



La cathédrale expressionniste : Révolution ou Retour à l'ordre?

Maria Stavrinaki

Quand a éclaté en Allemagne la Révolution de novembre 1918, nombreux furent les artistes qui formèrent des conseils révolutionnaires de l'art sur le modèle des conseils politiques créés par les ouvriers et les soldats. Certains architectes revendiquèrent alors le rôle de chefs de ces conseils. Il s'agissait souvent des personnes mêmes dont Le Corbusier avait admiré, avant la guerre, la synergie avec le pouvoir politique et économique du pays. Mais l'« alliance » réformiste d'industriels, artistes et politiques que fut le *Werkbund* se souciait alors de la paix sociale nécessaire à l'épanouissement matériel de l'Allemagne. Bruno Taut et Walter Gropius sont deux figures exemplaires de ce « revirement » de la réforme à la révolution : en 1914 encore, ils étaient deux jeunes architectes prometteurs du *Werkbund*, mais une fois la guerre finie et à peine la révolution commencée, ils se sont trouvés successivement à la tête de l'*Arbeitsrat für Kunst* [Conseil du travail pour l'art]. Leur rapport aux détenteurs du « pouvoir » est devenu dès lors légèrement plus complexe. S'ils ont adopté une posture antagonique vis-à-vis des autorités politiques, en pleine mutation depuis l'abdication de l'Empereur et la montée de la social-démocratie et de partis centristes au pouvoir, ils ont continué à travailler, chaque fois que cela était possible, avec leurs commanditaires d'avant-guerre – industriels et commerçants¹. Les architectes réclamaient désormais auprès du pouvoir politique une autonomie matérielle et intellectuelle totale dans leur manière de « gérer » le domaine du sensible dans toute son étendue. Car ils étaient profondément convaincus que cette autonomie pouvait apporter à la société allemande ce que les politiques étaient incapables de lui apporter eux-mêmes : l'unité. Au demeurant, toute trace de matérialité historique était absente de leurs textes et de leurs dessins, comme si leurs projets pour la société future étaient conçus indépendamment de tout projet politique et économique concret. Et cela fut effectivement le cas. Car le fondement de leur idéologie expressionniste était la scission radicale de l'esprit et de la matière. Ce fut cette scission qui permettait à ces architectes de se déclarer « révolutionnaires », alors qu'ils rejetaient l'idée de toute participation à l'action politique, et ce fut cette scission encore qui leur permettait de mépriser les représentants du pouvoir politique – partis et parlement –, sans que cela ait le moindre impact sur l'excellence de leurs rapports avec les acteurs économiques du pays.

Une révolution spirituelle

Les manifestes et les publications de l'*Arbeitsrat für Kunst*, créé par des artistes de toutes les disciplines en novembre 1918, ainsi que les textes rédigés plus tard dans le cadre du Bauhaus, se donnaient deux objectifs principaux : l'uni-

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 2 / 2014.

● té des arts, et l'unité de l'art et du Peuple. Enonçant l'inséparabilité de ces deux objectifs, Bruno Taut écrivait à la Noël de 1918 dans son *Architektur-programm*, publié par les soins du *Werkbund*:

« L'art ! Voilà quelque chose ! Quand du moins il existe vraiment. [Car] Cet art n'existe pas aujourd'hui. Brisées, les tendances diverses peuvent seulement se rassembler sous les ailes d'un nouvel art de bâtir, chaque discipline particulière en devenant [l']un des constructeurs. Car il n'y a pas de frontière entre les arts appliqués, la sculpture ou la peinture, tout est un : le bâtir. Le porteur direct des forces spirituelles, le formateur des sentiments de la totalité qui aujourd'hui sommeillent mais qui se réveilleront demain, [c'] est l'Edifice. Seule une révolution totale dans le domaine de l'esprit créera cet Edifice. Mais ni cette révolution ni cet Edifice ne viendront d'eux-mêmes. Les deux doivent être voulus – les architectes d'aujourd'hui doivent les préparer². »

La Révolution de novembre ne serait donc, selon Taut, que le début d'un long processus historique que les architectes devaient prendre en charge avec l'aide des artistes. Malgré leurs différences radicales, toutes les pensées et pratiques politiques expressionnistes, y compris d'avant-guerre, étaient fondées sur le postulat erroné selon lequel la réalité commune – ce que Hannah Arendt nommait « l'espace des apparences » – était capable d'engendrer son propre changement³. Or, de même que les peintres expressionnistes avaient ôté à la *natura naturata* toute puissance créatrice, lui concédant seulement le pouvoir de s'autoreproduire, de même une grande partie des artistes et des architectes expressionnistes refusaient de reconnaître aux masses la capacité de rompre avec leur pauvre réalité pour opérer la révolution de l'Esprit⁴.

