

Ni révolution ni démocratie parlementaire: le singulier équilibre dynamique de l'architecture allemande

MARIA STAVRINAKI

Adolf Behnes Der moderne Zweckbau ist eine der wichtigsten Schriften zum Verständnis der künstlerischen Debatten der 1920er Jahre. In der Tat handelt es sich um das erste Buch über die »internationale Architektur«, das jedoch in seiner Bedeutung – wie die meisten Diskussionen dieses Textes hervorheben – zu unrecht von dem 1925 erschienenen Werk Walter Gropius' entwertet worden ist. Dagegen sieht die folgende Lektüre den Text Behnes als ein Dokument des Übergangs: in ihm ist das bruchlose Gleiten des Expressionismus und seiner revolutionären Intentionen in den Rationalismus und Elementarismus der 1920er Jahre zu beobachten, die eng mit dem Taylorismus und der sozialdemokratischen Versöhnung der Klassengesellschaft verbunden sind. Während die expressionistische Kunstreligion aus dem Gesamtkunstwerk einen Ort des Kults machte, identifiziert sich die »Religion« der konstruktivistischen Kunst mit dem sozialdemokratischen Kult der Arbeit. Darüber hinaus verändert diese Schrift auch die traditionelle Wahrnehmung des internationalen Charakters der architektonischen Moderne. Es ist ihr Begriff des »Raums«, der eine Nationalisierung der Architektur befördert: Indem der »statische« Raum der Architektur von Le Corbusier als angemessene Form des französischen Parlamentarismus angesehen wird, und der gespannte, zu dynamische Raum der Architektur des russischen Formalismus als Ausdruck der proletarischen Diktatur, weist Behne Deutschland die Aufgabe zu, eine ideale politische Ordnung Europas und einen dieser entsprechenden architektonischen Raum zu schaffen. Zwischen versteinertem Parlamentarismus und Revolution sollte Deutschland politisch die Synthese von Demokratie und Korporatismus bilden: Deren architektonische Entsprechung wäre die Synthese von rationeller und dynamischer Form.

La notion d'«espace dynamique» constitue sans doute l'une des marques des avant-gardes des années vingt. De Mondrian à El Lissitz-

ky, de van Doesburg à Moholy-Nagy ce concept – déjà en germe dans la théorie et la pratique de l'expressionnisme international d'avant-guerre – traverse l'œuvre de tous ces artistes: au lendemain de la Grande Guerre, estimant la surface picturale trop étroite pour leurs projets «constructifs», ils cherchaient à sortir dans l'espace réel de la «vie». Si la symétrie constituait jusqu'alors l'un des attributs les plus solides de la représentation classique, des notions telles que celles d'«équilibre dynamique», de «mise en rapports» et de «forme ouverte» en prirent la relève pour la mise en forme de l'espace moderne. La guerre venait de parachever l'explosion du cube, de l'espace à trois dimensions; l'«espace dynamique» s'avérait alors être le seul capable de donner corps à la théorie de la relativité d'Einstein, le seul à pouvoir signifier l'essence énergétique de la matière et à introduire le temps dans l'ordre du visible, le seul capable aussi d'accueillir et d'envelopper, telle une membrane, les mouvements des masses modernes. Les masses des années vingt étaient imaginées par les artistes et les architectes dans un perpétuel mouvement rythmique – qu'elles soient engagées dans le travail mécanisé, qu'elles consomment leurs temps aux spectacles ou devant les vitrines des grands magasins des métropoles modernes, ou qu'elles soient encore absorbées dans l'activité de leurs cellules d'habitation.

