern « Gott » nenne. »
35. *Id.*, *Die Briefe* I, *op. cit.*, p. 377 (08.08.1911) : « Und ich glaube wirklich, daß ich mit aller Gewalt darauf aus bin, stilisiertes Menschentum darzustellen, freichlich scheint mir für Plastik nur das Menschentum in Frage zu kommen, das ins Riesenhafte gesteigert ist, durch Schicksal erschüttert oder durch Selbstvergessen außer sich gebracht. »
36. Cf. *id.*, *Güstrower Tagebuch*, *op. cit.*, p. 19 : « [...] mit Gott im Gefühl vereint zu sein, ist voller Tod. »



Ann. 4 : « L'adorateur du soleil »  
Bronze, 1910/1911 (« *Der Sonnenanbeter* »)  
© Ernst und Hans Barlach GbR Lizenzverwaltung Ratzeburg