

Nation, politique, architecture

Christian Freigang



1

1 Henry Van de Velde
Projet pour le Théâtre des Champs-Élysées (1910).
Vue perspective depuis l'avenue Montaigne
Bibliothèque I. Errera de l'ENSAV de La Cambre,
Bruxelles

Dans la première moitié du ^{xx}e siècle, l'histoire de l'architecture est marquée de façon déterminante en France comme en Allemagne par la volonté de définir une modernité spécifiquement nationale. Cette démarche prolonge une conception historiciste de l'architecture née dans les années 1850, selon laquelle le lexique stylistique ne cesse d'être mobilisé des deux côtés du Rhin au service des débats politiques sur ce que pourrait être une histoire « correcte¹ ». Au tournant du ^{xx}e siècle, ces références reprises par chaque génération aux différentes époques de l'architecture sont remplacées par la vision essentialiste d'un style national, dont le caractère affecterait tous les domaines de la vie. Cette nouvelle approche constitue dans les deux pays un thème essentiel de la « révolution conservatrice », mouvement hostile à la démarche moderne, mais entendant proposer également une nouvelle conception de l'architecture².

Ces débats s'engagent en France peu avant la Première Guerre mondiale, alors qu'en réaction à la production bâtie de l'Allemagne s'amorce la recherche d'une architecture typiquement française. Après la Grande Guerre, cette attente d'une architecture nationale participera d'une réaction contre une modernité considérée comme « internationale³ ». L'objectif est la création d'une architecture inscrite dans son époque, mais préservant les traditions nationales. L'architecte Auguste Perret, attaché à donner au nouveau matériau qu'est le béton armé une forme sobre et classique, est l'un des principaux artisans de cette entreprise⁴.

Le Théâtre des Champs-Élysées, construit à Paris par l'Atelier Perret entre 1911 et 1913, et les débats qui ont entouré sa réalisation occupent une place essentielle dans ce contexte⁵. Son classicisme retenu, dans lequel transparaît la structure en béton, et qui utilise des matériaux lumineux et précieux, préfigure cette architecture que l'on définira dans les années 1930, faute d'un meilleur terme, comme « Art déco ». Inspiré par les théories de Richard Wagner, le théâtre devait dans l'intention initiale formulée en 1901 offrir un lieu moderne pour des spectacles de musique contemporaine. Le directeur administratif de la Société immobilière du théâtre, Gabriel Thomas, émettra une exigence supplémentaire lorsqu'il en deviendra le maître d'ouvrage : celle de faire de l'édifice une œuvre d'art totale dans sa modernité. Une salle traditionnelle de forme circulaire sera néanmoins réintroduite pour satisfaire le public bourgeois. En 1910, Thomas engage comme architecte en chef Henry Van de Velde, le prolifique directeur de l'École d'art grand-ducale de Weimar, alors au

sommet de sa gloire, afin de désamorcer les tensions chauvines exprimées de toutes parts. Les lignes dynamiques de l'intérieur du théâtre et la modénature abstraite de la façade de ce dernier manifestent le renoncement au vocabulaire historique et la modernité déterminée du projet [«1].

Au cours de l'année 1911, l'agence Perret, consultée dans un premier temps pour effectuer les calculs de la structure, prend la direction artistique générale du projet et Van de Velde est remercié. Perret justifie cette reprise en main par des arguments essentiellement esthétiques : l'ossature de béton, qu'il a conçue en appliquant de façon judicieuse des principes rationnels, produit selon lui une composition réglée et orthogonale qui respecte les principes du classicisme. En matière de découpage spatial, les modifications introduites par Perret sont minimales, et c'est plutôt à une réinterprétation du dispositif sensualiste et des effets extérieurs de l'architecture de Van de Velde qu'il s'attache⁶. Perret affirme, avec sa concision caractéristique, que son projet repose sur quatre paires de piliers portant la salle et donnant à l'ensemble sa véritable logique⁷. Aux effets visuels et spatiaux recherchés par Van de Velde, Perret oppose désormais une logique technique et structurelle, autour de laquelle tout s'organise. En outre, avec la refonte des plans par Perret, les principes classiques alors en vogue en Europe prennent, une fois combinés à la rationalité technique, une saveur plus française. Le primat du système constructif, la géométrie logique et rigoureuse se conjuguent avec la référence à la tradition en une unité esthétique, dans laquelle les impératifs prosaïques ou fonctionnels et les dimensions sensualistes ou subjectives se dissolvent [«2 et p. 203]. Ainsi le théâtre révèle-t-il deux visions opposées de l'architecture, conçue d'une part comme le support d'un service social et de l'autre comme la manifestation d'une unité abstraite, supérieure et raisonnée. Face à l'obsession de l'Art nouveau pour la décoration, la construction devient la caractéristique première d'un nouveau classicisme moderne.

Comme l'avance avec subtilité le critique d'art Paul Jamot, directeur de département au Louvre, Perret propose un concept efficace et porteur d'avenir, mais fidèle aux principes antiques de l'architecture⁸. Sans imiter de façon superficielle leurs édifices, il intègre à l'image des bâtisseurs grecs la logique constructive et la forme esthétique. S'affranchissant des principes académiques ressassés dans l'enseignement, il reste fidèle aux lois de la proportion. Cette appréciation fait écho aux analyses de l'époque sur le temple dorique

¹ Markus Dauss, *Identitätsarchitekturen. Öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin (1871-1918)*, Dresde, Thelem, 2007.