Mais si les historiens ont souligné surtout ce qui unissait les avant-gardes héroïques du XX^e siècle (comme si «l'Internationale constructiviste» était l'Arcadie où s'était réalisée une entente autrement impossible entre les nations européennes), ils ont moins prêté attention à ce qui les séparait. Comme il arrive souvent, ces deux aspects, loin d'être distincts, sont bien au contraire inextricablement mêlés. Les annales de l'histoire de l'art ont enregistré de multiples polémiques opposant les avant-gardes: celle de van Doesburg ou de Le Corbusier contre le Bauhaus, celle des constructivistes russes contre le formalisme d'El Lissitzky et le mysticisme de Malévitch, celle de la ligne droite contre l'oblique – et bien d'autres encore. Mais si tous ces artistes ont choisi, tantôt par conviction et tantôt par pure stratégie publicitaire, de s'engager publiquement dans telle ou telle polémique, ils ont aussi préféré en passer d'autres sous silence. Ainsi en va-t-il du prétendu «internationalisme» de ces avant-gardes. Bien sûr, le nationalisme darwiniste de Le Corbusier, porté par l'arrogance du vainqueur, passait difficilement inaperçu – et des Allemands comme Adolf Behne l'avaient bien senti. Quant aux constructivistes russes, toutes tendances confondues, leur nationalisme était réel, bien qu'absorbé par une fierté politique de pionniers du communisme. Mais l'Allemagne? Déchirée par la guerre d'abord, intérieurement ensuite, quel sujet de fierté nationale pouvait-elle offrir à ses artistes?

Ces pages voudraient montrer comment la notion d'«espace dynamique» fut interprétée par le remarquable critique et historien de

l'art allemand Adolf Behne (1885-1948). Tandis qu'une lecture superficielle de son livre *Der moderne Zweckbau* [*La Construction fonctionnelle moderne*]¹ pourrait laisser penser que, selon lui, l'espace dynamique constituait l'horizon d'attente et le point de convergence de toutes les avant-gardes européennes, un examen plus attentif montrera que cet espace dynamique constituait bien plutôt le terrain de leurs antagonismes, nationaux et politiques à la fois.

Aujourd'hui, bien que nous soyons maintenant familiers du regard critique porté sur les avant-gardes, le terme devenu quasiment tabou de «mouvement moderne» n'en continue pas moins à déterminer de nombreuses études historiques, y compris celles de ses critiques les plus acharnés. Ainsi en va-t-il par exemple des lectures de *La Construction fonctionnelle moderne*, rédigé par Adolf Behne en 1923 et publié seulement trois ans plus tard, en 1926. Soulignant la date précoce de sa rédaction et le conflit de priorité qui en est résulté avec Walter Gropius, dont l'*Architecture Internationale* fut publié un an plus tôt, des historiens comme Ulrich Conrads ou, plus récemment, Rosemarie Haag-Bletter, ont conféré à cet ouvrage l'aura singulière qui s'attache à un livre «inaugural» sorti de l'oubli et enfin reconnu à sa juste valeur.²

Mais cette aura voile ce qui me semble constituer le véritable enjeu de ce texte. Celui-ci fabrique en effet de manière progressive, et d'autant plus déterminante qu'elle est discrète voire même secrète, une image de l'espace architectural comme représentation du régime politique qui, selon Behne, serait *consubstantiel* à chacune des nations européennes. La principale raison du grand intérêt de cet ouvrage ne repose donc pas sur sa qualité de premier livre sur le *Neues Bauen*, mais sur le fait qu'il enregistre toutes les tensions et tous les conflits qui traversaient une architecture prétendant donner l'image de l'«unanimité» et représenter l'esprit rationnel, international et démocratique des avant-gardes.

Plus précisément, *La Construction fonctionnelle moderne* enregistre la double transition – esthétique et politique – d'une bonne partie des avant-gardes allemandes: en même temps qu'elles passent de l'expressionnisme d'après-guerre au rationalisme, ces avant-gardes reti-

1. Adolf Behne: *Der moderne Zweckbau*, Munich 1926 (reprint U. Conrads [éd.], Berlin, Francfort, Vienne 1964): nos références suivront cette édition; une édition française de l'ouvrage de Behne paraîtra en 2004 aux Editions de la Villette, Paris (trad. Guy Ballangé, introd., annotations et annexes Maria Stavrinaki).