De la fleur au germe : le renversement

La synecdoque de « l'Edifice » et de la révolution spirituelle désignait chez Taut le développement d'une architecture qui, par sa capacité d'incarner les valeurs de la collectivité, deviendrait son moyen identificatoire le plus fort. Il est facile de reconnaître dans une telle conception le thème de l'art comme floraison spontanée, poussant sur le sol des totalités organiques, sur la terre de Peuples féconds. Ainsi l'épopée homérique, la tragédie grecque (de préférence avant Sophocle et certainement avant Euripide comme le voulait Nietzsche), enfin la cathédrale gothique, dernière lueur de l'art authentique en Europe, étaient-elles conçues tout au long de la modernité comme les œuvres collectives issues de totalités sans faille. Dans le milieu expressionniste, seul peut-être le philosophe Ernst Bloch n'acceptait pas le thème de l'*art-fleur*. Parce que l'art possédait à ses yeux quelque chose de toujours « inactuel », c'est-à-dire capable de s'affranchir de la détermination sociale ou matérielle, les foyers de l'utopie – la philosophie, la religion et l'art – ne pouvaient constituer, disait-il, « la fine fleur de la vie publique »⁵. Sa pensée de l'inachèvement restait obstinément étrangère à la logique expressionniste.

Si Bruno Taut avait aussi la ferme conviction que l'art recélait un potentiel révolutionnaire, il n'en pensait pas moins qu'une fois la tourmente apaisée, une fois la transition achevée, l'art, de germe qu'il était, se serait transformé en fleur, réalisant et couronnant à la fois la totalité organique. Etabli par le romantisme d'Iéna et par le saint-simonisme, ce renversement du rapport causal entre l'art et la totalité était symétrique à leur projection de l'âge d'or dans le futur. Presqu'un siècle plus tard, Taut affirmait d'une manière similaire que si les artistes du moyen

âge chrétien avaient été les « instruments » de la volonté du Peuple, ceux de 1918 ne devaient compter que sur leur propre volonté⁶. Comparé à l'anonymat indifférent des artistes des temps plus reculés, le génie inquiet des artistes modernes prenait le goût d'une gloire amère. Quand la création et la réception semblaient aussi naturellement continues et sereinement liées, il n'était pas nécessaire pour les artistes de lutter comme des Titans, comme cela était le cas au lendemain de la Révolution spartakiste. Ainsi, n'étant plus les instruments du Peuple, les artistes comme Taut et Gropius se comprenaient-ils comme les instruments de l'Histoire – d'une histoire qui, selon la formule de Reinhart Koselleck, se réaliserait non seulement *dans* le temps, mais aussi et surtout *par* le temps⁷. Privés de « synchronie » avec leurs contemporains, les artistes devaient anticiper, brusquer, accélérer le temps, et avec lui la formation du Peuple. L'achèvement de cette formation signifierait, idéalement, l'absorption de leur propre liberté subjective. A l'avis aussi de celui qui fonderait en avril 1919 le Bauhaus, l'absence du Peuple imposait que la Révolution totale de l'Esprit ne vienne pas « d'en bas », mais « d'en haut ». Il n'en restait pas moins, poursuivait Walter Gropius, que le but final était

« L'Edifice. [...] Une grande œuvre d'art du Peuple, une cathédrale du futur [*eine Kathedrale der Zukunft*] sera le symbole d'une grande Idée spirituelle, et cette œuvre rayonnera jusqu'aux objets les plus infimes de la vie quotidienne [...]. Il est certain que nous n'en ferons pas nous-mêmes l'expérience, mais nous voulons bien être les précurseurs, les premiers instruments d'une nouvelle pensée commune⁸. »

La peinture en Eve moderne

L'un des arguments majeurs avancés par les architectes pour légitimer leur rôle d'« instruments » de la volonté non plus du Peuple, mais de l'Histoire, fut la révolution esthétique effectuée par les autres arts avant la guerre. La même aspiration inconsciente à l'unité sociale que Taut lisait dans la Révolution politique, il la retrouvait dans la révolution artistique qui l'avait précédée :

« Dans les tableaux de Franz Marc, de Marc Chagall, des cubistes, se manifeste la volonté énergique de former une unité, par la construction de l'image et dans la construction d'un art total, d'un art dont l'essence la plus profonde est l'architecture et que le peintre isolé, inconsciemment sans doute, veut créer. Il faut que le nouvel art du bâtir advienne, pour porter l'ensemble et libérer l'artiste plasticien de son isolement, pour l'embrasser plein d'amour, le lier et ainsi le libérer. – Mais, où sont les architectes ? N'entendent-ils pas l'appel ? Eux, les vrais formateurs d'un art unifiant tout, où sont-ils⁹ ? »