² Sur les termes de « moderne » et de « modernité », voir Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990 [note des éditeurs].

³ Walter Gropius, *Internationale Architektur*, Munich, A. Langen, 1925 ;

Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, New York, Museum of Modern Art, 1932 ; pour la critique, voir par exemple Louis

Hauteœur, *Considérations sur l'art d'aujourd'hui*, Paris, Librairie de France, 1929, *passim* ; Camille Mauclair, *L'architecture va-t-elle mourir ? La crise du « panbétonnisme intégral »*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1933.

⁴ Paul Jamot, *A.-G. Perret et l'architecture du béton armé*, Paris et Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1927 ; W[erner] H[egemann], « Van de Velde, Chaos und die Dänen », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, n° 9, 1925, p. 518-524. Sur Perret, voir Roberto Gargiani, *Auguste Perret. La théorie et l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1994 ; Maurice

Culot et al., *Les Frères Perret. L'œuvre complète*, Paris, Norma, 2000 ; Joseph Abram, Jean-Louis Cohen et Guy Lambert (dir.), *Auguste Perret. Une encyclopédie*, Paris, Monum, Éditions du patrimoine et Éditions du Moniteur, 2002 ; Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturbedeute und die Konservative Revolution in Frankreich, 1900-1930*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003.

⁵ Jean-Michel Nectoux (dir.), 1913. *Le Théâtre des Champs-Élysées*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1987 ; Claude Loupiac, *L'Architecture théâtrale en France à la Belle Époque et le cas*

du Théâtre des Champs-Élysées, thèse dactylographiée, université Paris I, 1993 ; C. Freigang, *op. cit.*, p. 30-116.

⁶ Jacques Mesnil, *Henry Van de Velde et le Théâtre des Champs-Élysées*, Bruxelles, G. Van Oest, s. d.

⁷ Louis Gellusseau, « Le Théâtre des Champs-Élysées, à Paris », *Le Génie civil*, LVII, n° 33, 1913, p. 441-446 ; Pascal Forthuny, « Le Théâtre des Champs-Élysées. Deuxième article », *Les Cahiers de l'art moderne*, n° 7, 1913.

⁸ Paul Jamot, « Le Théâtre des Champs-Élysées », *Gazette des beaux-arts*, n° 55, 1913, p. 261-294.

idéal, dont seule la tectonique aurait été transposée. Pour Jamot, cette perfection s'explique avant tout par le fait que le projet n'a pas été choisi au travers d'un concours teinté de népotisme, mais par un mécène comme Gabriel Thomas, qui a agi à l'image d'un prince. Ainsi l'influence nuisible de l'Art nouveau, qui aurait risqué d'interrompre la « tradition de sang et d'esprit » nationale française, toute de simplicité, de raison et de clarté, a-t-elle été écartée⁹. Par ce propos antidémocratique célébrant l'influence salvatrice de mécènes de droit divin, et, surtout, par sa référence à la « tradition de sang et d'esprit », Jamot s'inscrit sans aucun doute possible dans le courant de la « révolution conservatrice » née à la fin du XIX^e siècle et renforcée par l'affaire Dreyfus¹⁰. Ces positions monarchistes renvoient à la ligne politique de Charles Maurras et l'Action française, dont les attaques antirépublicaines, antiparlementaires et antisémites sont intenses dès avant la Première Guerre mondiale¹¹. De nombreuses figures associées à la construction du théâtre, comme Jamot, Thomas et Maurice Denis, fréquentent ces cercles. Ils se rassemblent en particulier autour de la revue *L'Occident*, dont la ligne éditoriale vante les caractéristiques incontestables du monde occidental, que la civilisation française a portées au zénith : « l'esprit constructif », la continuité, la logique et l'élégance¹². L'art ne serait donc pas l'instrument de la République pour séduire les masses, mais bien la plus haute expression de la nation, et les œuvres, simplement, logiquement et nécessairement, la manifestation de la pensée et de la religion nationales¹³. Le programme néomonarchique de Charles Maurras repose sur un esthétisme politique. Pour lui, la beauté dépasse l'individu et trouve son expression dans une composition de la communauté, tout comme dans les œuvres de ses grands artistes, devenant de la sorte la loi idéale du monde¹⁴. Du fait de cette interdépendance entre esthétique et conception de l'État, artistes et responsables politiques se voient assigner des missions comparables : l'artiste n'a pas à créer la beauté pour son propre plaisir, dans une transe créatrice ; il doit s'inscrire dans la beauté et ainsi rendre hommage au monde ordonné et harmonieux que le responsable politique se doit, pour sa part, de préserver. La France serait dans le droit fil de cette tradition antique de l'« esprit classique »¹⁵.