2. Cf. La préface de Ulrich Conrads dans sa réédition du «Moderne Zweckbau», ainsi que l'introduction de Rosemarie Haag-Bletter à la traduction américaine du livre sous le titre «The modern functional building», trad. Michael Robinson, The Getty Research Institute for History of Art and Humanities, 1996, 1-83 (Coll. Texts and Documents).

rent leur soutien à la Révolution de 1918 pour le donner à la social-démocratie, qui cherche la réconciliation sociale de la nation. Behne, qui a été le théoricien officiel de l'expressionnisme et un défenseur ardent de la Révolution de la *Volksgemeinschaft* en 1918, ne pourrait certainement pas affirmer comme Le Corbusier en France: «Architecture ou Révolution!», posant ces deux termes comme une alternative. Mais ce que Behne fait comprendre, sans toutefois jamais l'écrire, pourrait se formuler ainsi: «Vive la Révolution allemande! Vive son échec!».

Et c'est ici que peut se préciser l'enjeu politique de ce livre. Car c'est dans ce paradoxe de la simultanéité de son soutien à la Révolution et de la satisfaction qu'il tire de son échec, que réside la singulière conception nationaliste de Behne. En effet jamais, à la différence de la tradition, il n'affirme que l'architecture doit exprimer le *seul* génie national. Ce que Behne veut montrer, en revanche, c'est que l'Allemagne – ce «pays du milieu» – est vouée, politiquement et géographiquement, à la seule architecture capable d'anticiper – et par là même de *produire* – le régime politique idéal, rendu possible tout à la fois par la Révolution et par son échec.

En écho à la tradition inaugurée par Schiller, Behne discerne deux principes à l'origine de l'activité constructrice: la pulsion ludique [le *Spieltrieb*] – qui aboutit à la forme –, et la nécessité vitale – qui détermine la fonction de l'édifice.³ Fidèle à cette tradition, il constate que l'équilibre de ces deux principes est rarement advenu dans l'histoire. Pour lui comme pour tant d'autres, la modernité, âge de division, a fait dominer jusqu'au formalisme le principe esthétique. C'est pourquoi il décrit la généalogie de l'architecture depuis la fin du XIX^e siècle comme la marche vers la restauration de l'équilibre originel. Or cette logique dialectique, qui mène de l'unité perdue à la synthèse supérieure, n'est pas seulement temporelle: l'Allemagne, entre l'Est et l'Ouest, est *géographiquement* un pays dialectique. Comment son architecture pourra-t-elle représenter la synthèse nécessaire?

Jusqu'au dernier moment, la critique de Behne laisse penser que l'architecture allemande est tout sauf synthétique et équilibrée. Car un fil rouge traverse les trois étapes qu'il distingue dans l'évolution moderne de l'architecture européenne: c'est ce qu'il nomme l'excès de volonté de forme, de *Kunstwollen*, qui marque infailliblement les édifices allemands les plus novateurs – par quoi ils avoueraient leur individualisme et leur refus de s'intégrer à l'environnement.

Que dit exactement Behne? Il dit que si le Hollandais Berlage et l'Autrichien Wagner ont accordé avec hésitation et modération une cer-

3. Nous nous référons bien sûr à la problématique que Friedrich Schiller a développée dans son livre «Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (1794-5)», Paris 1992 (trad. et introd. par R. Leroux).

taine importance à la fonction, parce qu'ils étaient des précurseurs, par contre l'Allemand Alfred Messel, en donnant trop d'importance à la fonction, en a véritablement inversé le sens.⁴ En convertissant de façon dramatique la fonction en forme expressive, il a fait de son *Grand Magasin Wertheim*, simple espace de consommation, un espace sacré. Soulignant l'élan vertical de l'édifice, Behne fait curieusement écho à un certain Le Corbusier-Saunier qui écrivait dans le numéro 9 de *L'Esprit Nouveau* (1921):

