Le CRISTAL -



Architecture et ART comme oeuvre métaphysique

JAN ROM

septembre 1999

TABLE DES MATIERES

1. INTRODUCTION 3

2. LE CRISTAL COMME SYMBOLE DE L'UN 5

2.1. LES ARCHITECTES EXPRESSIONNISTES ET LA METAPHORE DU CRISTAL 5

2.1.1. Introduction 5

2.1.2. Bruno Taut et le sublime fantaisiste 9

2.1.3. Bruno Taut et l'idéal social 16

2.1.4. Glashaus et Hufeisensiedlung -opposition entre Art et Utilité ? 23

2.1.5. Conclusion 27

2.2. HÄRING, SCHAROUN ET L'ARCHITECTURE ORGANIQUE: LE CRISTAL COMME LIEU DE CONVERGENCE ENTRE NATURE ET ART, MAIS AUSSI DE L'ORGANOÏDE ET DU GEOMETRIQUE, DE LA FORMFINDUNG ET DE LA FORMGEBUNG. 28

2.2.1. Le "processus génétique" - l'évolution culturelle suit une loi hors de notre influence: la culture à l'image de la nature. Le quiétisme panthéiste total (la Formfindung) règne aussi sur un plan culturel et social global. 30

2.2.2. Structure et société - à chaque époque sa forme structurante- du carré au cristal. 35

2.2.3. L'architecture comme interprétation d'un processus vital 39

2.2.4. Le principe de la recherche de la forme [Formfindung] contre la mise-en-forme [Formgebung]. 41

2.2.5. Le fonctionnalisme "romantique" de Scharoun et Häring: la pureté de la fonction, le corps bâti comme expression cristalline du processus vital: un idéal architectural romantique à l'image de la nature. 44

2.2.6. Le chef d'œuvre du principe organique: La salle de concert de l'orchestre philharmonique berlinois, à Berlin-Tiergarten (1963) 45

2.3. L'OEUVRE COMME GENESE. PAUL KLEE 54

2.3.1. Le "Moi-cristal" de Klee: l'âme cristalline claire, pure et lucide. 54

2.3.2. Interprétation du tableau "Angelus Novus" par Walter Benjamin. 56

2.3.3. "Schöpferische Konfession"- la perception de l'art abstrait comme chemin de la vérité. 59

2.3.4. La théorie de Klee au Bauhaus 62

2.3.5. Le mouvement devient l'essence de l'oeuvre 69

2.3.6. La genèse de l'oeuvre: un substitut pour la perte de l'unité de l'espace pictural perspectiviste. 71

2.3.7. L'abstrait comme forme symbolique. 72

2.3.8. La flèche comme symbole de la genèse 72

2.3.9 architecture, espace, transparence 75

2.3.10. La métaphore du cristal et l'espace esthétique 78

2.3.11. La mort pour l 'idée *79*
2.3.12. La peinture "Kosmische Komposition" et l' "oeil divin" *82*
2.3.13. Conclusion *85*
2.4. LYONEL FEININGER: LES VISIONS D'ARCHITECTURE DU CUBISTE METAPHYSIQUE TRANSPOSENT LE REEL EN SPIRITUEL PAR LA "CRISTALLISATION" 87
2.4.1. La cathédrale sylvestre *97*
2.4.2. "zu - und abgekehrt", extérieur et intérieur *102*
3. LE NAUFRAGE DU CRISTAL 106
3.1. LE CRISTAL POSTMODERNE 106
L'homme moderne à la recherche de son âme. Quand la cohésion de l'Un exclut (ou refoule) l'Autre *111*
3.1.2. "L'Un différent de lui-même"; est la 3° hypothèse de Platon dans le Parménide. *115*
3.2. L' ENTELECHIE DU MONDE DES FORMES- OBJET UTOPIQUE DE L'EPOQUE EXPRESSIONNISTE A NOS JOURS - DU METARECIT HUMANISTE-ROMANTIQUE AU METADISCOURS SCIENTIFIQUE 117
3.3. LE NAUFRAGE DU CRISTAL. LE CRISTAL DU PARADOXE. 127
3.3.2. Conclusion *138*
3.4. LA NARRATION EN ARCHITECTURE: LE NOMADE'S LAND 140
3.5. UNE SUITE? 143
4. BIBLIOGRAPHIE ALPHABETIQUE 144

1. Introduction

1. L'objet de ce travail est une étude ponctuelle et comparative du thème du cristal à l'époque expressionniste et à la fin de ce siècle. L'artiste au cours de ces périodes, est animé par un souci constant d'englober ce cosmos et de formuler des principes de création. Il se mire à un principe unifiant - *à l'Un*. Dans cette perspective, le cristal dès lors, s'impose à lui, comme la métaphore lumineuse de sa nouvelle autonomie.

La première partie de ce travail développe le rôle de *l'abstraction* en peinture et de la *Sachlichkeit* de l'architecture moderne représentant l'idéal d'une objectivité, d'une meilleure communicabilité du principe unique, par le rehaussement de l'artiste, du spectateur et de l'oeuvre à un monde supérieur. Le *métarécit*, récit de l'Un, communiqué par le cristal agit comme un mythe; il devient la base d'une justification historico-spirituelle de la production architecturale nouvelle du début de ce siècle.