Le Théâtre des Champs-Élysées prend un sens éminemment politique dans ce contexte, en tant qu'édifice emblématique d'une architecture française à la fois moderne et

antidémocratique. Ses qualités architecturales fondées sur les proportions et la logique de sa composition en viennent à représenter fidèlement dans ces conditions l'idéal d'une hiérarchie sociale. La portée du débat se mesure mieux si l'on considère les positions auxquelles cette conception de l'architecture s'oppose. Van de Velde était une des figures de proue de l'Art nouveau, et partageait sa préoccupation d'une éducation esthétique du peuple, et sa vision de l'architecture comme « service public » à la mission essentiellement sociale et fonctionnelle. En France, pays à la structure administrative et politique centralisée, de telles idées ont alors le statut d'un programme national, que la Troisième République a officiellement fait sien depuis les années 1890. L'affirmation de la « révolution conservatrice » antidémocratique prépare les esprits à dénoncer comme intrinsèquement décadentes les manifestations artistiques correspondant à l'expression politique de la démocratie parlementaire, et à proclamer une contre-révolution générale¹⁶.

Lorsque, dans ce contexte, Van de Velde est vilipendé et taxé de « décorateur », ce n'est pas seulement la politique artistique de la République française qui est visée, mais aussi, indirectement, le programme du *Deutscher Werkbund*, dont l'objectif général de générer une « culture harmonieuse » au travers de la « décoration de la vie » repose en fait sur un malentendu. Il se propose en effet de créer, grâce à une sorte d'autorité pédagogique, des formes adaptées à l'époque et destinées notamment à l'environnement quotidien de la bourgeoisie dominante. Une telle démarche procédant du sommet vers la base était censée restaurer le « style » ou la « culture », antithèses de la « civilisation » technocratique, aux effets sociaux destructeurs. Comme le montre la participation de nombreux responsables politiques, le programme du *Werkbund* était dans une certaine mesure soutenu par l'État, soucieux de produire des biens de consommation destinés à l'exportation¹⁷. Citons dans ce cadre un autre théâtre célèbre de Van de Velde, celui qu'il construisit pour l'exposition du *Werkbund* à Cologne en 1914 [→3]. Tout en largeur, vu du côté de l'entrée, l'édifice était recoupé par le volume de la scène, qui faisait office de transept et dont les cintres dominaient l'ensemble. Van de Velde cherchait par là à transposer les approches réformatrices du théâtre par une distribution intérieure et des lignes propres à susciter l'émotion. D'où la forme fluide de l'édifice, censée provoquer l'adhésion du spectateur au jeu scénique et à ses implications

9 *Ibid.*, p. 269-270.

10 Zeev Sternhell, *La Droite révolutionnaire, 1885-1914. Les origines françaises du fascisme*, Paris, Seuil, 1978; Zeev Sternhell, Mario Sznajder et Maia Ashéri, *Naissance de l'idéologie fasciste*, Paris, Fayard, 1989; Jean-François Sirinelli (dir.), *Les Droites françaises. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992; Stefan Breuer, *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

11 Hugo Friedrich, *Das antiromantische Denken im modernen Frankreich*, Munich, M. Hueber, 1935; Eugen Weber, *The Nationalist Revival in France, 1905-1914*,

Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1959; *Id.*, *L'Action Française*, Paris, Hachette, 1985; Ernst Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche. Die Action Française. Der italienische Faschismus. Der Nationalsozialismus*, 2^e éd., Munich, Piper, 1965, p. 61-190.

12 Adrien Mithouard, « De l'Occident », *L'Occident*, n° 1, 1901, p. 3-7.

13 « Déclaration », *L'Occident*, n° 2, 1902, p. 113-124.

