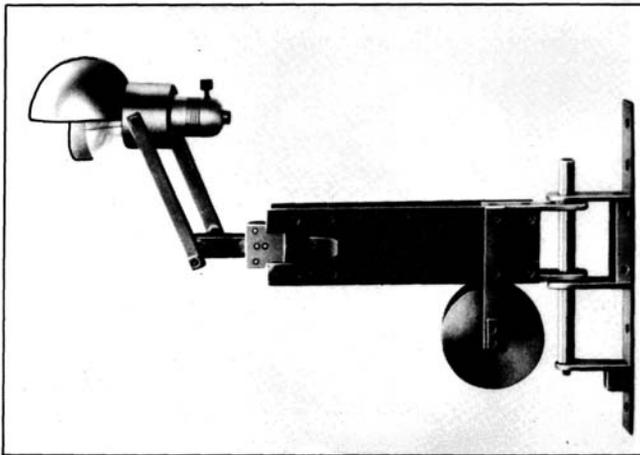


Claude Schnaidt.

La France et le Bauhaus



- ▲ Lampe de bureau K J Jucker, Bauhaus 1923.
- ◀ Etude pour un costume de ballet, Oscar Schlemmer.

La France et le Bauhaus : une rencontre impossible

Communication au Colloque sur le Bauhaus de la Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 27-29 juin 1979.

Entre la France et le Bauhaus tout s'est passé comme si la rencontre était impossible. Manifestement, les Français et les Bauhäusler n'étaient pas sur la même longueur d'onde. Pour être juste, il faut dire tout de suite que l'imperméabilité a joué dans un sens plus que dans l'autre. Si, à Weimar et à Dessau, on suivait avec intérêt ce qui se passait à Paris, on éprouvait, par contre, outre-Rhin, beaucoup de peine et peu d'enthousiasme à comprendre les messages du Bauhaus¹. Les occasions de s'informer n'ont pourtant pas manqué aux Français. Tristan Tzara, qui s'était installé à Paris en 1920, correspondait avec Gropius et Klee. Léon-Paul Fargue était venu voir Klee à Weimar. Christian Zervos s'était arrêté à Dessau lors d'un voyage en Allemagne. André Lurçat s'était rendu à l'inauguration du nouveau Bauhaus en 1926. Marcel Duchamp et Amédée Ozenfant avaient fait également le voyage de Dessau, l'un pour rencontrer Kandinsky, l'autre pour donner des conférences. Robert Delaunay et Hans Arp (qui avait étudié à l'Académie des beaux-arts de Weimar) étaient en contact avec Klee et Kandinsky. Marc Chagall, établi à Paris depuis 1922, était membre du conseil d'administration du « Cercle des amis du Bauhaus ». Feininger, avant d'enseigner au Bauhaus, avait résidé à Paris où il avait gardé des amis. Klee connaissait Louis Aragon qui, en 1925, avait préfacé sa première exposition à Paris, et Paul Eluard, qui lui avait dédié un poème. En 1923, Le Corbusier avait rencontré Gropius à Paris et avait été invité à la Bauhauswoche. Breuer avait travaillé, en 1924, chez un architecte parisien. A partir de 1928, les architectes français rencontraient périodiquement les architectes du Bauhaus aux congrès internationaux d'architecture moderne. Ces contacts personnels ont été beaucoup plus motivés par l'art et l'architecture que par la pédagogie, ce qui fait que le public français en a retiré très peu d'informations sur le Bauhaus en tant qu'établissement d'enseignement.

La plupart des rares articles qui permettaient de se faire une idée de ce qu'était le Bauhaus ont paru dans

L'Esprit nouveau. Ce n'était pas un hasard. Le Corbusier, qui dirigeait la revue avec Ozenfant, rêvait depuis longtemps d'une synthèse de la dynamique industrielle allemande et de la créativité artistique française². Entre 1920 et 1925, *L'Esprit nouveau* a publié une quinzaine d'articles ayant trait à l'Allemagne, ce qui, pour une revue culturelle, était exceptionnel en France à cette époque.

Dans le n° 19 de décembre 1923 on peut lire sous le titre « Pédagogie » un article non signé de deux pages sur le Bauhaus. L'auteur en est sûrement Le Corbusier. Après avoir décrit le livre *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* — qui venait d'arriver à la rédaction — et dit quelques mots de Gropius, il poursuit :

« Première constatation : le programme d'une école ne vaut que par la qualité des maîtres. Ici, les maîtres sont éveillés, même très à la page (les élèves s'exercent à faire des Braque, des Picasso, et c'est terriblement drôle, terriblement dangereux).

« Le programme est moderne par son intention : faire des hommes qui pénètrent tout armés dans la vie moderne et qui, par les lumières acquises, illumineront le labeur industriel et le conduiront vers des réalisations de beauté.

« Or, voilà ce qui est dramatique : c'est que cela va à l'encontre de ce qui se passe, fatalement, de ce qui fatalement doit se passer.

« L'art du bien faire (et l'on n'en demande pas davantage à la production industrielle, et il semble bien que Walter Gropius se soit fixé ce but), l'art du bien faire, se développe en plein travail industriel chez l'ouvrier, par échelons successifs, par acquis additionnés, par étapes franchies en totale connaissance du métier, par la pratique continue des procédés, par ce phénomène de l'expérience féconde qui naît du labeur même, et par cette sorte de révélation qui naît au cœur du bon ouvrier. Le bien faire, vient de la masse profonde qui pousse à la surface ses éléments de qualité. C'est une illusion de présupposer que cette masse profonde peut recevoir et absorber, par le haut, le sens de la qualité, le sens du bien faire. Le bien faire c'est le standard. Le standard c'est ce qui est parfaitement fait. Encore une fois, le standard surgit de la masse profonde (causes économiques, sociales, financières, techniques). Le standard est une résultante.

« Ce qui est intéressant dans les buts élevés de Gropius, c'est d'apporter à la production industrielle, le facteur de perfection des standards. Mais ce qui nous attriste, c'est de devoir conclure qu'une école d'art est dans l'incapacité absolue d'améliorer la production industrielle, d'apporter des standards : on n'apporte pas des standards tout faits.