Le motif du symbole cristallin figurant dans les projets utopiques des architectes expressionnistes de la *Gläserne Kette* et dans l'oeuvre artistique et théorique chez Paul Klee et Lyonel Feininger sont à considérer comme les éléments d'un développement théorique romantique, dont la source et l'objectif seront une nouvelle autonomie des moyens artistiques. Le message philosophique du symbole cristallin -l'unité de l'art et de la nature dans une "forme symbolique pure" conduira à une nouvelle interprétation des liens historiques entre l'*irrationnel expressionniste* et la *rationalité moderne* qui en issu, entre *mythos* et *logos*.

Le noyau théorique de cette tradition de la pensée et de l'oeuvre se manifestera dans une nouvelle théorie de la perception de l'art, qui visera à assimiler la nouvelle forme artistique et architecturale autonome à l'art traditionnel mimétique et figuratif, pour suspendre ainsi l'élément de provocation de l'art abstrait moderne. Mais, à l'origine, le cristal est la métaphore théorique de la libération de l'artiste contre le monde des apparences, et de celle de l'architecture moderne contre l'art traditionnelle et ornementale.

La deuxième partie de ce travail inverse le rapport hiérarchique entre théorie et création, mais aussi du *mythos* et du *logos*. *Création, mythe et narration, avant tout !* - l'unité suivra ou non. Dans un monde qui voit l'absence d'un métarécit universel comme l'aboutissement ultime de notre culture, s'installe discrètement un nouveau métadiscours, celui du *cosmos sans borne ou centre; des idées et concepts dans un réseau vibrant "de rhizomes"*. Nous vivons comme des "nomades": notre centre est là, où nous plantons notre tente. Le cristal n'englobe plus la différence - il est à présent englobé par la différence. Le cristal, autrefois point de rencontre entre monde mystique et rationnel, à l'époque postmoderne, époque de la mort des *métarécits*, devient symbole de la fragmentation totale,

fragmentation qu'on ne tente plus de dépasser par l'oeuvre ou l'acte créatif. Le cosmos ne se laisse plus englober ou exprimer par un seul corps bâti cristallin à plan concentrique.

Si Paul Klee élève *la personne* de l'artiste pour la détacher "de la boue visqueuse" du monde des apparences, il affirme le droit à la subjectivité créative. La subjectivité ne se pratique que dans le but d'inscrire un monde déchiré dans un monde supérieur caché.

Mais actuellement, la subjectivité des artistes et architectes ne sert plus à un grand idéal -"*l'art pour l'art*" est devenu "*la subjectivité pour la subjectivité*"- ce qu'on nomme communément *auto-référentiel.* C'est seulement dans notre différence que nous sommes identiques. La formation de l'espace urbain se fait par des "bâtiments virtuels" qui n'ont qu'un statut métaphorique comme des glaçons flottant sur l'océan, des rochers cristallins dans un paysage urbain.



2. Le cristal comme symbole de l'Un.

2.1. *Les architectes expressionnistes et la métaphore du cristal*

2.1.1. Introduction

Le vrai artiste, écrit Bruno Taut en 1919, est intégré dans la communauté. L'art devrait amener le bonheur et la lumière, ceci devrait toujours être son sens. Mais cette lumière du bonheur ne pourrait rayonner que si "les deux pôles "Volksseele"- *l'âme du peuple*- et *l'art* convergent et rayonnent quand ils se touchent.

Avec cette attitude, Bruno Taut deviendra de 1924 jusqu'à 1931 l'innovateur du logement social, basé sur l'idée d'une communauté intégrale. Ce projet conceptuel datant de 1920 sera réalisé dans une nouvelle architecture qui voulait offrir à l'homme *"quelque chose pour laquelle nous ne connaissons pas de modèle actuel: une richesse de rapports inattendue."* Ceci s'exprime en deux sens différents: bien que les cités forment des unités closes, chaque logement garde son individualité et permet ainsi une communication optimale des habitants. Ces édifices à Berlin sont à la fois -dans un sens positif- très allemands et internationaux. Ils contenaient tous les éléments techniques, constructifs, urbanistiques, sanitaires, que l'on considérait à l'époque comme un standard international. En même temps, ils évitaient l'autosuffisance d'un dogme technico-constructif qui se voulait international[1].

Des études approfondies du climat, du terrain, des habitudes des habitants, la complexité des rapports dans l'espace semi-privé enveloppant les logements leurs donnaient un caractère que Taut même décrivait comme "*la transposition des autonomies régionales des peuples en forme bâtie.*"[2] Dans ce cas, une spécificité allemande.