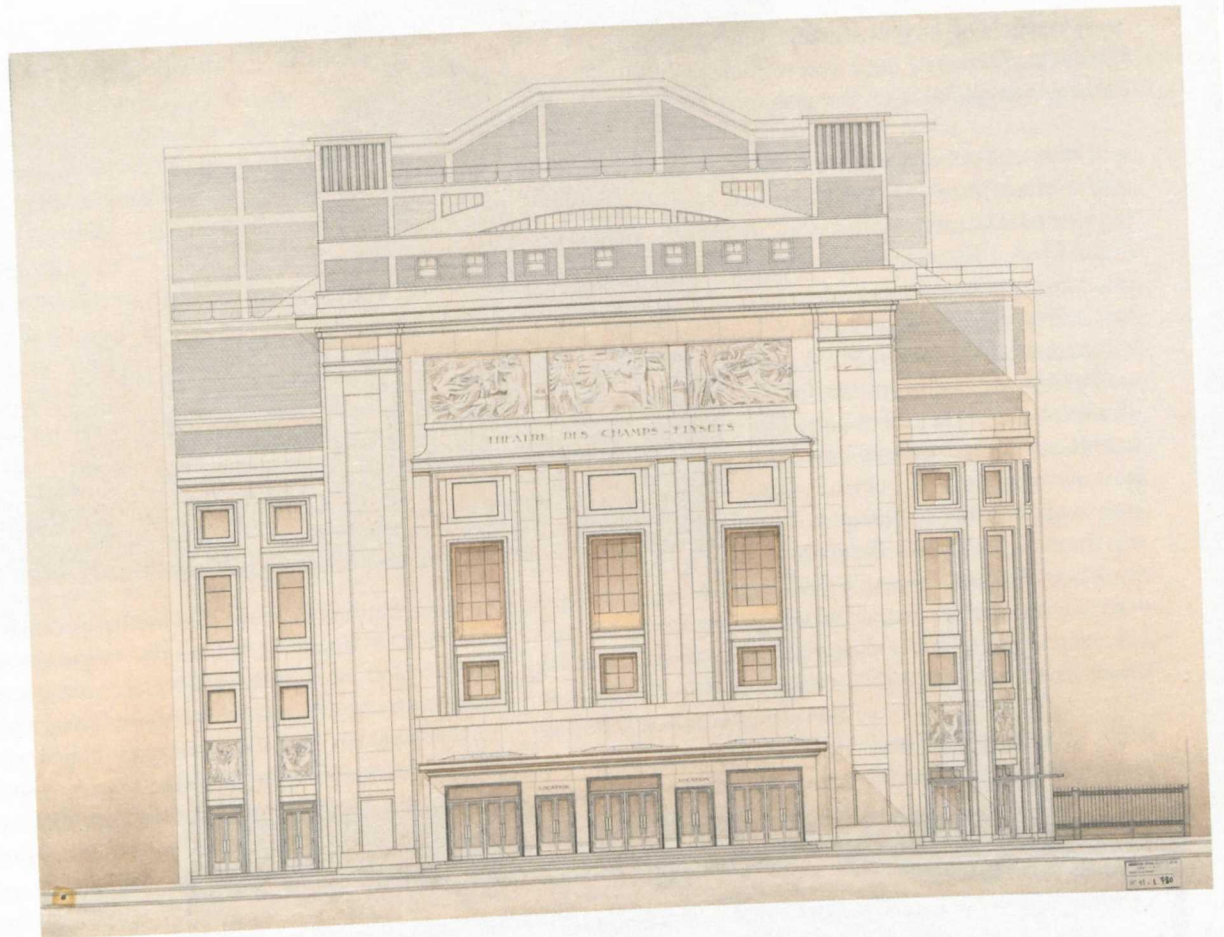
14 Voir Charles Maurras, *Quand les Français ne s'aimaient pas*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1916, p. XII.

15 Charles Maurras, « Trois idées politiques. Chateaubriand, Michelet, Sainte-Beuve »,

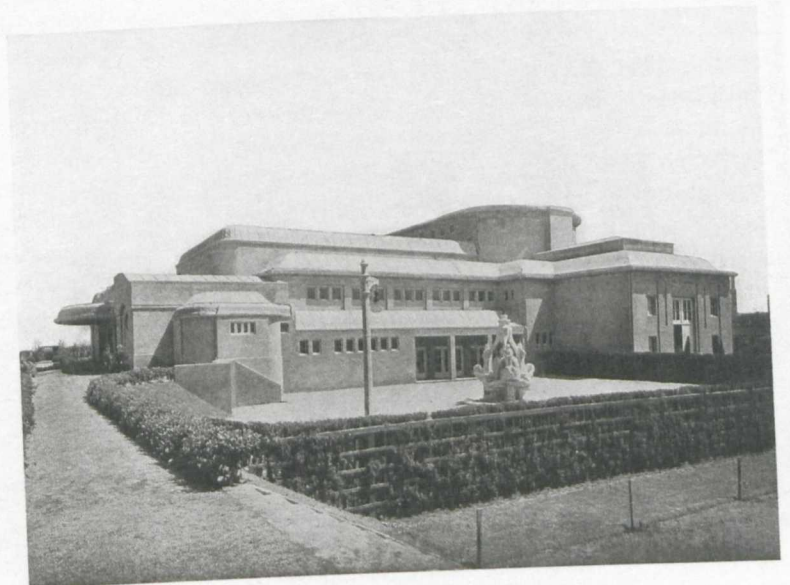
dans *Id.*, *Œuvres capitales. Textes politiques*, Paris, 1954, Flammarion, p. 99-155 (1898).

16 Voir également, dans la même veine : André Vera, « La nouvelle architecture », *L'Architecte*, n° 7, 1912, p. 65-67; *Id.*, « Le nouveau style », *L'Art décoratif*, n° 14, 1912, p. 21-32; *Id.*, *Le Nouveau Jardin*, Paris, Émile-Paul, 1912.

17 Frederic J. Schwartz, *Der Werkbund: Ware und Zeichen 1900-1914*, Amsterdam et Dresde, Verlag der Kunst, 1999; Winfried Nerdinger (dir.), *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907-2007*, Munich, Prestel, 2007.