« De longtemps, dans cette grave question de pédagogie, nous avons conclu à la fermeture des écoles d'art appliqué, car nous n'admettons pas le produit industriel en dehors du standard; nous n'admettons pas l'objet d'art décoratif.

« Or, l'École de Weimar n'apportant rien à l'industrie, fournira des décorateurs qui sont des quantités superflues et indésirables (pots, fers forgés, parois peintes, boiseries sculptées, tapisseries, etc.).

« Le pas fait par la culture de l'époque sera de démontrer qu'il n'y a plus d'art décoratif; nous avons le

désir d'objets exacts.

« L'émotion d'art est légitime; plus, elle est indispensable à une société. Mais c'est alors que parlera l'art l'œuvre d'art désintéressée, le tableau, la statue, œuvre concentrée, rare et de la plus haute qualité. Moins d'art dit pur en quantité, mais tout à la qualité. Œuvre un peu distante, digne et enfermée dans son cadre limité, comme un livre enferme sa pensée entre ses deux couvertures impassibles.

« Où enseigner un tel art ? Il s'apprend dans l'air du temps et dans les souffrances intimes de l'âge mûr. Il ne semble pas que des écoles puissent, en série, former de tels individus.

« Moins de cet art de qualité, moins d'élèves, très peu d'élèves. Il ne semble pas qu'il puisse y avoir des écoles toutes faites pour ces élèves. Il reste donc encore beaucoup d'écoles à fermer.

« Walter Gropius, architecte, enseigne dans son école l'architecture. L'architecture est chose technique à la base. La technique est longue à apprendre; il faut y mettre de l'ordre et il ne faut pas saccager les années des jeunes hommes. Le Bauhaus serait une bonne école d'architecture.

« Et ce serait bien. Bien suffisant, programme utile et incontestable, urgent, nécessaire et où Walter Gropius aurait une activité féconde. »

Cette critique hâtive, parfois confuse, touchait des problèmes réels du premier Bauhaus. Elle va dans le sens de celles que formulèrent à l'époque Teige et Van Doesburg. Le tournant pris un peu plus tard par le Bauhaus permet de supposer que Gropius n'y resta pas insensible. Le Corbusier, pour sa part, confirme avec cet article qu'il ne croit plus au pouvoir régénérateur des écoles d'art appliqué. Cela découle du sens qu'il a été amené à donner au standard de production industrielle. L'échec de la « Nouvelle Section » de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds et la situation bloquée de l'enseignement artistique en France ont certainement joué un rôle dans cette prise de conscience. Quant aux quelques lignes sur l'art, elles montrent bien la distance qui séparerait la France et l'Allemagne. Tandis que les artistes d'avant-garde allemands s'efforçaient de coller à l'événement, de donner une dimension politique à leur travail, on parlait à Paris d'art désintéressé, d'œuvre rare et distante.

Le n° 20 de *L'Esprit nouveau* de janvier-février 1924 contient un article de Paul Westheim sur la situation des arts plastiques en Allemagne. Il y est question du Bauhaus dans les termes suivants :

« Le Bauhaus, une école d'architecture, de productions artistiques (d'art décoratif), est une institution encore trop récente et ses buts manquent encore trop de clarté pour qu'il soit possible de fixer les résultats. Avant tout, on s'est basé sur les métiers. A présent, sous l'influence de ces idées constructives, on s'appuie sur l'industrie et sur l'art de l'ingénieur tombant immédiatement dans un romantisme d'ingénieur assez grave qui inquiète quelque peu le sens positif; j'espère, toutefois, qu'un nouvel académisme délectant de la stylisation du carré et s'adonnant à un jeu peu spirituel des formes de la machine ne sera pas le fruit de cette école d'art unique à ce jour en son radicalisme. Le défaut de ces tendances est sans doute celui-ci : Beaucoup pensent avoir fait

l'essentiel en constituant un nouveau répertoire des formes, carrés, triangles, cercles, cubes et autres formes géométriques qui sont évidemment les formes primaires, mais qui n'ont de sens véritable que lorsqu'elles sont à l'intérieur de la création. A mon avis, le résultat décisif interviendra par l'évolution de la forme vers une architectonie.»

Le Corbusier reparle du Bauhaus à propos de «L'exposition de l'École spéciale d'architecture» (*L'Esprit nouveau*, N° 23, mai 1924). Cette exposition présentait les travaux des élèves de Robert Mallet-Stevens qui enseignait depuis peu à l'École spéciale. Le Corbusier conclut par ces lignes :

«Dans cette exposition de jeunes gens, nous avons retrouvé les mêmes richesses que dans le Bauhaus de Weimar (*E.N.*, N° 19, «Pédagogie»). Mais, là-bas, se débattait la question de l'art décoratif. L'art décoratif chatouille la fantaisie, et la fantaisie, lorsqu'elle dépasse le fait divers et devient noble, dépasse l'art décoratif. Dans le domaine de la petite fantaisie, il n'y a pas le contrôle qui devient la condition même du grand art. L'art décoratif n'a pas de contrôle. Et c'est pour cela que nous avons, au sujet de Weimar (art décoratif), exprimé nos doutes avec un regret sincère. Mais l'architecture trouve son contrôle à l'instant même où l'on songe à bâtir : la solidité, le prix de revient, l'élégance de l'agencement entrent en symphonie fuguée; il n'est d'architecture que lorsque tout marche ensemble; il y a donc en architecture un contrôle immanent et c'est pour cela que nous disions l'autre jour à Walter Gropius : Faites des architectes; on peut enseigner l'architecture.»

Le Corbusier ajoute deux post-scriptum à son article. Le premier concerne le départ de Mallet-Stevens à la suite de la protestation du père d'un de ses élèves auprès de la direction de l'École spéciale. Le second apporte cette information :

«La même semaine à Weimar, même événement : Des élections nouvelles ont mis, à la place des socialistes, des gens de droite. Conséquence : le Bauhaus dirigé par Walter Gropius et déjà connu universellement pour la richesse de son enseignement, ne convient plus aux nouvelles gens de droite. Toute cette direction-là ne nous convient plus, disent-ils. Et Weimar décide de faire à Gropius le sort que Paris fait à Mallet-Stevens.