Lors d'un exposé au Japon, Taut retrace la dureté du combat pour le *moderne*: la gloire historique de sa naissance, mais sur le plan individuel des acteurs-héros: "*une naissance pleine de douleur et de souffrances pour les héros qui l'ont mise au monde.*"

Cette considération peut être comprise comme une donnée autobiographique. Taut est né le 4 mai 1880 à Königsberg. Comme fils d'un marchand des classes moyennes, il a participé à la subsistance de sa famille après la faillite de son père. L'insécurité et le déclassement social laissent en lui et chez frère Max des traces profondes. En même temps, il se forge un dégoût vis-à-vis de tout genre de militarisme. Pendant toute sa jeunesse il développe un sens pour l'envers des coulisses des parades militaires, des visites impériales, des inaugurations de monuments qui sont une pratique quotidienne

[1] cfr. le *Style International* dans lequel le mouvement moderne débouchera plus tard.
[2] Junghanns, Kurt: *Bruno Taut 1880-1938*, Berlin 1983

dans une société d'un éternel esprit prussien. Après ses humanités, Taut achève un apprentissage comme maçon. Il méprise toute inactivité, toute perte de temps et de moments d'inspiration comme des lectures et réflexions dans les domaines de l'art, de la technique de construction, de la politique. En 1904 il conseille à son frère Max: "*Tu peux savoir faire tout ce que tu veux- quand tu n'ouvres pas ton regard vers toutes les directions- ton œuvre ne sera jamais une source jaillissante.*"

Bruno Taut caractérise sa formation par *deux facteurs essentiels*: une formation humaniste, en particulier à travers les écrits de *Emmanuel Kant*, d'autre part son apprentissage de maçon dans une entreprise *"qui effectuait à l'époque les constructions en béton acier les plus modernes"*. Il veut nous faire comprendre son œuvre comme une synthèse intelligente entre l'adaptation à une vieille tradition de construction (la tradition artisanale des maçons), et *"des solutions sensationnelles du bâti en acier, en béton armé et beaucoup de verre."* Il cherche à faire cette synthèse entre une tradition et la civilisation moderne. La construction est considérée comme un art étroitement lié à une technique, une construction et à une fonction:
"Nous - les architectes- devons réfléchir beaucoup et nous devons chercher le chemin qui ne néglige pas la vérité et qui en même temps apaise la famine de nos sentiments."[3]

Le premier facteur est en relation avec le *rationnel-fonctionnel;* le second est l'aspect émotionnel-sentimental de l'architecture. Dans la théorie d'architecture de Taut il représente la quintessence de *l'émotionnel-esthétique* lié à l'éthique Kantienne: *"La voûte céleste au-dessus de moi, la loi morale en moi."* Toute l'oeuvre de Taut est portée par sa volonté de rendre la coexistence des individus plus humaine par l'architecture. Il est à la recherche d'un réel sentiment de communauté.

La première guerre mondiale met Taut dans une profonde dépression et elle renforce le sentiment de sa propre valeur d'artiste-révolutionnaire. *"Qu'est-ce qui récompense le fait de vivre et puis de mourir- c'est uniquement l'Art et le Beau.- En quoi les querelles pour les frontières politiques de nos pays nous concernent-elles?"* Il lutte contre le patriotisme et contre l'épidémie de trouble mental qui l'entoure et à laquelle il oppose son monde intérieur -son œuvre: *"Je ne m'enfuis pas; mon monde splendide vit en moi, même si je meurs avec lui."*[RG3]

L' *"architecture alpine"* (1919) est l'expression de ce monde splendide dont rêve Taut. Il s'agit d'une œuvre qui émane de l'atmosphère intellectuelle des révoltes des expressionnistes "*contre l'ordre existant*", de l'architecture de verre ("*Glasarchitektur*", 1914) de Scheerbart et de la conviction humaniste de Taut. Selon les idées romantiques de Taut, "*l'amour de la mère-terre*" devrait se manifester par la force de la fantaisie de l'homme pour réaliser ce qui semble impossible. La guerre ne peut être surmontée que si les masses accomplissent un devoir qui leur demandent d'énormes

[3] op. cit.

sacrifices, mais des sacrifices dont les buts est évident et significatifs pour tout le monde. Que chacun s'identifie dans le grand but collectif; que chaque individu voie dans le grand œuvre collectif l'oeuvre de ses propres mains[1]. "*Chacun construit- dans le sens authentique du terme. Tout le monde sert la grande Idée - la Beauté - il fonctionne en tant que pensée de la terre qui porte le tout.*"

La phase expressionniste de Taut est souvent vue d'une manière purement utopique. Mais aussi bien son *Glashaus* que les constructions alpines en éléments de verre colorés sont en étroite liaison avec son œuvre ultérieure. En 1920, Taut utilisait pour la première fois l'image de "l'échelle de Jacob" (*Himmelsleiter*) sur laquelle se trouve dans un ordre croissant: un étable, la cabane primitive d'habitation, la maison d'enfants, la maison du peuple, la couronne de la ville (Stadtkrone), etc... pour arriver à l'ensemble qui englobe tout: *l'édifice alpin*. Taut dit, que celui qui veut bâtir cette étable tout en bas de l'échelle, ne peut pas la construire d'une manière simple et correcte, s'il n'est pas conscient sur quel *"échelon de l'échelle il se trouve"*. Une image pour dire que, pour attribuer à l'édifice fonctionnel-utilitaire une beauté adéquate, il faut tout d'abord le considérer hors de toute contrainte et sans a priori, le saisir et le traiter comme beauté en soi. Par le "monde des merveilles de la fantaisie" l'aspect utilitaire-fonctionnel de l'objet est transcendé pour aboutir à un idéal harmonique supérieur à la simple fonction d' abriter.