«Toute l'architecture allemande (qui impressionne tant de jeunes Français) est basée sur une erreur; paraître. En architecture, une telle erreur est fatale. L'emploi systématique de la verticale, en Allemagne, est un mysticisme, un mysticisme dans les choses de la physique, le poison de l'architecture allemande. Les Allemands ont voulu faire de leur architecture l'une des armes les plus actives du pangermanisme: Mannesmann-Buro et Tietz à Düsseldorf, Wertheim à Berlin, l'ambassade allemande à Saint-Petersbourg, les fabriques de A.E.G. à Berlin, sont conçus pour imposer, écraser, crier la toute puissance. Un simple fait condamne tout; dans une maison on vit par étage, horizontalement et non verticalement. Les palais allemands sont des cages d'ascenseurs. C'est ici de l'esthétique de coffret. Ce n'est pas de l'architecture. Louksor, Paestum sont en verticales, pour cause. Les magasins du Louvre et du Bon Marché sont en horizontale et ils ont raison et les architectes allemands ont tort.»⁵

Comme Le Corbusier, Behne trouve que la nostalgie de la forme a poursuivi les travaux allemands bien au-delà du *Grand Magasin Wertheim*: sa généalogie de l'architecture moderne, qui est donc aussi, et sans doute surtout, une généalogie de l'architecture allemande, se développera à travers Behrens et Gropius, puis van de Velde. Leur mérite fut de comprendre qu'à l'époque de la division du travail et de l'accélération technique, la fonction est synonyme de «tension». Pourtant, leurs travaux montrent que tous trois ont atténué les tensions dans les espaces architecturaux qu'ils ont mis en forme par leurs visions esthétiques distinctes: une esthétique de la distance chez Behrens et Gropius, une esthétique de l'empathie chez van de Velde.⁶

Ainsi, l'esthétique nietzschéenne de la distance mise en œuvre par Behrens et Gropius dans leurs édifices industriels aboutit à des «architectures-monuments», fermées sur elles-mêmes. C'est cette corporéité autosuffisante du monument que Behne critique. En revanche, l'esthétique empathique de Van de Velde a maximisé les tensions en les convertissant en forme expressive. Si donc les édifices de Behrens

4. Cf. Adolf Behne: *Der moderne Zweckbau*, op.cit., 19 sq.

5. Le Corbusier-Saunier: *Curiosité? Non: Anomalie!*, in: *L'Esprit Nouveau*, 9 (1921), 1017.

6. Cf. Adolf Behne: *Der moderne Zweckbau*, op.cit., 25 sq.

et de Gropius déclarent avec fierté et détachement leur corporéité autosuffisante, ceux de van de Velde expriment si fortement leur volonté d'intégration au milieu qu'ils finissent par suggérer leur propre dissolution spatiale en tant qu'individualités. Cet idéal d'intégration de van de Velde est certes noble, mais il n'en est pas moins erroné. Car en cherchant l'assimilation au milieu naturel, plutôt que l'intégration dans la société des hommes, van de Velde rappelle fortement l'expressionnisme que Behne lui-même avait théorisé et propagé quelques années plus tôt. Curieusement, en 1922 il en était venu à condamner le *Jugendstil*, parce que «il représente toujours un danger pour l'artiste allemand dans des périodes d'optimisme révolutionnaire.»⁷

Il faudrait rappeler ici rapidement que l'optimisme révolutionnaire de l'expressionnisme voyait dans la nature l'œuvre d'une puissance de formation architecturale, qu'il nommait la *Baulust* [désir/joye de construction]. Avec leur vision empathique de la nature, les dessins de Taut, Scharoun ou Finsterlin exprimaient clairement l'idée d'un autoengendrement de l'œuvre architecturale, qui trouvait souvent son acmé dans sa propre dissolution. Or les expressionnistes voulurent voir dans la Révolution de 1918 le réveil de cette même *Baulust*: ils voulurent croire que la révolution du peuple allemand aboutirait à son autoformation, telle une architecture fusionnelle.⁸

Tel avait donc été, rapidement esquissé, l'idéal que Behne abandonnait vers la fin de 1920, pour lui substituer cet autre idéal «communautaire»: celui – qu'il pensait plus réaliste – de la coopération, du corporatisme, et de l'autocréation progressive de la communauté par son travail. Et parce que ce nouveau projet politique, largement inspiré par le taylorisme et la social-démocratie, affirmait que la division du travail et ses conséquences multiples constituaient désormais la base même du salut, toute esthétique fusionnelle était devenue condamnable.