2

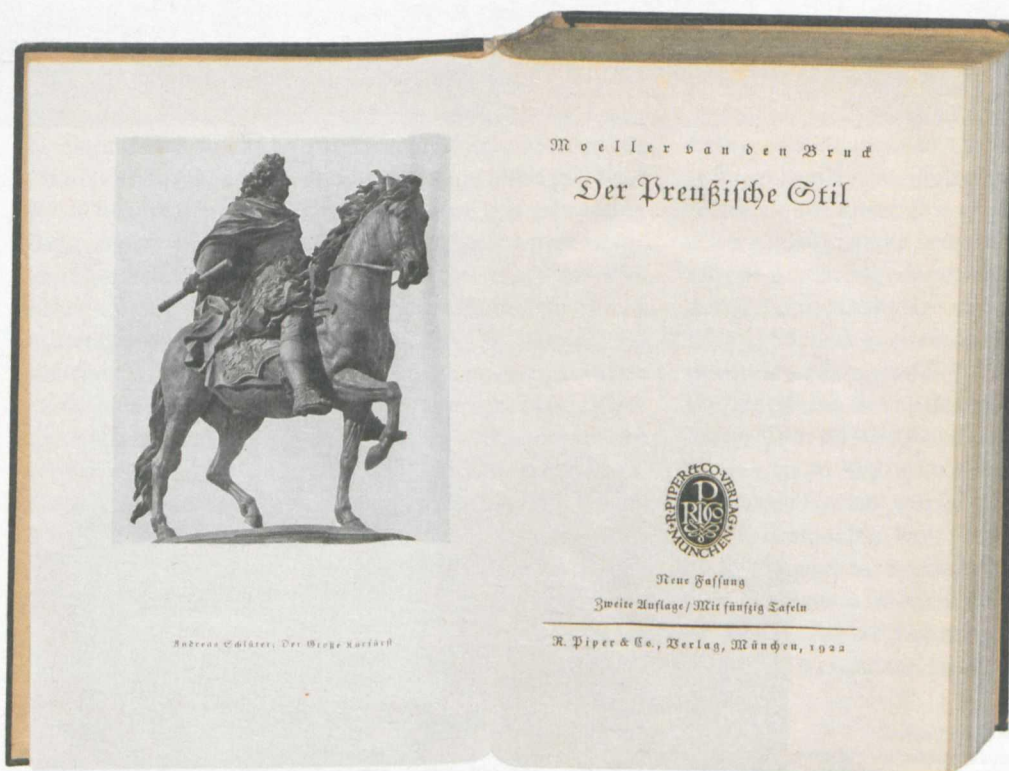


3

- 2 Auguste Perret
Théâtre des Champs-Élysées, Paris (1910-1913).
Élévation de la façade principale, n. d.
CNAM, SIAF, Cité de l'architecture et du patrimoine,
Archives d'architecture du XX^e siècle,
fonds Perret, Paris
- 3 Henry Van de Velde
Théâtre à l'exposition du Werkbund, Cologne, 1914
Photographie de Hermann Obrist
Werkbundarchiv-Museum der Dinge, Berlin



4



5

- 4 Hans Poelzig
Grand magasin sur la Junkernstraße,
Breslau (1911–1913)
Architekturmuseum der Technischen Universität,
Berlin
- 5 Arthur Moeller van den Bruck
Der preussische Stil (1916), Munich, Piper, 1922

synesthésiques. Pour cette architecture qui vise résolument et exclusivement l'effet esthétique, la structure n'avait de toute évidence qu'un caractère secondaire¹⁸. En ce sens, elle renvoie aux thèses de l'Art nouveau français du début du xx^e siècle ou encore aux arguments des défenseurs socialistes de Van de Velde lors de la polémique déclenchée par la construction du Théâtre des Champs-Élysées¹⁹. Lorsque, dans le débat français, la notion clé de « construction » lui est jetée à la figure, il s'agit là moins d'une entreprise opportuniste pour discréditer l'ennemi juré qu'est l'Allemagne que du signe d'une nouvelle idée qui s'impose, dans laquelle les notions d'État et de nation sont étayées par une esthétique politisée.

Une telle vision holistique et tautologique, qui assimile nation et style, style et nation, n'a rien d'exclusivement français et trouve des équivalents précoces en Allemagne. Il s'agit là en quelque sorte du type même de la stratégie populiste, qui permet de combler la perte de l'identité conférée par le mythe et la tradition, souvent reprochée à la modernité. Le succès des écrits antisémites sur « l'Allemand Rembrandt » de Julius Langbehn, et leur vision pessimiste de la culture, viennent ici à l'esprit. Ces essais polémiques rapprochent, sans argumentation logique apparente, de nombreux domaines de la vie moderne et déplorent leur manque de cohérence²⁰. Si, chez certains auteurs, l'architecture représente le *tertium comparationis* entre le style national et un État dépassant les individus, c'est qu'elle semble fournir les témoignages matériels, solides, durables et apparemment objectifs de structures qui seraient collectives et éternelles. Arthur Moeller van den Bruck l'exprime très clairement dans son ouvrage *Der preußische Stil*, publié en 1916 (←5). Il y affirme que grandeur, simplicité, objectivité et sobriété, autrement dit les caractères véritablement prussiens de l'histoire allemande, ont vaincu le baroque et la mollesse efféminée, devenant par ce fait l'incarnation même de l'Allemagne et de son architecture²¹. D'où l'émergence, moins d'une nouvelle mode ou d'un nouveau classicisme que d'un classique authentiquement « masculin », débarrassé de tout trait romantique ou « féminin ». La représentation architectonique des valeurs fondamentales est opposée à la satisfaction prosaïque des exigences fonctionnelles, et la simplicité géométrique préférée à l'ornement superficiel²². Loin de se tourner vers le passé, Moeller voit en Peter Behrens et Hans Poelzig les garants de la pérennité du caractère « prussien ». On pourra s'étonner de son adhésion aux *topoi* du discours français : le respect des règles de la tectonique, la polarité classique / romantisme et

le déterminisme national. De fait, l'auteur avait passé deux années denses à Paris, de 1902 à 1904, pendant lesquelles il avait pu suivre de près les débats et les polémiques entourant l'affaire Dreyfus.