Cette transcendance du pur fonctionnel-utilitaire, orientée vers une esthétique kantienne est complétée par le rôle d'éthique sociale que Taut attribue à son œuvre (ceci aussi selon les lois morales de Kant). La beauté du bâtiment même est substitué par la beauté des événements à l'intérieur et à l'extérieur du bâtiment. Jusqu'en 1933 toute son œuvre sera portée par l'idée d'une nouvelle communauté sociale -ici il s'agira d'une anticipation utopique- il est à la recherche d'une force dans la société, qui pourra jouer le rôle d'un lien fort et nouveau de cette nouvelle communauté utopique- [RG4]une société fortement adhérente et close, qui serait englobée dans l'espace par cette œuvre d'art total (*Gesamtkunstwerk*) qu'est l'architecture alpine ou le couronnement de la ville (*Stadtkrone*).

> "*Manifestement, l'architecture est le désir ardent d'une forme visible de la foi*" et "*la cristallisation d'un sentiment de la communauté*".

Dans *"Stadtkrone"* (1919), Taut écrit:

> *"Le socialisme au-delà de son sens politique franchit toutes les failles de classes, de rangs ou de nations et il relie l'homme en tant qu'individu. Si les masses se fixaient ce but suprême- et l'appelleaient socialisme ou communisme, l'artiste ne pourrait agir autrement que partager avec joie et bonheur ce nouveau sentiment."*

Ainsi, nous constatons que la notion du fonctionnel chez Taut est transcendée et élargie par un idéal social et psychologique- ceci est une des plus grandes acquisitions théoriques de Taut.

[1] la notion de Marx de *l'aliénation de l'ouvrier vis- à- vis de son produit* dans un mode de production tayloriste-fordiste.

En 1920 apparaît sa troisième grande vision utopique: la décomposition des villes ("*die Auflösung der Städte*"), à laquelle il ajoutera des articles de Marx, Engels, Lenine, Nietzsche et les idées de la société coopérative de Kropotkin: *"Laissez s'écrouler ces méchantes bâtisses. Des maisons en pierre font des cœurs en pierre"*. Ses relations avec les mouvements ouvriers, avec lesquels il garde néanmoins une certaine distance critique, l'amène à de nombreuses activités: il coopère avec d'autres architectes renommés dans le "Conseil de travail pour l'art" (*Arbeitsrat für Kunst*). Avec Walter Gropius il initie en 1919 une "exposition d'artistes inconnus" qui aura beaucoup de succès auprès du monde ouvrier. Il publie de nombreux articles, la correspondance de la "*Gläserne Kette*" (1919) et son journal "*Frühlicht*" (1920/22).
À partir de 1924, Bruno Taut se consacre entièrement à la construction de logements à Berlin.

Le sujet expressionniste du *cristallin* est représenté dans les projets d'architecture fantastique-utopique de Bruno Taut. Ils sont interprétables comme les étapes d'un développement théorique romantique, dont la source et l'objectif sont l'indépendance des moyens artistiques. Le message philosophique du *cristal* -l'unité de l'art et de la nature dans sa *forme pure*- peuvent donner une nouvelle interprétation de la relation historique entre *l'irrationnel* des expressionnistes et la "*Sachlichkeit*" qui en est le produit architectural.

2.1.2. Bruno Taut et le sublime fantaisiste

2.1.2.1. Le symbole cristallin expressionniste -ses ancêtres romantiques. L'interprétation du gothique comme art "cristallin"- Goethe, Chateaubriand, Schlegel, Coleridge, Hegel et Caspar David Friedrich.