Du constructif à l'architectonique, le passage fut discret, presque imperceptible : dans son important ouvrage intitulé *Wiederkehr der Kunst* (1918), qui condensait toute l'idéologie expressionniste d'après-guerre, le critique et historien de l'art Adolf Behne voyait ainsi dans le cubisme quelque chose comme un équilibre, une « pondération architectonique »¹⁰. Le principe architectonique était un idéal transhistorique, se manifestant à différentes époques. C'était le cas du gothique, dernier moment où le principe architectonique serait apparu en Europe. Certes, Behne pensait comme Taut que l'aspiration des cubistes à l'unité avait été inconsciente. Mais c'était précisément cette inconscience des peintres et des sculpteurs qui rendait possible le renversement dialectique qui importait aux deux expressionnistes au plus haut point : de précurseurs de l'unité à venir, les autres arts pouvaient se transformer soudain en archi-

● tectures inachevées, proto-architectures dont l'unique destination était l'architecture « véritable ». Comme l'avait écrit Taut, tout tendait vers un « art total, dont l'essence la plus profonde [était] l'architecture »¹¹ : dans un sens très hégélien, l'art total était l'architecture devenue consciente d'elle-même.

En historien de l'art éclairé, Behne mobilisa l'antagonisme immémorial de la ligne et de la couleur pour démontrer que tous les arts étaient voués à l'architecture. Alors qu'il avait affirmé en 1914 dans la revue *Der Sturm* que le cubisme, l'expressionnisme coloré de Kandinsky et même le futurisme n'étaient que des variantes d'un seul et même langage, l'expressionnisme, en 1918 Behne rejetait l'art de Kandinsky comme celui de la *Brücke* et concentrait ses éloges sur le cubisme¹². Les seuls artistes qui trouvaient désormais grâce à ses yeux étaient ceux qui s'opposaient à l'imitation de la nature en recourant soit exclusivement à la ligne (le cubisme français), soit à la combinaison de la ligne et de la couleur (Feininger, Marc ou Klee). Behne pouvait reconnaître ainsi dans leurs œuvres l'action du principe architectonique, la peinture coloriste de Kandinsky témoignant en revanche de la résurgence d'un autre principe transhistorique de l'art, mais négatif celui-là, car sombrant dans le solipsisme ; il nommait ce principe « *Lyrik* »¹³. C'est la même logique qui était en œuvre dans la qualification lapidaire de l'abstraction coloriste de Kandinsky par Bruno Taut d'« impressionnisme », au sens non plus optique mais psychologique du terme¹⁴. Dans l'Allemagne d'après novembre 1918, la faute originelle s'étendit de la seule couleur à la peinture elle-même. Behne et ses amis architectes reconnaissaient désormais dans la peinture l'équivalent et le produit esthétiques de tous les excès de l'autonomie subjective, en particulier celui de la dissolution sociale. La faute de cette Eve moderne fut donc celle-là même que fustigeait Le Corbusier dans ses textes depuis 1910. Mais, à la différence de ce dernier, les expressionnistes allemands ne se posaient pas ouvertement contre la Révolution politique, mais s'en attribuaient même le rôle des précurseurs et en mimaient les structures politiques. Au demeurant, leurs divergences avec Le Corbusier ne furent que contextuelles et graduelles. La volonté expressionniste de convertir la révolution politique en une révolution de l'Esprit avait pour objectif de mettre un terme aux conflits sociaux au profit de l'unité et de la réconciliation. C'est pourquoi la Révolution spirituelle des expressionnistes allemands était un retour à l'ordre qui n'osait pas dire son nom.

Les tendances dispersées : -ismes et paragone politique

La mission qui incombait aux architectes expressionnistes n'était pas mince, et présentait de nombreuses facettes. Behne écrivait qu'il fallait « transformer le chaos artistique en Cosmos »¹⁵. D'un point de vue esthétique, ce chaos artistique était celui de l'historicisme, mais aussi et d'abord celui de la prolifération des *-ismes*. En 1917, l'architecte Erich Mendelsohn méditait dans les tranchées sur l'avenir de l'architecture et des arts une fois la guerre finie. Bien que son expressionnisme, pour avoir assimilé l'historicité technique, différait beaucoup de celui de Taut et de Gropius, il partageait avec eux la croyance selon laquelle les arts, au lieu de fabriquer leurs propres lois, n'auraient bientôt plus qu'à franchir le seuil de l'architecture¹⁶ ; une croyance qu'il puisait dans ses lectures de Wilhelm Worringer, qui affirmait dans son étude sur le gothique que seule l'architecture pouvait élaborer et pleinement exprimer un « style »¹⁷. C'était ce « style » qui devait absorber les *-ismes*. La quête angoissée et convulsive du changement

que signifiait leur prolifération hystérique serait ainsi transfigurée en quiétude et en sérénité du « style », ce style qui s'incarnerait un jour dans la cathédrale du futur. Dompter la révolution des arts à travers et au sein de l'ordre architectural, voilà une conception que ces architectes « révolutionnaires » venaient puiser dans la conception réformiste qui les avait pétris, cette même conception qui avait marqué Le Corbusier lors de son voyage en Allemagne.