»Je me souviens qu'il y a dix ans, une école de même tendance et à laquelle j'étais mêlé, fut démontée par le parti socialiste qui, défendant Raphaël, tint à tuer ce que des bourgeois avaient fait.

»Les jeunes gens — les élèves — restent sur le carreau. Des livres touffus, des professeurs lucides ou crétins, la férocité du *struggle for life*, tel est le maquis de la pédagogie. Un homme se fait par la lucidité de son intelligence, la qualité de ses dons et la force de son bras.»

On notera que Le Corbusier cherche argument à son apolitisme dans la comparaison avec l'affaire de la «Nouvelle Section» de l'École d'art de La Chaux-de-Fonds. Cet apolitisme est celui d'un homme qui, écarté de la commande publique, ne trouvant pas dans la société française les conditions de l'édification du monde nouveau, fonde ses espoirs sur l'universalité et la neutralité de la technique. On touche là au germe des malentendus et divergences qui surgiront ultérieurement

au sein des Congrès internationaux d'architecture moderne.

Le N° 27 de *L'Esprit nouveau* fait une large place à l'Allemagne. Un article³ signé Paul Boulard — un pseudonyme de Le Corbusier — pose la question :

«Saurait-il exister aujourd'hui un cas franco-allemand de l'esthétique ? » La réponse est oui mais il pourrait être réglé puisque l'Allemagne est saisie par le mouvement des temps nouveaux, «créateurs peut-être d'une âme plus universelle, internationale au-dessus des nations, capable peut-être de mêler les races». Oui, le cas existe, parce que «des faits demeurent», en particulier l'opposition séculaire Nord-Sud. Selon Le Corbusier, alias Boulard, la courbe serait du nord et la droite du sud; le nord s'intéresserait au drame, le sud s'occuperait de la forme; il y aurait conflit entre ceux qui demandent : «Qu'est-ce que vous me dites ? » et ceux qui exigent : «Comment me le dites-vous ? » L'architecture allemande aurait été l'expression du tumulte de l'âme germanique, alimentée de terreurs, de mystères, de matérialisme brutal. Depuis 1870, «l'Allemagne n'a pas avancé d'un pas la question de l'architecture. Elle a dressé des effigies, des mannequins. Elle a fait des façades. Elle a procédé en surface». Cependant, «une jeune Allemagne nous fait signe que la réaction se fait là-bas sur des bases qui nous sont communes». Ici, Le Corbusier donne la parole à Gropius qui, sur six pages, expose sa doctrine personnelle plus qu'il ne traite le sujet annoncé par le titre («Développement de l'esprit architectural moderne en Allemagne»). Ces deux articles sont suivis de la déclaration suivante :

L'Esprit nouveau apporte son appui au Bauhaus de Weimar.

La tentative de dissolution qui menaçait le Bauhaus de Weimar (École d'architecture et d'enseignement des arts dirigée par Walter Gropius à Weimar, voir *E.N.*, N° 19, «Pédagogie») s'est réalisée; en effet, un nouveau gouvernement de droite en Thuringe succédant au gouvernement socialiste qui, lui, avait encouragé et soutenu l'organisation du Bauhaus, vient de donner congé au directeur Walter Gropius, à tous les professeurs et chefs d'atelier du Bauhaus, pour la date du 1^{er} avril 1925.

Le Bauhaus, grâce à son directeur Walter Gropius, représentait certainement l'un des essais les plus intéressants de pédagogie moderne.

Quand *L'Esprit nouveau* (N° 19) faisait quelques réserves, c'est qu'il se plaçait au point de vue de la critique pure. Quand des autorités, qui d'elles-mêmes se déclarent incompétentes en la matière, et ne visent qu'un but politique, se décident si fatalement à détruire d'un édit un pareil effort, *L'Esprit nouveau* ne peut rester muet et il tient à apporter son appui moral à ceux qui sont véritablement des victimes.

Le Bauhaus après plusieurs années d'activité avait réussi à constituer un centre d'action, et il représentait l'une des cellules les plus actives de la nouvelle Allemagne.

Les temps sont trop difficiles pour qu'on puisse rester indifférent au jugement de l'idée où qu'elle s'exprime. L'art qui est une émanation directe de la société en mouvement, s'évade de plus en plus des

milieux régionalistes pour prendre une attitude, non pas internationale, mais universelle : l'idée passe par-dessus les frontières avec la rapidité des véhicules qui la transportent. Là où un foyer s'allume, une radiation universelle se produit et ainsi les efforts de chacun servent à tous. Parfois leçons négatives, souvent leçons positives.

Mettre sur pied un établissement d'enseignement comme Walter Gropius l'avait fait, n'est pas une mince affaire; il y faut une force d'idéal considérable, une énergie, une suite dans les idées, un talent qui seuls peuvent vaincre et faire le chemin libre. Ce qui a été échafaudé en plusieurs années à coups de sacrifices et de dons, n'a pas le droit d'être annulé d'un trait de plume par des politiciens inconscients; il faut avoir davantage le respect du travail et de la valeur.

L'Esprit nouveau sera heureux si sa protestation, jointe à celle des nombreux milieux que la fâcheuse nouvelle a émus, peut avoir un effet utile.

L'Esprit nouveau fait parvenir duplicata de la présente au Président du Conseil d'Etat de Thuringe, M. le Ministre Dr. Hartmann, Weimar (Landtag).

Les Cahiers d'Art, fondés et dirigés par Christian Zervos, ont fortement contribué à faire connaître les Bauhäusler en France. Mais, contrairement à *L'Esprit nouveau*, cette revue s'est plus intéressée à la production des maîtres qu'à leur école. Dans les articles énumérés ci-dessous il n'est question que deux fois — et très sommairement — du Bauhaus et de l'enseignement.

N° 9, 1926 « Le Bauhaus de Dessau » (Quatre pages de photographies du bâtiment avec un petit texte de Zervos sur Gropius et le transfert de Weimar à Dessau).

N° 2, 1927 Compte rendu d'une exposition de Klee à Paris.

N° 3, 1927 Trois pages de photos des maisons des maîtres du Bauhaus Dessau.

N° 7, 1928 « Paul Klee » par Will Grohmann (avec de nombreuses illustrations).