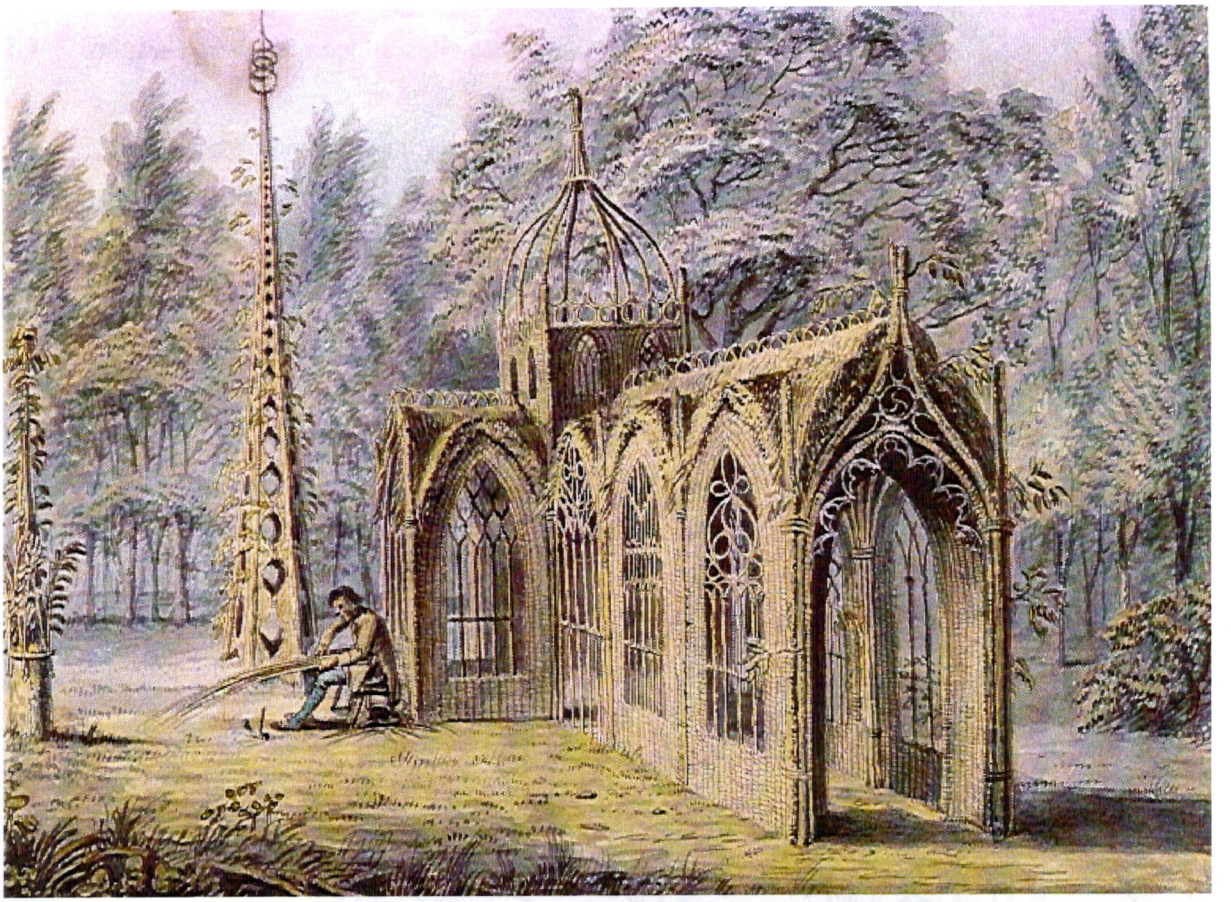


Fig. 1: James Hall,

Par des exemples j'illustrerai la présence du symbole *cristallin* dans la théorie et l'oeuvre d'art à l'ère romantique comme précurseur du symbole expressionniste...

Lorsque le jeune Goethe[5] se trouvait, en 1772, devant la cathédrale de Strasbourg, il la voyait monter comme un sublime arbre aux mille branches, aux millions de rameaux et aux feuilles, nombreuses comme le sable de la mer, répandant la gloire du Seigneur, son Créateur... Trente ans plus tard, Chateaubriand, dans son *Génie du Christianisme (1802)*[6] compare l'architecture gothique à la forêt:

---

[5] Goethe, *Von deutscher Baukunst* (1772), dans *Werke*, Hamb. Ausg. t. XI. Le texte est cité par N. Pevsner *(An Account of European Architecture*, Londres, s. d., p. 198), d'après la publication de Geoffrey Grigson dans *Tlie Architectural Review*, vol. 99, 1946. L'idée de la forêt gothique se retrouve en 1775 chez J. G. Sulzer, *Tagebuch einer von Berlin nacli den mittaglichen Lândern von Europa in der Jahren 1775 und 1 776 gethanen Reise und Rückreise*, Leipzig, 1780, p. 290-292.

[6] Chateaubriand, Le Génie du Christianisme, Paris, 1802, III, chap. VIII.



Cathédrale de Cologne en construction, elevation sud, gravure par W. v. Abbema, 1846

"Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans les églises gothiques, tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères de la divinité..."

Même leur écho résonne dans ces nefs:

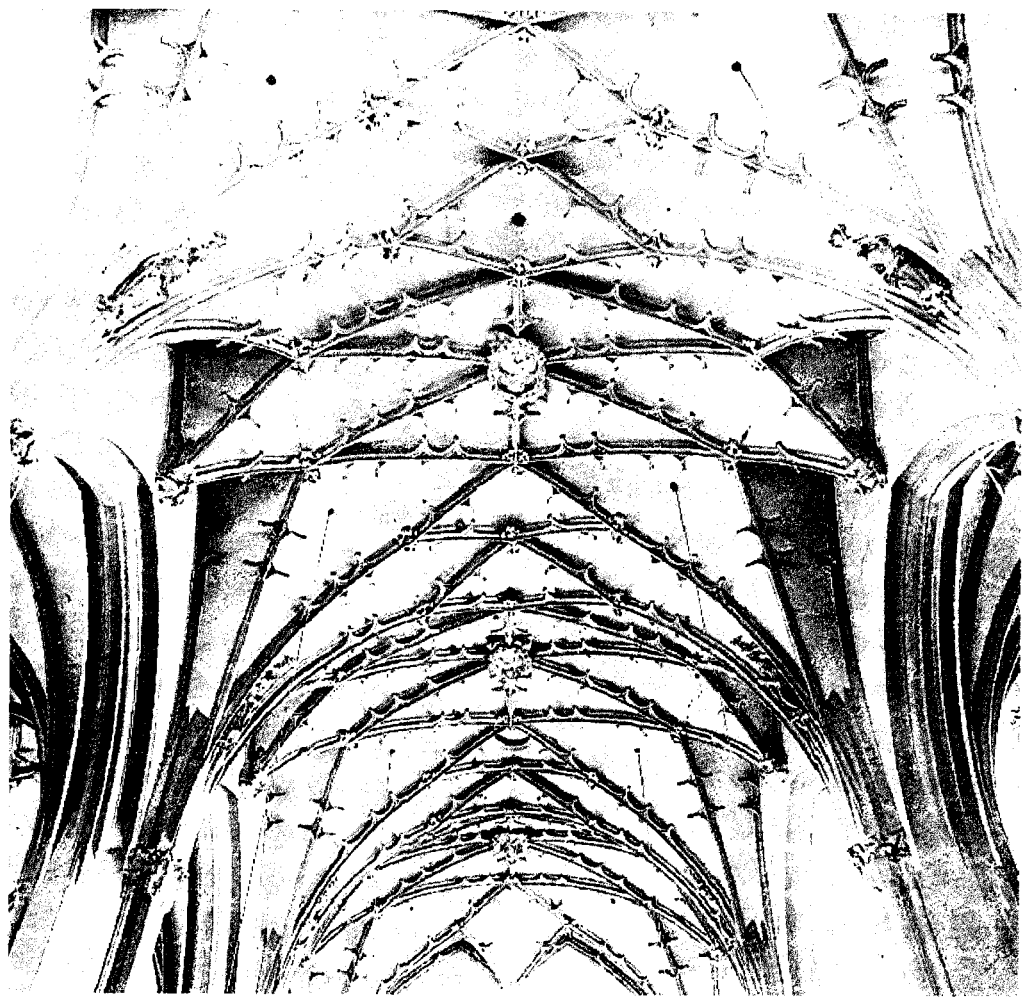
"L'architecte chrétien, non content de bâtir des forêts, a voulu pour ainsi dire en bâtir les murmures, et au moyen de l'orgue et du bronze suspendu, il a attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et des tonnerres qui roulent dans la profondeur des bois. Les siècles évoqués par ces bruits religieux font sortir leurs antiques voix du sein des pierres et soupirent dans tous les coins de la vaste basilique."

La vision des arbres séculaires évoque la France des druides. Ce sont les forêts des Gaules qui *"ont passé dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée"*. Il ne s'agit pas seulement d'une description poétique, mais de la définition d'un ordre architectural déterminé par sa genèse historique.

Dans ses *lettres d'un voyage aux Pays-Bas, la région rhénane, la Suisse et une partie de la France (1804/1805)*, Friedrich Schlegel[7] décrit sa vision d'un idéal gothique lors de la visite du dôme de Cologne qui était encore en construction. Schlegel parle d'une analogie entre ce style d'édifice et la nature:

"[...] le tout vu de l'extérieur, avec ses innombrables flèches et pinacles ressemble de loin à une forêt. En se rapprochant un peu, l'organe entier devient comparable à une énorme cristallisation. En un mot, ces œuvres miraculeuses de l'art ressemblent aux œuvres et produits de la nature même, vue son infinitude organique et le répertoire inépuisable de ses formes. Cette ressemblance concerne au moins la perception [...]"

Schlegel essaye de dissoudre la fracture entre les formes de l'art et les formes naturelles. De loin, le dôme de Cologne ressemblerait à un organisme naturel. Schlegel donne à ses fantaisies un caractère qui restitue la perception vécue. Il attribue donc à une pensée, à la conception architecturale, un caractère naturel. Sa description de l'édifice nous procure un modèle de lecture de l'oeuvre. Nous trouvons des réactions similaires à l'époque du *Crystal Palace*, ou encore dans les lettres de la *Gläserne Kette* : l'édifice (et l'art abstrait) doit être compris à travers nos sensations, par



Seefeld (Tyrol), nervures arborescentes de l'église, 1466

l'expérience, la vision dans notre esprit... la vision d'une image de la nature inépuisable, englobant le tout.

Dans ses écrits philosophiques profondément marqués par Schlegel, Coleridge[3] évoque, à ce propos, deux édifices juxtaposés: d'une part le palais impérial du souverain goth Théodoric, palais sinistre, menaçant, de l'autre se dressant en face, le dominant de haut, le temple chrétien où tous les fastes barbares et antiques sont écrasés par l'ordre de l'esprit et où il ne subsiste, à la fin, que le Christ et la Croix:

> *"Et bientôt, une cathédrale semblable à celle de Milan, York ou Strasbourg, avec son cortège de chapelles et de bosquets sacrés de Hertha, la mystérieuse déesse des ancêtres païens, s'était pétrifiée à l'approche du vrai Dieu et élevée au rang de symbole de l'Évangile éternel'.*

En spéculant sur les formes d'art, leurs origines techniques, leur effet esthétique et leur signification spirituelle, Hegel[9] fait, lui aussi, de son côté, état d'une architecture sylvestre.