On retrouve aussi ces références à la France dans une autre configuration marquante de l'histoire de l'architecture, qui relie Hans Poelzig, pour Moeller l'autorité moderne par excellence, et Auguste Perret, figure idéale de la « révolution conservatrice » française. Les deux architectes appartiennent à la même génération des « pères » du moderne et défendent, vers la fin des années 1920, des positions centrales dans leur pays respectif²³. Ils poursuivent tous deux une « troisième voie » entre modernisme et tradition, selon les termes de Julius Posener, critique d'architecture actif et médiateur entre France et Allemagne. En 1933, Posener propose ainsi à son mentor Poelzig une coopération entre les deux pays, que ce dernier décline, à sa grande déception, au motif que les Français feraient preuve d'une « clarté rationnelle » et seraient « d'une certaine façon classiques, mais sur une base gothique », pour ainsi dire « polis », tandis que « chez nous, en Allemagne, les critères sont différents, plus divers, moins limpides et plus effervescents²⁴ ».

Ces réticences de Poelzig montrent à quel point l'idée d'une expression artistique déterminée par des caractères nationaux divergents était ancrée dans les esprits. Il n'en reste pas moins que l'entreprise de Posener se justifie pleinement. Depuis la construction de ses grands magasins sur la Junkernstraße à Breslau en 1911 (←4), Poelzig comptait, tout comme Perret, parmi les précurseurs d'une utilisation du béton armé fidèle à l'esprit d'un matériau permettant des effets esthétiques raffinés. À la fin des années 1920, sur la toile de fond d'une politisation du débat architectural déjà lourde de conséquences dans les deux pays, ils affichent des positions très comparables²⁵. En opposition à un fonctionnalisme trop primaire et à un historicisme trop passif, ils entendent introduire dans l'architecture un changement naturel et discret à même de lui redonner sa tonalité artistique, point de vue partagé par la plupart des architectes français. Il s'agit de rejeter les formalismes technocratiques et académiques, de procéder à des études exhaustives, irréprochables techniquement et fonctionnellement, et de travailler à une conception artistique approfondie et efficace visuellement. Ces exigences permettent – au-delà de la volonté de l'architecte de s'affirmer face à l'ingénieur – d'échapper à la mainmise croissante du politique sur la production architecturale²⁶. Il

¹⁸ Voir aussi Henry Van de Velde, *Essays*, Leipzig, Insel-Verlag, 1910; *Id.*, *Les Formules de la beauté architectonique moderne*, Weimar, Cranach Presse, 1916–1917, rééd. Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1978; Ulrich Schulze, « Formen für Reformen. Henry Van de Veldes Theaterarchitektur », dans Klaus-Jürgen Sembach et Birgit Schulte (dir.), *Henry Van de Veldes. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Cologne, Wieland Verlag, 1992, p. 341–357.

¹⁹ J. Mesnil, *op. cit.*

²⁰ [Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig,

Hirschfeld, 1890; Julius Langbehn, *Dürer als Führer*, Munich, Verlag Josef Müller, 1928.

²¹ Arthur Moeller van den Bruck, *Der preußische Stil*, 2^e éd., Munich, R. Piper & Co., 1922, p. 37; voir André Schlüter, *Moeller Van den Bruck. Leben und Werk*, Cologne, Weimar et Vienne, Böhlau, 2010, en particulier p. 232–251.

²² A. Moeller van den Bruck, *op. cit.*, essentiellement le chapitre sur Friedrich Gilly (p. 143–164).

²³ Wolfgang Pehnt et Matthias Schirren (dir.), *Hans Poelzig. Architekt, Lehrer, Künstler*, Munich, Deutsche

Verlags-Anstalt, 2007; Jerzy Ilkosz et Beate Störckuhl (dir.), *Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900–1916*, Delmenhorst, Aschenbeck & Holstein, 2000.

²⁴ Lettre de Poelzig à Posener du 25 juillet 1933, Akademie der Künste, Berlin, fonds Posener, Pos-01–1411; Matthias Schirren et Sylvia Claus (dir.), *Julius Posener. Ein Leben in Briefen. Ausgewählte Korrespondenz 1929–1990*, Bâle, Berlin et Boston, Birkhäuser, 1999, p. 26–28.

²⁵ Hartmut Frank, *Faschistische Architekturen: Planen und Bauen*

in Europa 1930–1945, Hamburg, H. Christians, 1985; Frank Bertolt Raith, *Der heroische Stil: Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*, Berlin, Verlag für Bauwesen, 1997; Norbert Borrmann, « Kulturbolschewismus » oder « Ewige Ordnung ». *Architektur und Ideologie im 20. Jahrhundert*, Graz, Ares-Verlag, 2009.