Ainsi, lorsque Behne aborde dans son livre de 1923 l'architecture fonctionnaliste de Hans Scharoun ou de Hugo Häring, il condamne cette pensée pour laquelle «la maison parfaite serait celle qui surgirait d'elle-même du sol où elle croîtrait comme une plante organique», parce qu'elle mène à «la dissolution du construire lui-même».⁹ Mélange illégitime d'organique et de mécanique, survivance d'un idéal de

7. Adolf Behne: Die deutsche Baukunst seit 1850, in: Soziale Bauwirtschaft (1922), 146-149; 173-174; 186-187; 203-206; 229-231, notamment, 148 (série de 5 articles).

8. A propos des idéologies politiques de l'expressionnisme architectural, je me permets de renvoyer à: Maria Stavriniaki: Entre Ciel et Terre. L'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes, in: Les Cahiers du Mnam, 80 (été 2002), 81-106.

9. Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, op.cit., 45.

synthèse naturelle, le fonctionnalisme se trouve donc lui aussi condamné pour son caractère «asocial».

Or l'important est que ce mysticisme expressionniste, selon lui propre à l'architecture allemande et vraie cause de son impasse, Behne le relie explicitement à l'échec de la Révolution: «Le rapprochement avec nos positions politiques n'est pas loin de s'imposer»,¹⁰ écrit-il brutalement.

Et c'est alors qu'il introduit, dans toute son ampleur, la fonction représentative de l'architecture, en comparant architectures et régimes politiques des nations européennes.

Si le mysticisme politique de la Révolution allemande est représenté par le dynamisme organique de l'architecture allemande, le destin tout différent de la Révolution russe a impulsé un dynamisme constructif-mécanique, comme en témoigne notamment la *Tour* de Tatline. Résumant lui-même son ouvrage en 1925, avant sa publication, Behne explique ainsi que ce que représente la «tension» caractéristique de l'architecture russe ce n'est pas le mouvement dynamique des masses, c'est la volonté politique de leurs dirigeants qui veulent «former les masses de l'extérieur». Et s'il qualifie cette direction politique de «dictatoriale», c'est en raison, dit-il, du «manque de confiance» des masses à l'égard de leurs dirigeants.¹¹

A l'autre extrémité de l'Europe se trouve la France – démocratique et parlementaire. Les Français, dit Behne, ont «la conscience de la forme» [*Formbewusstsein*], et cette conscience est sensible jusque dans leur comportement politique.¹² (On pense ici à ces mots de Benjamin Constant: «Ce qui préserve de l'arbitraire, c'est l'observance des formes. Les formes sont les divinités tutélaires des associations humaines; les formes sont les seules protectrices de l'innocence, les formes sont les seules relations des hommes entre eux.»)¹³

Comme on peut s'y attendre, c'est chez Le Corbusier que Behne trouve l'expression la plus aboutie de la «forme» architecturale. A lire Behne, on en viendrait à penser que le plan, chez Le Corbusier, est «démocratique» parce qu'il satisfait la fonction individuelle qui, simultanément, s'intègre loyalement à la mise en forme totale de l'édifice.¹⁴ Mais tout à la fin de son éloge de l'architecture de Le Corbusier, Behne

10. Ibid., 47.

11. Adolf Behne: Blick über die Grenze. Baukunst des Auslandes, in: Bausteine, 2/3, (1925), 3-4 (repris in: Adolf Behne: Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus, op.cit., 147-151, notamment, 148).

12. Ibid.

13. Benjamin Constant: Principes de politique (1815), in: Ecrits politiques, Paris 1997, 487 (textes choisis, présentés et annotés par M. Gauchet).

14. Cf. Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, op.cit., 51 sq.

ajoute que cet équilibre tend à se «figer», que le formalisme latent de son travail risque d'étouffer les tensions et les fonctions, c'est-à-dire la vie elle-même. Les projets urbains de Le Corbusier, telle *La Ville des trois millions d'habitants*, indiqueraient, selon Behne, le potentiel formaliste de leur auteur.