N° 10, 1928 Compte rendu de l'exposition d'aquarelles de Kandinsky à la galerie Zak.

N° 1, 1929 « La photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devra être », par Moholy-Nagy (avec de nombreuses photographies).

Compte rendu de l'exposition de Klee à la galerie Bernheim.

Compte rendu de l'exposition de Herbert Bayer à la galerie Povolozky.

N° 7, 1929 « Wassily Kandinsky », par Will Grohmann (richement illustré).

N° 2, 1930 « Walter Gropius et l'architecture en Allemagne », par S. Giedion (neuf pages avec illustrations).

N° 6, 1930 « A propos des œuvres récentes de Paul Klee », par Roger Vitrac.

N° 2, 1931 Compte rendu de l'exposition de Kandinsky à la galerie Flechteim de Berlin.

N° 4, 1931 Compte rendu de l'exposition de Schlemmer à la galerie Flechteim de Berlin.

N° 7-8, 1931 « Réflexions sur l'art abstrait », par Wassily Kandinsky (trois pages).

« L'aéroport », par S. Giedion (six pages

avec de très beaux documents sur le restaurant de l'aéroport de Halle de Hans Wittwer).

N° 6-7, 1932 « Problèmes du nouveau film », par Moholy-Nagy (quatre pages).

Le seul article publié dans *Les Cahiers d'Art* sur les buts, la pédagogie et l'organisation du Bauhaus est d'un Allemand: Will Grohmann (N° 5, 1930, « Une école d'art moderne — Le Bauhaus de Dessau, académie d'une plastique nouvelle » deux pages). Le Bauhaus est présenté comme la seule école d'art dont l'enseignement est en tous points conforme avec l'esprit de notre temps. Si la guerre continue dans l'école et même autour d'elle, c'est la preuve qu'on ne s'est pas arrêté, qu'on avance toujours. Grohmann pense que l'action étonnante de cette académie provient de ce que le travail s'y accomplit entre deux pôles: d'un côté, Klee-Kandinsky avec leur théorie des formes et, de l'autre, Hannes Meyer, avec le travail pratique soutenu par la sociologie. L'auteur donne des exemples de l'enseignement de Klee et Kandinsky et décrit le cours préparatoire d'Albers. Puis il parle du directeur. Hannes Meyer est sans prétention personnelle, il aime à rester dans l'anonymat et à s'effacer derrière l'œuvre collective. D'après lui, la structure et les besoins d'une nation forment la base de tout travail créateur. Dans aucune école polytechnique on trouve un enseignement aussi profond et aussi vaste que dans la section d'architecture de Hannes Meyer. Suit la description de certains travaux présentés à l'exposition d'avril 1930. L'article se termine par quelques mots sur les autres sections, sur le nombre et la répartition des élèves et sur l'attitude positive du maire de Dessau.

La dernière information des *Cahiers d'Art* sur le Bauhaus a paru dans le N° 6-7, 1932: « Fermeture du Bauhaus par le gouvernement national-socialiste d'Anhalt.

» Le gouvernement national-socialiste d'Anhalt vient de fermer la grande école d'art moderne de l'Allemagne, le fameux Bauhaus, construit par Gropius. Le parti national-socialiste, pour des raisons qui nous échappent, se montre entièrement hostile à toute manifestation d'art vraiment moderne. Cela nous paraît d'autant plus paradoxal que ce parti aspire avant tout à s'attirer la jeunesse. Est-il permis de prendre des éléments jeunes, enthousiastes, pleins de vitalité et de possibilités créatrices, pour les replonger dans une tradition désuète? Toujours est-il que les nationaux-socialistes, après avoir détruit à Weimar toute velléité d'orientation vers un art moderne, se sont attaqués au foyer de Dessau. Heureusement, le directeur de l'école, l'architecte Mies Van der Rohe et les professeurs, nullement découragés de la fermeture du Bauhaus de Dessau, vont bientôt ouvrir une nouvelle école d'art moderne à Berlin même.»

Le sort du Bauhaus a laissé *L'Architecture d'aujourd'hui* indifférente. Ou alors il l'a rendue muette en la mettant dans l'embarras. Cette grosse revue, dotée dès le début d'un vaste réseau de correspondants et de dépositaires à l'étranger, a publié entre novembre 1930 (premier numéro) et mai 1933 quatre articles concernant plus ou moins directement le Bauhaus mais dans lesquels l'actualité ne tient aucune place. Pour le N° 4 de

mars 1931, le correspondant en Allemagne (Julius Posener) envoie une méchante récitation des Bauhausbücher qui se termine par une allusion à un tournant relégué dans le vague :

«Les Bauhausbücher sont des documents historiques; les manifestations allemandes les plus importantes de la révolution de l'architecture et de l'art moderne... Ces livres veulent être révolutionnaires et, comme toute littérature révolutionnaire, démagogiques : dans le premier livre de la série, celui qui a exercé la plus forte influence, Gropius dit qu'il renonce à la reproduction de plans, d'intérieurs, de dessins de construction, pour servir un large public laïque et ne donne que des photos d'extérieurs de bâtiments modernes... en somme, des photographies qui excitent l'imagination formale, qui propagent un style sans rien enseigner sur la structure et l'organisation d'un édifice de nos jours.

Par ce procédé, Gropius a, sans le vouloir, engagé la révolution dans la voie d'un nouveau formalisme. Il a accoutumé le public (et les architectes) à ne plus demander comment un architecte conçoit un plan (les questions de plan étaient beaucoup discutées avant la guerre en Allemagne, sous l'influence anglaise, transmise par Hermann Muthesius), comment il fait pour construire une maison solide et à bon marché, mais à se contenter de l'impression de tension, de fonction d'organisation, que fait une œuvre d'architecture. D'abord, il semblait qu'on ne voulait plus s'engager davantage dans cette voie. Gropius annonça un autre livre qui ne contiendrait que des plans et des intérieurs, mais ce livre ne parut jamais. Au lieu de ce livre on éditait un récit sur une maison expérimentale, conçue et exécutée par les élèves du Bauhaus, du mur nu jusqu'aux tapis et aux tasses de thé. Toutefois, ce livre est resté le seul de ce genre tandis que les livres de doctrine prenaient la plupart de la place entre les Bauhausbüchern. Voilà leur liste complète : ... Le dernier livre (*Vom Material zur Architektur*) donne, comme on le voit déjà par son titre, le sommaire de cette doctrine, propagée par le cercle du Bauhaus : Tout art, et en premier lieu l'architecture, dérive de sensations... C'est le sort tragique de cette révolution trop purement esthétique, qui aboutit au sensualisme de l'artiste universel, le photographe moderne. Actuellement, une réaction semble se préparer dans le milieu des fondateurs du Bauhaus (qui ne sont plus, depuis deux années, ses dirigeants). La période du combat révolutionnaire, de la propagande et de la démagogie, est surmontée... »