Hermann Muthesius, l'un des fondateurs du *Werkbund*, opposait ainsi dans deux textes très influents, son livre de 1902 *Stilarchitektur und Baukunst* [*Architecture de style et art de bâtir*] et son article « Wo stehen wir ? » (1911) [« Où en sommes nous ? »], la versatilité des *-ismes* à l'essence la plus « intime » [*innerste Wesen*] de l'architecture, dont il écrivait : « Une constance, un calme et une endurance lui sont propres. À travers les millénaires de sa tradition constamment enrichie, c'est comme si elle représentait la permanence de l'histoire humaine¹⁸. » C'est pour cela, poursuivait Muthesius, que « dans la constance de sa pensée, l'architecture n'est pas favorable à l'approche impressionniste qui prévaut dans les autres arts. [...] L'idée seule d'une architecture impressionniste est horrible ! »¹⁹. Temporalité furtive et insaisissable, positivisme et sensualisme de la vision, atomisation propre à la société mécanique et passivité inhérente à la démocratie parlementaire, ce furent quelques-unes seulement « identifiées et rejetées » parmi les « vertus » politiques et morales que les expressionnistes d'avant-guerre avaient identifiées et rejetées, dans le foisonnement des touches impressionnistes (mais cela a continué pendant la guerre, quand toutes ces qualités sont devenues explicitement françaises)²⁰. Au lendemain de la guerre et de la révolution, les architectes se sont appuyés sur ce palimpseste idéologique afin de disqualifier la peinture en tant que telle et de faire par la même occasion de leur propre discipline la destination salutaire de l'art en général.

C'était exactement ce que prétendait prouver Adolf Behne dans un texte de 1919 intitulé « Wiedergeburt der Baukunst » [« Renaissance de l'art de bâtir »], où il usait jusqu'à la corde l'idéologie du *paragone*²¹. Dans la cathédrale gothique, affirmait-il, la scission de la peinture et de la sculpture, sous la forme du retable d'abord, des toiles et des statues ensuite, marqua le début de la décadence artistique, morale, sociale et politique en Europe. Behne comparait le processus d'autonomisation des arts à un trou sur le fond doré de la foi, qui laissait apparaître le ciel bleu de l'illusion rationaliste. De même que la peinture « consciente d'elle-même » avait finalement été absorbée par l'imitation du monde prosaïque qui l'entourait, de même l'homme, croyant gagner son autonomie, marchait non pas vers la liberté, mais vers l'individualisme et la dissolution politique, sociale et morale. À l'instar des autres penseurs et artistes qui, comme lui, projetaient sur les parois de la cathédrale gothique les fantômes de leurs propres désirs, Behne affirmait que le rôle fondamental de la cathédrale était de « lier et ainsi libérer », de « libérer en liant ». Ce principe de la libération par la liaison était donc polyvalent : il devait régir autant l'action de la ligne sur la couleur que l'action de l'architecture sur les autres arts. Il devait régir surtout l'existence de l'homme dans la société. Là encore les antécédents historiques de l'expressionnisme furent nombreux.

Tandis que William Morris avait exalté la fraternité et l'égalité des artisans dans la construction des cathédrales gothiques, John Ruskin y avait vu le modèle paternaliste et aristocratique qu'il admirait dans l'époque médiévale²². Et plus le spectre des prolétaires des métropoles, ces barbares modernes, devenait menaçant, plus noble et plus digne était aux yeux d'un Thomas Carlyle l'homme anonyme du moyen âge qui avait voué sa vie à son Maître²³. Bien sûr,

● les expressionnistes étaient à l'opposé d'une vision aussi autoritaire et hiérarchique. Leur propre vision de la nature, qui constituait aussi la matrice de leur manière de comprendre l'histoire (mais l'inverse était vrai aussi), était rousseauiste, s'inspirant notamment de la vision anarchiste de l'entre-aide. Plus précisément, la cathédrale gothique était pour eux l'expression immédiate de la communauté du Peuple, qu'ils imaginaient fraternelle et miraculeusement affranchie de tout conflit. Pas simplement conçue comme l'aboutissement spontané de la formation de l'organisme communautaire, l'architecture-fleur en était surtout l'image. Le peuple se formerait comme une cathédrale et la cathédrale, disait-Behne, « est l'image de cette masse, [...] elle est elle-même un peuple, un peuple aux mille formes, elle est une image du Peuple vivant dans la confiance et dans la proximité »²⁴.