On peut reconnaître ici la critique de la France, devenue classique depuis 1789 et toujours plus intense à «l'ère des foules», selon l'expression de Gustave Le Bon¹⁵: la loi abstraite et le système représentatif sont-ils vraiment capables de donner sa cohésion à la collectivité? C'est d'ailleurs la question que posait Behne lui-même en 1919, lorsqu'il s'interrogeait sur le socialisme, de façon toute rhétorique, mais combien révélatrice: «Une manière nouvelle de penser, peut-on l'éveiller par des lois, des décrets, des obligations et des directives seulement?»¹⁶ Sa réponse était évidemment négative («la forme des lois n'est rien») et, à l'inefficacité des lois, il opposait alors le pouvoir d'intégration que leur support sensible donnait aux œuvres d'art.

Il est vrai que les avant-gardes expressionnistes et activistes allemandes, comme le futurisme en Italie ou le vorticisme en Angleterre, ont exploré largement, bien avant la guerre de 1914, l'antagonisme entre la «lettre» des lois ou la passivité sociale favorisée par la représentation parlementaire et le pouvoir mobilisateur de l'art qui incite à l'action, parce qu'il s'impose de manière «directe» et «univoque» – selon les termes de Carl Einstein.¹⁷ Plus précisément, certains artistes et critiques appartenant aux cercles des revues *Der Sturm* et *Die Aktion* avaient établi une équivalence conceptuelle entre la représentation esthétique, c'est-à-dire l'imitation de la nature, et la représentation parlementaire, qu'ils rejetaient toutes deux pour leur «matérialisme» et leur «passivité» supposés. Le matérialisme qu'ils attribuaient à ces deux formes de représentation (esthétique et politique) postulait, selon eux, que l'esprit, au lieu de créer activement la réalité, se conformait passivement à celle-ci.

15. Cf. Gustave Le Bon: *La psychologie des foules* (1895), Paris 1998.

16. Anonyme (Adolf Behne), *Mitteilung an Alle!* (pamphlet de 4 p. annonçant la revue *Bauen*, jamais parue).

17. Dans la revue *Die Aktion*, les articles qui attaquent le parlementarisme – et la social-démocratie – en lui opposant le pouvoir politique de l'art sont légion. Un article caractéristique est «Le poète se saisit de la politique» de Ludwig Rubiner, cf. *Die Aktion*, 21 (22 mai 1912), 645-652 et 23 (15 juin 1912), 709-715. Aussi Carl Einstein attaquait-il dans la même revue les compromis et les «équivalences» neutralisantes effectués par le parlementarisme, en leur opposant la puissance mobilisatrice et polarisante «univoque» des œuvres d'art, cf. Carl Einstein, *Politische Anmerkungen*, in: *Die Aktion*, 39 (25 septembre 1912), 1223-1225; id.: *Das Gesetz*, ibid., 9 (28 février 1914), 177-178.

En tout cas, en 1923, lorsqu'il écrit son *Moderne Zweckbau*, Behne n'a toujours pas changé son idée de la loi: «Un positionnement trop unilatéral sur la forme donne à la statique la rigidité d'une loi générale abstraite.»¹⁸ Si l'on veut chercher un exemple d'équilibre dynamique, c'est plutôt dans ce petit pays qu'est la Hollande qu'on le trouvera – ce pays qui est, dit Behne, d'une *Realpolitik* exemplaire, et dont l'histoire suit les lois de l'évolution, et non pas de la révolution.¹⁹ Ailleurs, Behne expliquait que même l'art hollandais le plus radical, le néo-plasticisme, était l'aboutissement logique tout à la fois de la tradition nationale et du milieu physique de ce pays plat.²⁰ C'est en effet en empruntant à Hippolyte Taine ses critères du milieu, de la race et de la tradition que Behne décrit l'architecture du groupe *De Stijl*²¹.