> *"Lorsqu'on pénètre à l'intérieur d'une cathédrale du Moyen Age, on a l'impression de se trouver transporté dans une forêt avec des arbres innombrables dont les branches s'inclinent les unes vers les autres et se réunissent de façon à former une voûte naturelle."*



Dans le tableau "*Winterlandschaft mit Kirche*" (C. D. Friedrich) datant 1811, se dessinent pour la première fois les caractères formels du thème de la cathédrale. Le symbole de la cathédrale est la matérialisation de l'irrationnel. Il s'agit de formes dont l'entièreté est insaisissable, et selon une interprétation iconographique, dont le caractère est religieux. Il semble que dans le gothique culmine ce caractère fantastique et idéal. La *transparence esthétique* est représentée dans l'objet de la cathédrale même.

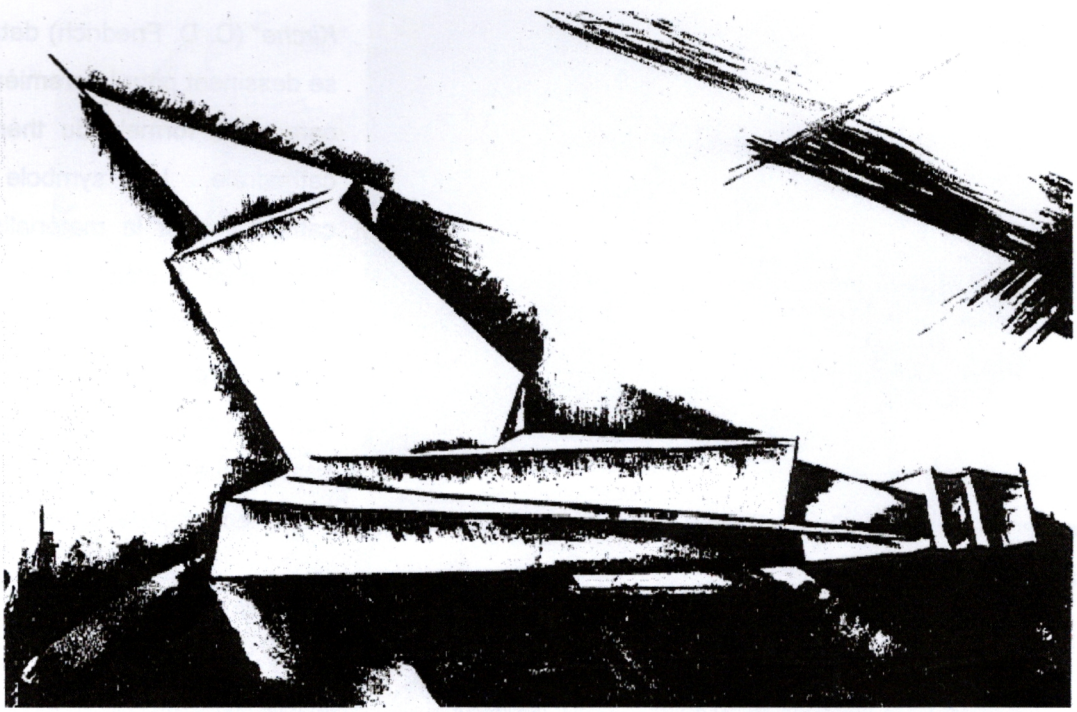
[3] dans: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, publié par Hans Eichner dans *Kritische Schlegel- Ausgabe*, tome IV, Munich, Paderborn, Vienne 1959, page 178

[3] S. T. Coleridge, *The Philosophical Lectures*, éd. Kathleen Coburn, Londres, 1949, p. 256

[9] G. W. F. Hegel, *Esthétique*, trad. fr., Paris, 1944, p. 86. Je cite les deux derniers textes d'après J. Rykwert, *La maison d' Adam au paradis*, Paris, 1976, p. 105.



C. D. Friedrich, *Mer de glace*, vers 1823. Sur cette toile du romantisme noir (la toile est aussi appelée *Le naufrage de l'Espoir*) lle motif cristallin est une synthèse entre forme artistique (architecturale) et forme naturelle.



Le monument commémoratif de Walter Gropius:*Denkmal für die Märzgefallenen*, 1921/22, Weimar, lithogrphie de Farkas Molnar.
Le motif cristallin acquiert une forme autonome et n'a plus de fonction picturale.

Une nouvelle forme, très subtile comme symbole artistique, recevra le *cristallin* dans le tableau "*Das Eismeer*" (datant 1823- 24). La transparence esthétique est ici représentée autrement, elle est concentrée dans le motif des glaçons: Friedrich crée des tensions entre des formes spatiales - réelles -et des formes surfaciques -linéaires - ainsi, la glace est perceptible à la fois comme forme alpine et comme forme architecturale. L'objet de la nature est transformé en objet d'art -et l'objet d'art est réintégré dans la nature. Le principe esthétique de Friedrich est matérialisé dans ces rochers de glace qu'il élève ainsi à un statut de nature spirituelle.