Walter Gropius est la vedette du N° 6 d'août-septembre 1931 : plusieurs pages illustrées, un texte du professeur Dorner sur le maître avec quelques lignes de banalités anachroniques sur l'école qu'il a fondée. Le N° 2 de mars 1933 consacre deux pages de photographies sans commentaires à «L'école socialiste de Bernau de l'architecte Hannes Mayer» (*sic*). Enfin, Posener fait insérer dans le N° 4 de mai 1933 cette notice laconique :

«Cinquantenaire de Gropius.

» Dans le N° 6, 1931, de notre revue, nous avons commencé une série d'articles sur les architectes modernes en Allemagne par une étude sur Gropius. Gropius, sans aucun doute, est la personnalité la plus

marquante de l'architecture allemande des dernières années. C'est lui qui a posé le modernisme en Allemagne sur des principes fondamentaux; qui lui a donné sa forme définitive; qui l'a systématisé par des recherches scientifiques. Nous, qui l'avons parfois attaqué, qui n'avons admis ni ses principes ni ses méthodes, nous ne sommes pas de ceux, qui après l'avoir suivi aveuglément, croient devoir aujourd'hui le ridiculiser et nier son importance. »

Il aurait été peut-être intéressant d'ajouter que, cinq semaines avant cet anniversaire, la vieille fabrique de Berlin-Steglitz qui abritait les restes du Bauhaus avait été perquisitionnée et mise sous scellés, que trente-deux étudiants s'étaient retrouvés en prison⁴.

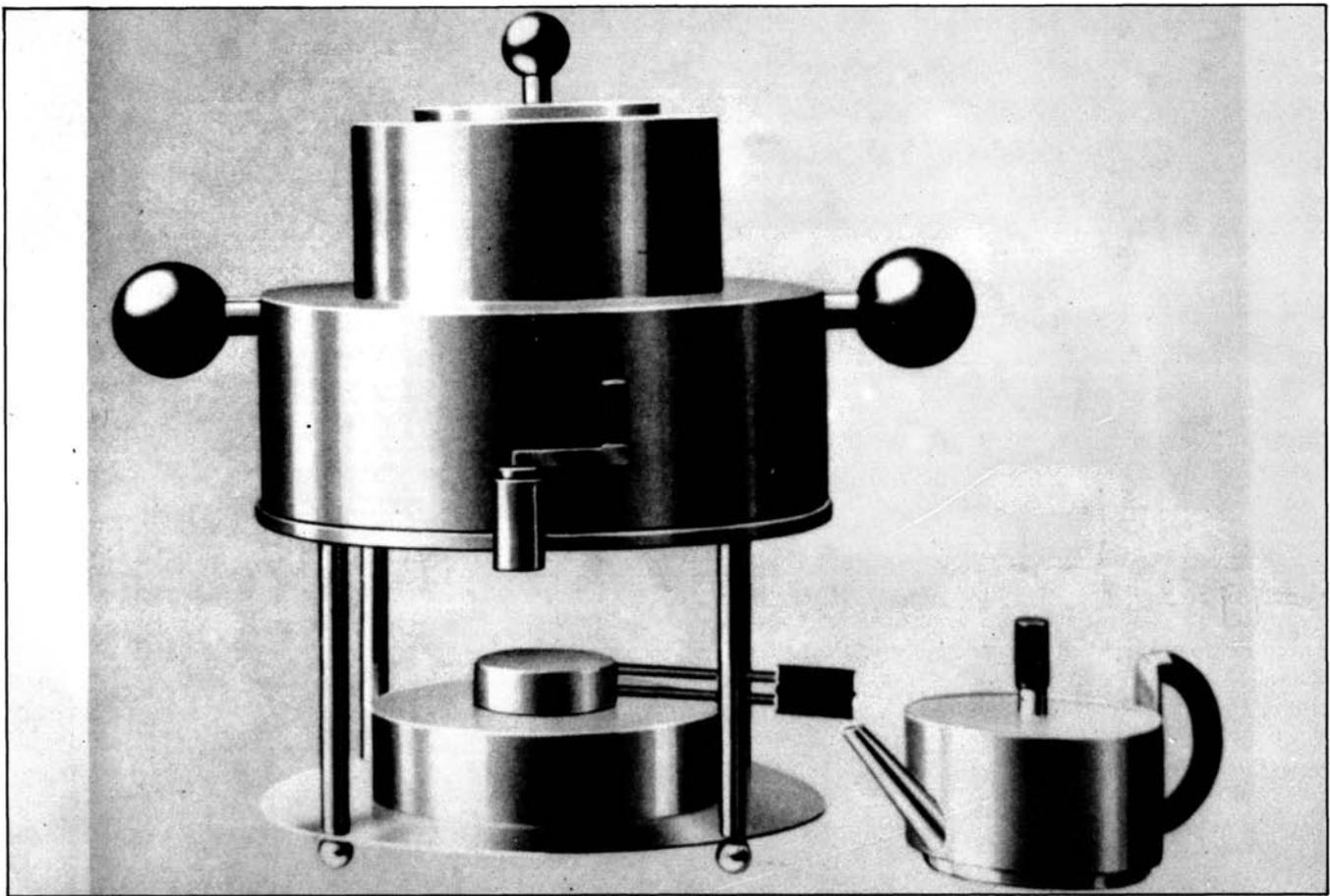
En 1930, *Cercle et Carré* a publié quelques textes de Bauhäusler sans pour autant parler du Bauhaus. Cette revue a été pendant trois mois l'organe d'un groupe du même nom qui rassemblait les artistes se réclamant de l'abstraction géométrique. Gropius, Kandinsky, Moholy-Nagy avaient adhéré au groupe qui comptait quatre-vingts membres dont la moitié résidaient à Paris. La revue avait été conçue comme une machine de guerre contre le surréalisme. En fait, elle ne s'est jamais risquée à l'attaquer de front. Il s'agissait de prouver qu'on était encore beaucoup à partager une conception rationnelle et constructive de l'art. Comme ces témoignages devaient tenir dans un nombre limité de pages, ils avaient souvent le caractère d'un entrefilet. Ainsi en fut-il des contributions de Kandinsky (53 mots sur le but de sa peinture dans le N° 1 du 15-3-1930) et de Meyer (8 phrases extraites de «bauen», dans le N° 2 du 15-4-1930). Gropius a eu plus de chance; ses idées sur la forme, la tradition, l'innovation et le type sont l'objet d'un vrai article dans le N° 3 du 30-6-1930.