Le fond irréductible que partageaient ces pensées hétérogènes était leur volonté commune de maîtriser les forces centrifuges de la modernité – économique, politique et artistique –, en les ramenant à l'ordre et à la stabilité. L'architecture en devenait le moyen et le symbole. C'est sur ce point aussi que toutes ces pensées convergeaient avec le projet politique de Bruno Taut et de ses camarades expressionnistes. Les ressources politiques inhérentes au discours esthétique et aux dessins mêmes des architectes²⁵ témoignent d'une mise en abyme du politique dans l'esthétique, et vice versa, qui constitue la singularité expressionniste dans le paysage idéologique polymorphe de ces années. La prendre en considération permet non seulement de dessiner les rapports de continuité temporelle de l'expressionnisme – en aval avec le *Werkbund* et en amont avec le rationalisme des années 1920 –, mais aussi ses « continuités géographiques ». En dépit de leurs différences irréductibles, qu'il ne s'agit nullement de sous-estimer ici, Le Corbusier et Gropius avaient en commun une obsession de pacification sociale, qu'ils se proposaient d'atteindre au moyen de l'architecture, cet art de discipline et de liaison. Mais si Le Corbusier voyait dans l'architecture le moyen d'anticiper et d'arrêter la révolution, Walter Gropius ne pouvait voir dans son art que le moyen de relier ce qui avait déjà été déchiré. Aussi, la grande différence qui déterminait les postures idéologiques de deux architectes, comme leur lexique politique en apparence divergents, était que Le Corbusier appartenait au camp de vainqueurs et Gropius à celui des vaincus²⁶. En somme, la bipolarité idéologique de l'architecture et de la révolution n'était pas suspendue tel un nuage dans le ciel, mais s'adaptait, chaque fois, aux données historiques particulières, quitte à les détourner.

La cathédrale maternelle: nation, société et temps

Dans un texte encore inédit, sans doute écrit en 1921 ou 1922, Walter Gropius liait la destinée du Bauhaus à celle de l'Allemagne, puis à celle de l'Europe entière. Il rappelait que la création du Bauhaus était contemporaine de ce qu'il appelait la « catastrophe » allemande, c'est-à-dire aussi bien la défaite de la Guerre que la Révolution de novembre. Cette expression était apparue pour la première fois dans ses écrits en 1919, l'année même où le Bauhaus avait été fondé. Que l'avis de Gropius sur la Révolution n'ait guère changé trois ou quatre ans plus tard montre la solidité de sa conviction. Dans son texte, l'architecte rappelait que le Bauhaus avait pour mission de guérir cette double plaie dont souffrait la nation :

« L'art allemand a aujourd'hui une mission ; il lui revient le rôle de médiateur : équilibrer ou lier les oppositions. Une fois de plus, Weimar semble devenir le théâtre des décisions.

Ce n'est pas par hasard que Weimar se trouve au cœur de l'Allemagne comme celle-ci au milieu de l'Europe. Toute la chance et le tragique de l'art allemand tiennent là²⁷. »

Quatre ans après la Révolution de 1918, une chose était certaine aux yeux de Gropius : la tâche de réconciliation qui, dès sa fondation, était celle du Bauhaus, était devenue plus urgente que jamais. Les peintres français, jadis révolutionnaires, se transformaient sous sa plume en purs réactionnaires, comme l'indiquait une allusion au retour à l'ordre en France – à la réhabilitation de Ingres et de la tradition classique. Passant sous silence le retour à l'ordre qui s'effectuait au même moment en Allemagne sous la forme des réalismes divers, il préférait par ailleurs prendre pour cible la « négation dadaïste », qui convenait mieux à la matrice politique de son argumentation. En 1922, les artistes qui décrétaient l'urgence de la « construction » et l'actualité de l'esprit destructif faisaient légion. Ce qui était particulier à Gropius était sa vision du Bauhaus comme devant se situer entre deux extrêmes : celui de la position réactionnaire de la France et celui de l'infantilisme révolutionnaire de Dada. Le Bauhaus avait une tâche synthétique sérieuse : il devait « équilibrer les oppositions », en art comme en politique. Sans doute, la réaction artistique de la France était à ses yeux l'équivalent artistique de sa victoire dans la Guerre, de même que la révolution dadaïste était en Allemagne le dernier écho de la Révolution politique de 1918. En 1922, cette Révolution lui paraissait de plus en plus inutile, et de plus en plus absurde.