²⁶ « La soirée de propagande de L'Architecture d'aujourd'hui », *L'Architecture d'aujourd'hui*, II, n° 8, 1931, p. 77–90; Rapport de M. Jules Posener, *L'Architecture d'aujourd'hui*, VI, n° 10, 1935, p. 12–14.

s'agit de s'imposer face aux exigences utilitaristes des Congrès internationaux d'architecture moderne et aux attaques des nationalistes et des traditionalistes contre des modernes considérés comme « bolcheviques²⁷ ».

La stratégie de Perret consistant à ériger la construction en béton armé en nouvelle forme d'art, maîtrisée et susceptible d'atteindre au sublime, car rationnelle et respectueuse du matériau, implique, mais en vain, de se tenir à l'écart des prescriptions et des récupérations politiques et sociales. À l'époque, Poelzig ne dit pas autre chose. Ainsi, lors de sa célèbre conférence de 1931 « Der Architekt », il insiste sur le fait que l'architecture, en tant que « forme symbolique », doit utiliser la technique non comme fin en soi, mais comme outil, et qu'en tant qu'art elle ne doit pas créer des « machines à habiter » mais bien des « constructions spatiales », opposant à un classicisme révolu de nouvelles formes classiques. Pour peu qu'il soit consubstantiel de la construction, l'ornement prend une valeur symbolique et participe, comme tous les arts, à l'« orchestre » de l'architecture, bien que le maître d'ouvrage mécène d'antan ait disparu. Cet ensemble de figures de pensée comme la sublimation du technique, l'esprit classique et l'image d'un architecte comme artiste sûr de lui-même, à la fois démiurge et ennemi farouche de la démocratie, se rencontre presque à l'identique dans le débat français. Poelzig ne fait-il pas d'ailleurs référence à *Eupalinos ou l'architecte*, texte publié par Paul Valéry en 1921 ? Son adhésion aux thèses du Français sont indéniables. Dans ce dialogue platonicien, la construction est magnifiée en tant qu'activité métaphysique et éminemment humaine. La métaphore architecturale de l'activité humaine culmine dans la nécessité de bâtir, en lieu et place des édifices « muets », une architecture capable de « chanter²⁸ ». Dès 1923, dans le bref manifeste inaugural de la revue *L'Architecture vivante*, Auguste Perret faisait, lui aussi, référence à Eupalinos²⁹.

Quelles que soient les convergences entre les deux architectes, des divergences majeures apparaissent quant aux critères décisifs d'une architecture porteuse de sens et de symboles. On pourrait dire en exagérant un peu que Perret entend construire, alors que Poelzig s'emploie à « créer un espace ». Dans sa lettre déjà citée à Posener, Poelzig mentionne ces critères fondamentalement divergents que sont la construction et l'espace, pour lui les raisons essentielles pour lesquelles l'entente cordiale envisagée entre l'Allemagne et la France est d'emblée impossible. Selon lui, la clarté rationnelle et l'aspiration à l'objectivité des Français s'opposent depuis le Moyen Âge à l'« expression » subjective allemande. Une conception stéréotypée de la psychologie propre à chaque nation, formée en parallèle et de façon complémentaire,

se manifeste ainsi. Au tournant du xx^e siècle, à l'ouest du Rhin, des traits de caractère « typiquement » français et latins, comme la clarté, l'ordre et la raison, sont désignés comme un héritage national formé depuis des centaines d'années. De l'autre côté, les Germains et les Allemands seraient quant à eux caractérisés par un orientalisme excessif, associé au mauvais goût et à l'esprit guerrier. L'expressionnisme allemand remplace ces descriptions antagonistes par des déterminations complémentaires : l'esprit classique des Latins s'opposerait à la volonté expressive allemande, qui prend dès lors une connotation positive. Poelzig est aussi directement lié à Wilhelm Worringer, théoricien influent de ces psychologies nationales, que son ouvrage de 1907 *Abstraktion und Einfühlung* rendra célèbre. Dans sa thèse d'habilitation *Formprobleme der Gotik*, publiée quatre ans plus tard, la clarté tectonique est pointée sans surprise comme le principe fondamental de l'architecture classique. La « volonté de forme grecque », associée à la « conscience de l'unité entre l'homme et le monde extérieur », se réalise dans la tentative visant à « faire aussi de toute nécessité tectonique une nécessité organique³⁰ ». En revanche, dans le gothique, « le besoin d'expression est l'élément primaire³¹ ». Dans *Der Geist der Gotik*, Karl Scheffler compare les styles grec et gothique en des termes encore plus nets : « La colonne grecque a quelque chose de définitif. » Elle est, à l'en croire, stable, répétitive et apollinienne ; l'architecture gothique est en revanche fondée sur la masse, masculine, agitée, pleine de tensions et dionysiaque³². Le fondement de ces psychologies du style est un déterminisme ethnologique, selon lequel les Grecs et les gothiques, les Latins et les Germains, les Français et les Allemands s'exprimeraient nécessairement chacun dans son style. Poelzig adhère de toute évidence à ces schèmes de pensée, auxquels il ajoute des arguments tirés des discours français, pour parvenir en définitive à former sa propre identité artistique d'architecte allemand.