En 1931, les éditions G. Crès & C^{ie} ont consacré un petit livre à Walter Gropius dans leur collection «Les artistes nouveaux». Il comporte surtout des illustrations de bonne qualité et une courte introduction de Siegfried Giedion dans laquelle le Bauhaus est très succinctement décrit. Ce texte est celui qui avait paru l'année précédente dans le N° 2 des *Cahiers d'Art*.

Dans *L'Art des origines à nos jours* (tome II librairie Larousse, Paris, 1933), on peut lire un commentaire surprenant de Pierre du Colombier. Surprenant, pas tellement par le ton mais parce que l'auteur, qui sympathisait avec la droite, est le premier et le dernier à informer les Français du licenciement de Hannes Meyer :

«Sans forcer les choses, il est impossible de méconnaître, chez les dirigeants du Bauhaus, un messianisme communiste. Construire, enseignait Hannes Meyer, qui fut expulsé du Bauhaus pour ce motif, est un processus biologique et non esthétique. Il fut remplacé par Mies Van der Rohe, créateur du monument à Liebkecht et Rosa Luxemburg. Le problème consiste, en somme, à créer par les méthodes les plus modernes une ambiance aussi strictement adaptée qu'il est possible aux conditions d'une vie collectivisée. La production en série doit régner en maîtresse, et le luxe, le caprice individuel sont pourchassés avec autant de férocité que naguère l'ornement. »

Le quiproquo le plus burlesque entre la France et le



Machine à thé, Joseph Knau, Bauhaus 1924.

Bauhaus s'est joué au Salon des artistes décorateurs de 1930. La présence allemande à cette exposition était un événement politique : pour la première fois depuis la fin de la guerre la France donnait la possibilité à l'Allemagne de participer à une manifestation publique en l'invitant officiellement. Le ministère allemand des Affaires étrangères avait chargé le Werkbund de l'opération. Gropius fut désigné pour la diriger. Il la conçut de manière à intégrer les produits à présenter dans la démonstration d'un nouveau mode de vie. Dans ce but, il réalisa le centre social de l'immeuble lamelliforme auquel il était en train de réfléchir à cette époque. A côté de cet espace on pouvait voir un appartement agencé par Breuer et une sélection d'objets faite par Moholy-Nagy et Bayer. Si l'on en croit les témoignages, l'ensemble a fortement impressionné les visiteurs. Mais le grand public, qui croyait découvrir un nouveau visage de l'Allemagne, ignorait que cela était un manifeste pour ainsi dire posthume de quatre anciens professeurs d'une toute petite école en sursis; les initiés, qui pensaient se trouver en communion avec l'esprit du Bauhaus, ne savaient pas qu'à Dessau on n'en était déjà plus là; les célébrités, invitées à l'ambassade d'Allemagne pour fêter l'événement, ne se doutaient pas qu'autour d'eux se tramait un sinistre complot⁵.

L'écho reçu par la section allemande au Salon des artistes décorateurs a été très vaste. En résumant, avec les mots mêmes de leurs auteurs, les opinions les plus fréquemment exprimées dans la presse française, on

obtient le discours suivant :

«Ce qui surprend, au premier abord, c'est la légèreté. Ne croyez pas qu'il s'agit d'un lapsus. Nous ne pouvons plus parler de lourdeur germanique. Il n'y a que certaines déclarations dans le catalogue qui manquent de finesse. On nous montre de l'espace, de la lumière, des idées ingénieuses, des matériaux nouveaux, un aperçu sur la société future. Tout cela est net, intéressant mais horriblement dépourvu de charme et de beauté. La section allemande est la partie la plus froide de l'exposition. Elle donne une impression de confort hygiénique à bon marché. C'est de l'art purement industriel résultant des calculs de l'ingénieur. Si nous comprenons bien les manifestes du Werkbund, celui-ci entend exercer une vraie dictature dans le domaine de l'ensemble mobilier. L'artiste doit devenir un simple collaborateur de l'usine pour la recherche de modèles standardisés. Fi de l'apparence qui gaspille le temps et la matière. De là cette nudité féroce, cette sécheresse impersonnelle, cette rigueur austère. La vie est condamnée à s'enfermer dans un théorème de géométrie. Il est juste pourtant que l'objet usuel réponde exactement à sa destination. Il est juste encore que son prix de revient le rende accessible à tous et c'est regrettable que la France néglige ce problème. Faut-il pour cela renoncer à la fantaisie, au superflu, au plaisir de choisir? Cette fabrication en série est peut-être parfaite pour les équipements publics, nous ne la voyons pas uniformisant nos intérieurs, nous imposant un