Tout cela revient à dire que c'est avant même Le Corbusier que les expressionnistes allemands avaient posé l'alternative : « Architecture ou Révolution ». Les Allemands parvenaient à la même conclusion d'un retour à l'ordre nécessaire, mais par un autre chemin, qui fut tout simplement moins immédiat et plus « dialectique » que celui de Le Corbusier. Ni ouvertement nationale, ni ouvertement anti-révolutionnaire, la cathédrale expressionniste laissait juste penser que le projet politique appelé « socialisme » n'était pas affaire de réalité dans son irréductible matérialité, mais l'œuvre immaculée de l'esprit. Conformément à cette idée, la cathédrale expressionniste, telle la Vierge de la Miséricorde, avait surtout pour vocation de rassembler sous son manteau le peuple allemand vivant dans la détresse. Maternelle, perçue comme étant proprement germanique depuis le *Sturm und Drang*, la cathédrale chuchotait au peuple humilié la promesse d'un refoulement : celui de son histoire douloureuse. Elle ne suggérait pas moins, à travers sa propre constitution synthétique, l'intégration et la liaison sociales ; cela était précieux au moment où la guerre civile faisait rage hors de ses murs, dans les rues des villes allemandes. Enfin, la cathédrale, à travers l'imaginaire artisanal et les valeurs de spiritualité qui furent les siens, pouvait faire oublier les conditions matérielles désastreuses du pays. La défaite a été cet élément qui a détruit l'entente précaire du désir de performance économique et de la peur de l'industrialisation chez la bourgeoisie allemande. Au milieu de la détresse générale, les expressionnistes faisaient de l'image de la cathédrale l'instrument de la spiritualité. Par là même, ils espéraient réussir à renverser le sens de la « défaite ». Ce renversement, qu'ils appelaient aussi « la révolution de l'esprit », n'avait échappé ni à l'ironie dadaïste ni à la perspicacité critique de Walter Benjamin, qui, dans son texte « Théories du fascisme allemand » de 1930, y percevait « un aveu de culpabilité hystériquement étendu à l'humanité entière ». S'ils admettaient en effet avoir commis le péché matérialiste, les Allemands considéraient aussi que la « défaite » était au fond celle de tous et que pour avoir perdu la guerre, ils étaient plus aptes que les autres peuples, bercés dans l'illusion de leur victoire, de se détacher du matérialisme

● pour mener la « révolution spirituelle », la « révolution totale ». « Les derniers seront les premiers » : ces architectes se sont souvenus du principe chrétien, fondé sur la disjonction de la matière et de l'esprit. Les Allemands, matériellement pauvres, deviendraient spirituellement riches et sauraient imposer à l'Europe leur modèle moral²⁹. Conformément donc à ce renversement, les « cathédrales du labeur » n'étaient plus les industries aux façades autoritaires et à l'espace rationnellement configuré qui avaient forcé le respect de Le Corbusier lors de son premier voyage. Les cathédrales expressionnistes véhiculaient désormais ouvertement le rêve d'une unité ontologique indifférenciée : celle du peuple, celle du travail, celle de l'esprit. Critique sévère des expressionnistes, l'architecte Ludwig Hilberseimer ne voyait pourtant dans l'artisanat médiéval revendiqué que le nouveau masque du capitalisme qui, idéologiquement, sortait de la guerre dans une forme encore plus régressive qu'avant. Refusant d'affronter les formes crues qu'engendrait l'économie qui avait si bien fonctionné à son profit, la bourgeoisie allemande recourait au masque artisanal pour les cacher.

Mais la cathédrale était aussi pour les expressionnistes un modèle temporel, et c'est en tant que telle qu'elle constituait aussi la contre-image de la révolution. Si la Révolution politique signifiait, comme les *-ismes*, une accélération vertigineuse du temps, la cathédrale s'érigait pour la stopper. Comparé au temps ouvert de la modernité, vécu comme une transition sans fin, au futur aussi fuyant que l'est la ligne d'horizon, le moyen âge apparaissait doté d'un calme majestueux. Époque achevée, aux contours tracés, le moyen âge constituait une totalité close sur elle-même et, par là, appropriée à fonctionner comme modèle. La temporalité inhérente à cette totalité était la longue, la solide durée, qui contrastait sévèrement avec l'accélération évanescence des *-ismes*³⁰. Les expressionnistes désiraient sortir du tourbillon du temps qui les avait happés. De sorte que la cathédrale protectrice ne les isolait pas seulement du tumulte social, elle ne guérissait pas simplement non plus leurs plaies nationales, mais elle arrêta aussi le vertige de l'histoire.

Le voile d'Apollon: créer du lien

En 1922, Gropius offrait encore et toujours à l'art et à la société de son temps ce qui n'avait jamais cessé de lui manquer : « le lien résidant dans la *signification (Sinngebung)* et dans la *destination (Zweckbestimmung)* », définies par « les besoins du corps et de l'âme », et devant s'objectiver dans « le *domicile* et le *temple* »³¹. Il avait certes compris que la « demeure » était un champ où les artistes pouvaient créer le « lien » social par les objets qu'ils fabriquaient : des objets de plus en plus ouverts, n'ayant pas de valeur autarcique, mais signifiant, par leurs formes, leur interdépendance, la continuité des « rapports » qui tissaient la vie dans ses différentes fonctions. Il n'était pas prêt à renoncer au « temple » pour autant, cette cathédrale symbolique qui condensait dans l'unicité de sa forme les valeurs diffuses de la vie quotidienne. En 1922, la verticalité avait juste commencé à tracer la trajectoire de sa conversion en horizontalité, transfusant ainsi la charge symbolique de la transcendance à la pure immanence³². Malgré sa véhémence nationaliste, Le Corbusier ne s'était pas trompé lorsqu'il reconnaissait dans la production standardisée des objets le même syndrome « vertical » qui était à l'œuvre dans le dessin utopique des cathédrales.