Entre l'Allemagne et la France, ces « interférences » que sont une intense perception mutuelle doublée dans le même temps d'un rejet fondamental constituent aussi le mode de pensée essentiel qui a permis dans les années 1920 à des esprits éclairés de promouvoir les échanges mutuels entre les deux pays au-delà des antipathies xénophobes. L'historien de l'art Otto Grautoff, principal rédacteur de la *Deutsch-französische Rundschau* et président jusqu'en 1933 de la *Deutsch-französische Gesellschaft*, est à maints égards représentatif de ce mode de pensée lorsqu'il écrit : « La force créatrice et irrationnelle de la volonté d'espace dans l'art gothique vient de l'esprit du peuple germanique ; la force ordonnée et rationnelle du système structurel est

27 Voir *supra*, note 3.

28 Paul Valéry, « Eupalinos ou l'architecte », dans Louis Süe et André Mare, *Architectures*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921, p. 9-58 ; en allemand : *Eupalinos od. Über d. Architektur*, Leipzig, Insel-Verlag, 1927.

29 *L'Architecture vivante*, I, n° 1, 1923, p. 5.

30 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich, Piper, 1911, p. 64.

31 *Ibid.*, p. 73.

32 Karl Scheffler, *Der Geist der Gotik*, 3^e éd., Leipzig, Insel-Verlag, 1922, p. 29 et *passim*.

33 O[tto] Grautoff et al. (dir.), *Handbuch der Frankreichkunde. 2. Tl.*, Francfort, Diesterweg, 1930, en particulier p. 370-478 (Konstantin Hilpert, *Die französische Kunst*) et p. 479-517 (Otto Grautoff, *Das gegenwärtige Frankreich*), ici p. 395.

34 Julius Posener, « Die Brüder Perret »,

Deutsch-französische Rundschau, VI, n° 2, février 1933, p. 99-104 ; Karl Vossler, *Die romanischen Kulturen und der deutsche Geist*, Munich, Verlag der Bremer Presse, 1926 ; Eduard Wechsler, *Esprit und Geist. Versuch einer Wesenskunde des Deutschen und des Franzosen*, Bielefeld et Leipzig, Velhagen und Klasing, 1927 ; Friedrich Sieburg, *Gott in Frankreich? Ein Versuch*, Francfort, Frankfurter Societäts-Druckerei, 1929 ; en français :

Dieu est-il français ?, Paris, Grasset, 1930.

35 Auguste Perret, « Erscheinungen und Aufgaben neuzeitlicher Baukunst », *Deutsche Bauzeitung*, n° 49, 1938, B, p. 1330-1332 ; par ailleurs : *Id.*, « Principes d'architecture », *Cahiers franco-allemands*, n° 5, 1938, p. 281-287 ; Ernst Sagebiel, « La nouvelle architecture allemande », *Ibid.*, p. 274-280.

caractéristique de l'esprit romain ; l'élégance légère et élancée, et plus encore le plaisir débordant de l'ornement est un héritage de la sensualité gauloise.³³ » L'idée qui prévaut constamment n'est pas l'opposition des deux peuples sur le plan moral et politique, mais bien celle de voir en eux deux composantes complémentaires de la culture européenne, nouées dans une sorte de synergie. Rappelons à ce propos que le médiateur franco-allemand Posener intervenait dans ce même contexte journalistique. À l'époque où il entretenait ses échanges avec Poelzig, il publiait dans le *Deutsch-französische Rundschau* des articles précisément consacrés à Auguste Perret³⁴.

Les interférences franco-allemandes sont restées, comme on le sait, un exercice d'équilibre politique entre une exclusion antagonique et une complémentarité synergique. Lorsque les nazis prennent le pouvoir en Allemagne, le classicisme monumental acquiert le statut d'un style universel au service des ambitions mondiales du nouveau régime, excluant toute compétition entre les pays, dans le domaine de l'architecture comme dans celui de la politique. Dans ce cadre, après son opposition à Van de Velde quant à la psychologie des peuples et son hostilité au partenariat envisageable avec Poelzig, la relation qu'entretient Perret avec l'Allemagne se présente désormais sous une troisième forme, lourde de sens du point de vue politique. En 1938, l'architecte français se rend à Baden-Baden sur l'invitation de la *Deutsch-französische Gesellschaft*, désormais mise au pas par le régime, afin de présenter sa conception de l'architecture. Ernst Sagebiel y présente à titre d'illustration de l'architecture allemande les nouveaux projets monumentaux que le Reich entend mener³⁵. L'objectif semble être alors de tisser des liens entre l'architecture et les caractéristiques de la race, du paysage, du destin et de l'histoire, conception dont Perret ferait figure de précurseur. Ainsi, l'estime respectueuse témoignée par Poelzig à son collègue français, en dépit de son refus de toute coopération, se voit-elle transformée en une sorte de dévalorisation le ravalant au rang de pionnier mineur du développement téléologique de l'architecture allemande.