décor, un bien-être, des habitudes arrêtées dans le bureau d'un président de consortium. Quittons la Métropole allemande asservie à une esthétique tyrannique et tournons-nous vers les stands français. Deux pays, deux mondes. Quelle parfaite élégance dans un meuble de Ruhlmann ! Quelle grave ordonnance et quelle richesse de ligne chez Rous-Spitz ! Certes, ces meubles ne sont pas pour le Français moyen et nos voisins pourront sourire. Mais les proportions sont si justes et l'harmonie si heureuse. Il faut reconnaître que la conception allemande est à l'opposé de la conception française. Choisir entre la section allemande et la section française, c'est moins choisir entre des goûts différents que, d'une manière plus générale, entre l'industrie et l'art, entre l'œuvre anonyme et l'individuel. Nous admirons la hardiesse du Werkbund, sa logique, sa volonté de réalisation, sa lutte en faveur, non point d'un art nouveau, mais d'une vie meilleure. Toutefois, nous ne voyons pas que notre caractère individualiste latin puisse s'accommoder de cet idéal collectiviste. Nos artistes libres ne veulent à aucun prix d'un Bauhaus et se refusent à suivre les leçons du professeur Gropius. La France doit rester fidèle à sa tradition, à son long passé de gloire artistique et maintenir en art la supériorité qu'on a toujours reconnue au fini de sa production, à la qualité de sa main-d'œuvre. Elle ne prétend pas, par là, s'opposer à toute évolution. Elle ne nie pas la nécessité d'apporter le confort aux classes peu aisées grâce à la machine et à la normalisation. Elle souhaite que de telles possibilités se réalisent, mais elle entend les réaliser par une prudente adaptation de sa production aux besoins nouveaux, plutôt que par un effort brusqué qui risquerait de manquer son but⁶. »

La vague de commentaires suscitée au printemps 1930 par la présence allemande au Salon des artistes décorateurs est instructive mais elle ne permet pas, à elle seule, de comprendre pourquoi les revues d'avant-garde ont prêché dans le désert. Car, en effet, ce qui frappe quand on examine l'information fournie par ces revues, ce n'est pas tant son caractère fragmentaire et souvent réticent, c'est qu'elle n'a servi à rien. Elle n'a pas engagé les jeunes Français à aller étudier au Bauhaus. Elle n'a inspiré aucune expérience dans les écoles alors que, dès la fin des années vingt et dans le courant des années trente, les principes d'enseignement du Bauhaus se répandaient en Allemagne, aux Pays-Bas, en Hongrie, en Palestine, aux U.S.A. Tandis qu'après la guerre, de nombreux pays se sont emparés de l'héritage du Bauhaus, la France s'est comportée comme si elle n'avait jamais rien su, comme si elle n'était pas concernée. Aujourd'hui, nombre de notions et de pratiques nouvelles issues de la révision de cet héritage sont étrangères à la culture française.

Cette suite de rendez-vous manqués n'est-elle qu'un accident anodin de la circulation des idées, relève-t-elle d'une incompatibilité psychologique héréditaire ou est-elle la conséquence d'un ensemble de particularités historiques ? Les éléments les plus paisibles d'une explication du phénomène tendraient à confirmer la troisième hypothèse.

1. Tandis qu'en France on se reposait sur l'avance prise au XIX^e siècle dans le développement des forces productives, sur les débouchés commerciaux de l'empire

colonial et sur l'image de marque des « Articles de Paris », les conditions particulières de l'industrialisation allemande ont engendré une série de comportements, d'initiatives et de politiques qui ont joué un rôle déterminant dans la naissance et l'existence du Bauhaus :

- l'encouragement à l'innovation technologique;
- la conquête des marchés internationaux par l'élévation de la qualité des produits;
- la reconnaissance par la grande industrie de la valeur commerciale de l'art appliqué.

Le Werkbund, Muthesius, Behrens, la colonie d'artistes de la Mathieldenhöhe, qui ont préparé le terrain sur lequel le Bauhaus s'est développé, étaient impensables dans la France du début du siècle.

2. Le centralisme de l'appareil d'Etat, le régime oligarchique de la commande publique, la tutelle de l'Institut⁷ sur la vie intellectuelle, ont maintenu en France l'enseignement de l'architecture et des arts plastiques dans l'ultra-traditionalisme. Alors que Van der Velde enseignait à Weimar, Behrens à Düsseldorf, Poelzig à Breslau, Schumacher à Dresde, Fischer à Munich, l'Ecole des beaux-arts restait interdite aux architectes déviants.

3. La France a été peu touchée par le bouleversement socio-politique de l'après-guerre. La fermentation idéologique et culturelle engendrée par ce bouleversement a été en France moins intense qu'en Allemagne. Un *Arbeitsrat für Kunst*, dont on connaît l'effet sur la constitution du fonds idéologique du Bauhaus, ne pouvait naître que dans un pays secoué par une révolution. Grosz, Dix, Heartfield, Brecht, Piscator n'ont pas eu d'homologues en France. Ce n'est que plus tard, dans le courant des années trente, sous l'influence allemande et soviétique, que surgissent en France des manifestations d'art politiquement engagé et socialement utile. Sur le plan pédagogique, on ne trouve en France rien de comparable à la réforme mise en œuvre par la Thuringe. Le mouvement soutenu par Freinet chez les instituteurs paraît bien timide par rapport à ce qui s'était passé antérieurement en Allemagne.

4. A l'ancienne méfiance envers les visées expansionnistes allemandes sont venus s'ajouter les maux et les séquelles de la guerre qui ont formé un écran entre l'Allemagne et la France. Les ressentiments à l'égard des Allemands sont restés longtemps vifs et profonds dans la population française. Clemenceau voulait profiter de la situation pour assurer l'hégémonie de la France en Europe. Pour Poincaré, il fallait « faire payer le boche ». La politique de négociation de Stresemann, le développement des relations commerciales entre l'Allemagne et l'U.R.S.S., entretenaient les suspensions. Mais si on rêvait chez les vainqueurs d'éliminer le concurrent allemand, on s'efforçait aussi de maintenir une Allemagne bourgeoise capable de constituer un rempart contre le bolchevisme. Tout ce qui pouvait provenir de l'Allemagne et avoir une odeur socialisante était catégoriquement rejeté par une partie importante de l'opinion française.