Et c'est presque *in fine* que Behne présente soudain l'Allemagne sous un jour tout nouveau: ce n'est plus un pays en mal d'une claire détermination politique et collective; l'Allemagne est maintenant le véritable «Pays du milieu» – *das Land der Mitte*.

Située entre une France parlementaire, dont les citoyens ont un sens trop figé de la «forme», et une Russie bolchevique, où les masses subissent la dictature, l'Allemagne est une République jeune et démocratique, mais issue d'une Révolution socialiste. Pour fonder cette idée libératrice, Behne cite Heinrich Mann: «Situés au milieu, nous sommes destinés à faire le lien entre l'Est et l'Ouest. Nous serons à l'avenir la République dans laquelle parlementarisme et corporatisme s'entrecroiseront.»²² Tel serait donc pour Behne le privilège tout exclusif de l'Allemagne: à la différence de la France, l'Allemagne a conduit une Révolution socialiste; et à la différence de la Russie, cette Révolution n'a pas réussi. Explorant le récent et dramatique passé de son pays, Behne y trouve un capital positif, qu'il faudra faire fructifier: car la Révolution

18. Adolf Behne: *Der moderne Zweckbau*, op.cit., 64.

19. Ibid., 68.

20. Id.: *Von holländischer Baukunst*, in: *Feuer*, 1920/21, 279-282.

21. Behne fait référence au livre de Hippolyte Taine: *Philosophie de l'art*, Paris 1895 (2 t.) dans son article «*Von holländischer Baukunst*», op.cit., 281.

22. Heinrich Mann, «'activiste' de l'esprit» passionné, vénéré par les milieux expressionnistes (surtout celui de *Die Aktion*), protagoniste des *Conseils révolutionnaires de l'esprit* en 1918, ennemi inconditionnel de la terreur, rouge ou blanche, puis défenseur fervent de Stresemann, écrivait en 1923: «Situés au milieu, nous sommes destinés à faire le lien entre l'Est et l'Ouest». Behne interrompt la citation en ce point (mais la phrase de Heinrich Mann se poursuit ainsi: «contre la nature, il n'y a rien à faire. Nous étions jadis la monarchie semi-absolue, qui avait sa place entre le tsarisme et le parlementarisme français.»). Et Behne reprend: «Nous serons à l'avenir la république dans laquelle parlementarisme et représentation corporatiste se croisent.» cité d'après André Banuls: Heinrich Mann, le poète et le politique, Paris 1966.

allemande est une force dynamique et vivante, nullement destructrice mais capable de former la figure de la nation *de l'intérieur* et non, comme en Russie, *de l'extérieur*. Et c'est de cette puissance formatrice que manque la France, trop confiante dans la puissance des lois et de la seule représentation parlementaire. Démocratie vivante, et non pas seulement formelle comme la France, l'Allemagne pourra évoluer peu à peu vers le socialisme. Et, comme l'avait écrit Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, l'Allemagne pourra devenir finalement cet Etat esthétique qu'il nommait *Gestalt*, forme vivante et beauté: «Un être humain a beau vivre et avoir une forme, il n'en résulte pas qu'il soit une forme vivante [*eine lebende Gestalt*]; loin de là. Il ne le sera que si sa forme est vie et si sa vie est forme.»²³ Ainsi, Behne oppose à la représentation parlementaire à la française la possibilité d'une action politique directe de chaque Allemand qui, par son travail, devrait former le corps de son pays.

Quant à l'architecture allemande, il n'est pas difficile de comprendre le rôle immense qui lui revient. En présentant ou en rendant présent par la mise en forme spatiale le futur corps de l'Allemagne, en anticipant par le sensible sa *Gestalt* synthétique à venir, elle la produira *en effet*. La présentation architecturale devra annuler les faiblesses de la représentation parlementaire, en produisant des hommes à son image, c'est-à-dire non pas représentés par des médiateurs (parlementaires), mais qui seront eux-mêmes, chacun, acteurs et agents immédiats de la réalité politique allemande.

C'est ainsi que Behne assigne à l'architecture allemande «la tâche» d'intégrer «les deux tendances, celle du statique et celle du dynamique»,²⁴ celle de la forme et de la fonction, celle de la France parlementaire et celle de la Russie bolchevique.