A partir de 1922, la mise en forme commune qu'on nommait « Gestaltung », instrument et forme du « lien » à la fois, devait poursuivre l'œuvre de la cathédrale. Cela signifiait qu'elle devait estomper les dissonances de la technique, polir les surfaces rugueuses des inégalités sociales et leur donner l'apparence immaculée du verre et du métal : même dans ses moments les plus désenchantés, Gropius n'avait cessé de rêver d'un style apollinien. S'il insistait avec fermeté sur l'inexistence du « style Bauhaus », c'était sans doute parce qu'il condamnait le style en tant qu'-isme ou marque commerciale. Loin d'aspirer à constituer un -isme de plus, le Bauhaus aurait voulu guérir la société allemande, la réconcilier avec elle-même. Une réconciliation que, dès avril 1919, Oskar Schlemmer esquissait dans son *Journal* : « On pourrait penser à un artiste qui devance son temps ; arrive la Révolution – une expérience qu'il a déjà intérieurement dépassée ; son art figure déjà le monde post-révolutionnaire – purifié, la nouvelle Grèce : quel avantage pourrait tirer cet artiste de la Révolution³³? » Les deux modèles de la cathédrale gothique et de la Grèce faisaient partie du mythe de totalités organiques ayant existé dans l'histoire. Schlemmer préfigurait le passage qui s'effectuerait à partir de 1922 en Allemagne de la valorisation expressionniste du gothique à la valorisation rationaliste de l'esprit classique. Il lisait les événements politiques de son temps à travers la grille nietzschéenne de la tragédie : si la révolution, en tant que chaos, abyme, désordre, désir de destruction relevait du dionysiaque, la reconstruction à venir relèverait de l'apollinien. L'art – les normes conçues aux ateliers du Bauhaus – était appelé à opérer la réconciliation des deux principes, en étendant sur la réalité ce voile de l'illusion apollinienne, seule à pouvoir rendre la vie et la réalité supportables. C'est en cela que résidait, selon Gropius et Schlemmer, le rôle particulier qui incombait à l'Allemagne : ce « pays du milieu », qui avait si souvent rêvé de synthèses dialectiques, devrait convertir ses affres en privilèges, allant même jusqu'à devenir un modèle éthique et politique pour l'Europe.

1. Pour une documentation de la correspondance échangée par Gropius avec les différents industriels et commerçants, voir Manfred Schlösser, *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921*, cat. exp., Berlin : Akademie der Künste, 1980.
2. Bruno Taut, « Architektur-Programm » (décembre 1918), *Mitteilungen des deutschen Werkbundes*, 1918, n°4, p. 16-19, traduit en français dans Ulrich Conrads (éd.), *Programmes et manifestes de l'architecture du Vingtième Siècle*, trad. M. Denès et E. Fortunel, Paris : Ed. de la Villette, 1991, p. 52-55.
3. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. F. Georges, Paris : Calmann-Lévy, 1983.
4. Pour une analyse extensive de ce chiasme entre révolution esthétique et révolution politique, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris : La Villette, 2009, ainsi qu'à l'article « Entre ciel et terre. L'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 80, été 2002, p. 80-106.
5. Ernst Bloch, *L'esprit de l'Utopie*, trad. Anne-Marie Lang, Paris : Gallimard, 1977, p. 60-61.
6. Bruno Taut, « Für die neue Baukunst ! », *Das Kunstblatt*, vol. 3, no 1, janvier 1919, p. 16-24.
7. Voir Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock, Marie-Claire Hoock, Paris : Ed. de l'EHESS, 1990.
8. Walter Gropius, « Baugeist oder Krämerium? », *Schuhwelt. Allgemeine Fachzeitung für den gesamten Schuh- und Ledermarkt*, n°37-39, 1919, (ici en n° 39 :) p. 895. (ici trad. par Maria Stavrinaki)