5. Le processus de rationalisation accélérée pendant les années de prospérité, la gestion socio-démocrate des affaires publiques, l'essor de la construction, ont créé en Allemagne un climat de confiance dans la technicité, la rationalité utilitaire et le



progrès que les Français, dans leur ensemble, n'ont pas connu. Dans la France des années vingt, le taylorisme ne se répand que très peu au-delà de l'industrie automobile. Le bâtiment reste artisanal. Il peut compter sur la main-d'œuvre à bon marché des immigrés italiens; il n'a pas besoin d'un organisme tel que la Reichsforschungstelle für Wirtschaftlichkeit im Bau-und Wohnungswesen et d'un Gropius pour la diriger. D'ailleurs, l'activité constructive est relativement réduite et l'aspect des villes change moins qu'en Allemagne. Fritz Lang ou Walter Rüttmann n'auraient pas pu trouver en France les sources de leur inspiration. Hors de ce modernisme ambiant le Bauhaus ne pouvait apparaître que comme une incongruité.

6. La structure de la société française et la nature de ses besoins ont eu un effet malthusien sur les activités créatrices du cadre de vie. Au début du siècle, il y avait en France dix fois moins de coopératives de construction de logements qu'en Allemagne. Quand, en 1919, la France se dotait d'une loi exigeant des communes importantes l'établissement d'un plan d'aménagement, elle avait quarante-quatre ans de retard sur la Prusse. Alors que les artisans menuisiers et ébénistes français reproduisaient encore des anciens modèles dans leurs entreprises familiales, les ateliers d'ameublement les plus importants d'Allemagne avaient fusionné dans des grandes industries mécanisées qui écoulaient des produits modernisés avec leur propre réseau de distribution. On voit pourquoi le nombre et l'audience des novateurs étaient beaucoup plus restreints en France qu'en Allemagne. Les créateurs français travaillaient isolément, produisaient des exemplaires uniques pour une clientèle qui demandait du raffinement, de l'élégance et de la fantaisie. Les architectes, l'Union centrale des arts décoratifs, la Société des artistes décorateurs, étaient incapables d'envisager une évolution qui sorte radicalement de ce cadre.

7. Parce que cela les arrangeait, les Français sont restés longtemps attachés à des anciens préjugés esthético-racistes envers l'Allemagne. P. Verneuil écrivait, par exemple, à l'occasion de l'exposition des arts munichois au Salon d'automne de 1910 :

«L'intérêt de l'exposition munichoise est très grand; certaines parties en sont fort réussies. Une telle exposition peut-elle avoir une influence quelconque sur l'art décoratif français? Je n'hésite pas à dire non, et non de façon absolue. Le Bavarois est certes plus proche de nous que le Prussien; mais il demeure Germain cependant. Et jamais notre goût latin ne pourra recevoir une direction quelconque du goût germanique. Nous pourrions y puiser des enseignements peut-être, mais non des inspirations. C'est là question de races. La lourdeur, la brutalité dans les contrastes, la richesse trop ostensible, la crudité des tons ne sauraient répondre à nos goûts, qui réclament la souplesse, la mesure, la grâce et l'harmonie. Nous pouvons admirer sans réserve les qualités de travail, de persévérance et d'organisation; mais les réserves s'imposent dès que les questions esthétiques entrent en jeu⁸.»

La comparaison avec les commentaires de l'exposition de 1930 est savoureuse. Lorsqu'il ne fut plus possible de parler de lourdeur germanique, on décréta que le caractère latin ne pouvait pas s'accommoder d'un idéal

collectiviste.

8. La séparation institutionnelle entre université, écoles d'ingénieurs et écoles d'architecture a cloisonné durablement l'intelligentsia française, consolidé la suprématie du savoir littéraire et favorisé le mépris pour la culture matérielle. On déplorait, en 1930, que l'artiste devienne un collaborateur de l'usine pour les mêmes raisons qu'Eiffel avait été traité de «vulgaire constructeur de machines» par les célébrités littéraires de son époque. Le fait que le réformisme n'ait pas eu la même prise sur la vie politique de l'Allemagne et de la France n'est pas resté sans conséquence dans le domaine culturel. Les rapports de l'homme à son environnement diffèrent selon que la classe dominante a réussi ou échoué à imposer un consensus social. Alors qu'en Allemagne la conjonction art moderne - technique avancée trouvait un champ fertile dans la propagande pour les réalisations immédiates sur lesquelles avait été transférée l'aspiration au changement de régime, en France, l'espoir révolutionnaire cherchait dans le sur-réalisme le moyen de s'exprimer par le rêve et l'inconscient.

Notes

1. Un exemple: «Monde» figurait sous la rubrique «revues importantes» dans l'organe du Bauhaus. Pour sa part, cet hebdomadaire remarquablement bien fait par Henri Barbusse et, de plus, très sensible à la situation en Allemagne, n'a jamais dit un mot du Bauhaus.
2. Voir Jeanneret (Charles-Edouard): *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds, 1912.
3. Boulard (Paul): «Allemagne...» In *L'Esprit nouveau*, N° 27, 1925.
4. A partir du N° 2 de mars 1934, Posener, qui avait dû fuir l'Allemagne nazie, devient secrétaire de la rédaction de *L'Architecture d'aujourd'hui*. Seuls les lecteurs attentifs de la page de titre ont pu remarquer cette mutation et deviner le drame dont elle découlait, car elle ne fut l'objet d'aucune explication dans le corps de la revue.
5. «Du haut de la tour Eiffel le Bauhaus-condor Gropius fond sur ma dépouille directoriale et, dans le sable de l'Adriatique, rassuré, Kandinsky s'étire en soufflant: C'est fait.» (Hannes Meyer: *Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus*).
6. *Art et Décoration*, T. LVIII, 1930; *Comoedia*, 6-6-1930; *Les Echos d'Art*, N° 59, 30-6-1930; *Le Figaro*, 16-5-1930; *Die Form*, N° 16, 15-8-1930; *L'Illustration*, N° 4553, 7-6-1930; *Journal des Débats*, 10-6-1930; *La Liberté*, 16-5-1930 et 20-5-1930; *Le Petit Journal*, 15-5-1930; *Le Temps*, 21-5-1930 et 12-6-1930.
7. L'Institut de France, fondé en 1795, se compose de cinq Académies: française (1635), des inscriptions et belles-lettres (1664), des sciences (1666), des beaux-arts (1816), des sciences morales et politiques (1832).
8. Verneuil (P.): «Le Salon d'Automne et l'exposition des arts munichois». In *Art et Décoration*, T. XXVII, 1910.

◀ Affiche Bauhaus, 1923.