Mais comment comprendre l'agôn posé par Behne entre l'Allemagne et la Hollande, qui a déjà réalisé, au moins sur le papier, cet équilibre dynamique? Je dirais volontiers qu'il répète l'agôn esthétique du beau et du sublime. Pour Behne, comme pour Thomas Mann dont les *Considérations d'un apolitique* ont popularisé le thème du «pays du milieu» jusqu'à en faire un mythe, la synthèse allemande est toujours à venir.²⁵ Si la synthèse hollandaise est déjà présente, c'est parce que

23. F. Schiller: *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 15^e lettre, op.cit., 215.

24. Adolf Behne: *Der moderne Zweckbau*, op.cit., 64.

25. Thomas Mann: *Considérations d'un apolitique*. Paris 1975 (trad. L. Servicen et J. Naujac). Est et Ouest représentaient alors la mystique et le rationalisme, l'art et le politique (*i.e.* la démocratie), la *Kultur* et la *Zivilisation*. En 1925, après son tournant, Thomas Mann présentait différemment la synthèse (toujours asymptotique?) que l'Allemagne devait opérer entre Est et Ouest: «L'Allemagne, située entre l'Est et l'Ouest,

son milieu, physique et historique, la lui a offerte. C'est ainsi que Behne pouvait écrire : «La Hollande est une unité physique. L'Allemagne ne l'est pas. Son unité ne peut être que spirituelle.»²⁶ C'est donc contre sa tradition et sa géographie que la synthèse allemande doit être créée, *ex nihilo*, tout comme une création du génie qui, disait Kant, *n'imité pas mais invente*, ne puise pas ses règles dans la tradition, mais *fait* la tradition.²⁷ C'est précisément parce que le milieu et la tradition font défaut à l'Allemagne, que s'ouvre devant elle cette perspective immense: la création d'un nouveau milieu spirituel et politique, issu de la synthèse de ses tensions entre dynamique socialiste et ordre démocratique.

Tout se passe donc comme si Behne, dès lors qu'il a en vue l'Allemagne, mettait de côté la théorie du milieu de Taine. Se souvient-il ici de la critique qu'en faisait Guyau, le sociologue français qui fut l'une de ses plus grandes références? Le génie, disait en effet Guyau, n'est pas le produit mais le créateur du milieu:

«Le génie est donc, en définitive, une puissance extraordinaire de sociabilité et de sympathie qui tend à la création de sociétés nouvelles ou à la modification des sociétés pré-existantes: sorti de tel ou tel milieu, il est un créateur de milieux nouveaux ou un modificateur des milieux anciens.»²⁸

A l'évidence, Behne se coulait dans cette longue tradition qui, de Herder à Thomas Mann en passant par Schiller, les romantiques et Wagner, a voulu définir l'identité du peuple allemand comme le produit d'une auto-créeation géniale, sans antécédent ni référent extérieur –, comme une auto-représentation sublime.

est le pays du milieu. Cette situation immuable a pour conséquence un louvoiement constant. Il faut toujours préserver la possibilité d'une synthèse supérieure. [...]. La synthèse est dans l'avenir» (Th. Mann: Question et Réponses. Conversations et Entretiens, 1913-1955. Paris 1986, 52 [V. Hansen, G. Heine, eds.]. Voir aussi «La Montagne magique»).

26. Adolf Behne: Die Zukunft unserer Architektur, in: Sozialistische Monatshefte, 56 (1921), 90-94 (repris in: Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus, op.cit., 73-77, notamment 75).

27. Nous suivons ici les travaux que Philippe Lacoue-Labarthe a consacrés au thème de l'autoformation sublime qui aurait hanté la pensée allemande depuis Schiller; cf. en particulier Ph. Lacoue-Labarthe: L'imitation des modernes, Paris 1986 (Coll. La philosophie en effet).

28. Jean-Marie Guyau: L'art au point de vue sociologique, Paris 1889 (2^e éd.), 45.