9. Bruno Taut, « Für die neue Baukunst », art. cit., p. 16. (ici trad. M. S.)
10. Adolf Behne, *Die Wiederkehr der Kunst* (août 1918), Leipzig : Kurt Wolff Verlag 1919 (réed. Neudeln/Lichtenstein : Kraus 1978), p. 23 (ici trad. par M. S.).
11. Bruno Taut, „Für die neue Baukunst“, *op. cit.*, ici : p. 18. (ici trad. M. S.)
12. Pour une analyse plus approfondie du paragone esthétique et politique du *Wiederkehr der Kunst*, nous renvoyons à notre article « L'unité du même : la modalité paragonale de l'unité des arts selon l'expressionnisme architectural allemand (1918-1921) », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n°11, automne 2001, p. 5-46.
13. Voir Adolf Behne, *Wiederkehr der Kunst*, *op. cit.*, p. 24-25.
14. Bruno Taut, lettre du 1^e janvier 1920 dans la correspondance de la *Gläserne Kette*, voir n° 16, dans Maria Stavrinaki, *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, trad. Jean-Léon Muller, *op. cit.*, p. 99.
15. Behne, *Wiederkehr der Kunst*, *op. cit.*, p. 40 (ici trad. M. S.).
16. Voir Erich Mendelsohn, lettre du 25 août 1917 à sa femme Louise, publiée dans *Erich Mendelsohn. Letters of an Architect*, Oskar Beyer (éd.), Londres, New York : Abelard-Schuman, 1967, p. 41.
17. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik* (1911), trad. en français par Daniel Decourdemanche sous le titre *L'art gothique*, Paris : Gallimard, 1941, en particulier le chapitre « L'idée architecturale gothique », p. 108-117.
18. Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim an der Ruhr : K. Schimmelpfeng Verl., 1902 ; éd. et trad. anglaise par Stanford Anderson, sous le titre *Style-Architecture and Building Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*, Santa Monica : The Getty Center Publication Programs, 1994. (ici trad. fr. M. S.).
19. *Id.*, « Wo stehen wir? », *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit*. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Jena, Diederichs Verl., 1912. (ici trad. M. S.) Pour une analyse très pertinente de ce texte, voir Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge : The MIT Press, 1981, p. 72-76.
20. Pour une analyse des projections idéologiques sur l'impressionnisme, voir Philip Nord, *Impressionists and Politics. Art and Democracy in the Nineteenth Century*, London and New York : Routledge, 2000 ; pour le rejet nationaliste de l'impressionnisme en Allemagne pendant la Grande Guerre, voir Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, Munich : Silke Scheiber Verlag, 1990.
21. Ce texte est inclus dans l'ouvrage de Bruno Taut *Die Stadtkrone*, Jena : Diederichs, 1919, p. 115-131, qui est traduit en Français sous le titre *Une couronne pour la ville*, trad. R. et G. Ballangé, D. Wieszorek, Paris : Ed. Du Linteau, 2004.
22. John Ruskin, *The Nature of the Gothic: A chapter of The Stones of Venice*, Hammersmith : Kelmscott Press, 1892, p. 25.
23. Alice Chandler, *A Dream of Order: The Medieval Ideal in the 19th Century*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1970.
24. Adolf Behne, „Die Kathedrale von Reims,“ *Sozialistische Monatshefte* 24, H. 7 (1918), p. 346-351, ici p. 348-349 (ici trad. par M. S.).
25. Pour une analyse de dessins expressionnistes, nous renvoyons à notre ouvrage *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*.
26. Voir Eric Michaud, « La France et le Bauhaus : le mépris des vainqueurs », dans Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, Matthias Noell (éd.), *Das Bauhaus und Frankreich/Le Bauhaus et la France, 1919-1940*, Berlin : Akademie Verl., 2002, p. 3-13.
27. Gropius, « Das staatliche Bauhaus », texte inédit, c. 1922, *Fonds (Nachlass) Walter Gropius*, GS 20, Portefeuille no. 13, Les archives Bauhaus (ici trad. par M. S.).
28. Walter Benjamin, « Théories du fascisme allemand », dans : *id.*, *Oeuvres*, trad. Pierre Rusch, vol. II, Paris : Gallimard/Folio, 2000, p. 198-215, ici p. 203-204.
29. Nous développons ce thème de la « pauvreté » dans notre texte « Magie au Bauhaus. Note sur un film de Marcel Breuer », *Les Cahiers du MNAM*, n.° 109, 2009, p. 46-75.

30. Voir Reinhart Koselleck, « La sémantique des concepts de mouvement dans la modernité », dans *Le futur passé, op. cit.*, p. 263-305.
31. Gropius, « Das staatliche Bauhaus », texte cité (ici trad. M. S., accent dans l'original).
32. Sur la conversion de la verticalité en horizontalité au sein du Bauhaus, voir notre article « Magie au Bauhaus. Note sur un film de Marcel Breuer », art. cité.
33. Oskar Schlemmer, « Journal », dans *The letters and diaries of Oskar Schlemmer*, Tut Schlemmer (éd.), trad. en Anglais Krishna Winston, Middletown : Wesleyan UP, 1972, p. 68-69.