L'interprétation par Friedrich de la composition de figures abstraites (à travers la vision de la cathédrale gothique ou la vision du iceberg) est une *mystification de la forme*. La forme devient symbole pour une "nature spirituelle".

La forme cristalline a une fonction symbolique double: elle est le symbole d'un ordre cosmique et celui d'un ordre esthétique. Ceci pourrait être interprété comme un essai de réconciliation de deux facteurs diamétralement opposés dans l'oeuvre (surtout dans l'oeuvre architecturale): son aspect social et matériel, et sa signification artistique.

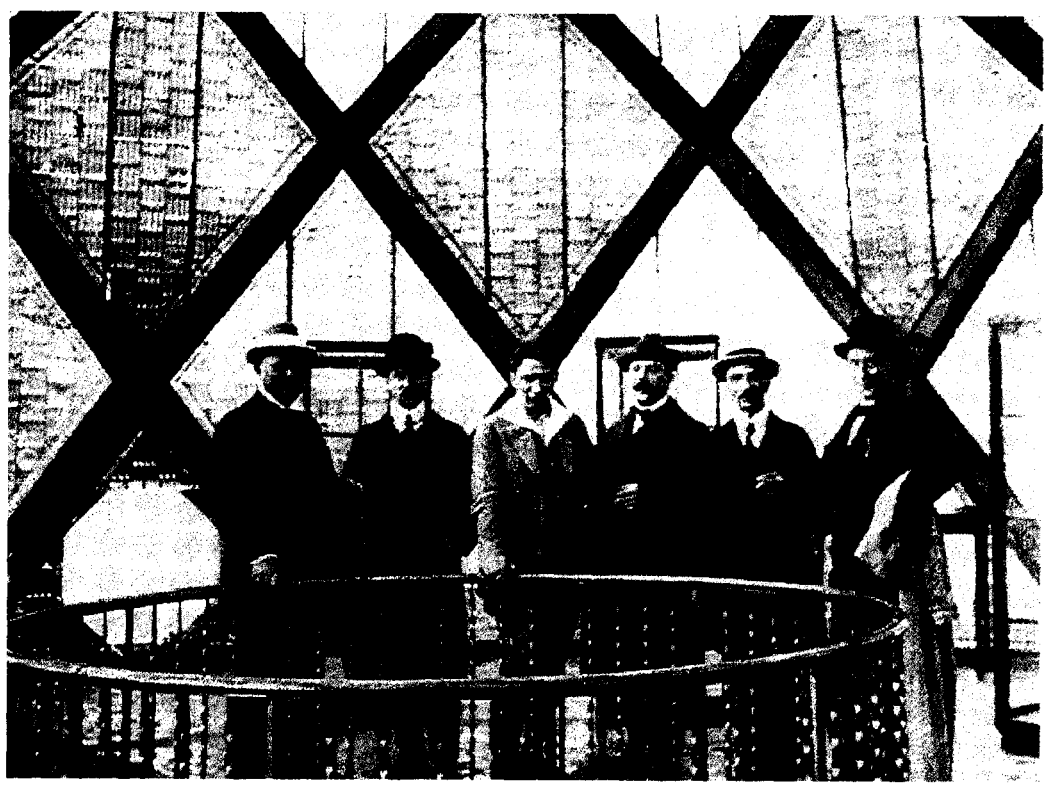
2.1.2.2. Cristallisation- un principe dans la création artistique.

Pour Gottfried Semper[10], les formes organiques ont priorité sur les inorganiques -en tant que modèles pour l'architecture. Lors de l'observation de formes cristallines naturelles, il interprète le cristallin comme une loi formelle supérieure qui inclut l'ordre de la nature végétale et organique. La complexité ne serait qu'un potentiel multiple de la symétrie et de la proportion cristalline. Semper compare la sphère avec un polyèdre à nombre infini de faces. Ceci symboliserait "l'idée de la diversité infinie dans l'univers" et serait "le symbole du cosmos". Il élève le principe eurythmique du cristallin à un symbole cosmique. Semper utilise la forme cristalline pour expliquer sa théorie du *Beau formel,* se basant sur le postulat que le *Beau* émane d'une synthèse harmonique de la symétrie, de la proportion et de la direction: la régularité totale du cristal. Les plantes, les animaux, les hommes sont des expressions hautement développées de la forme cristalline. **Le cristal est symbole de *l'eurythmie, "le principe formel pour ces formes totalement autonomes et indifférentes".* Leur structuration est celle "d'une juxtaposition, fermée en soi, de parties spatiales homologues - semblables aux lois de la musique.**

L'eurythmie est la symétrie autonome par rapport au centre et non par rapport au spectateur. Exemple: la dissolution de la perspective à l'intérieur du *Crystal Palace* de Joseph Paxtons.

[RG5]

[10]Gottfried Semper. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Tome I: *Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Francfort 1860, page 24



Paul Scheerbart (premier à gauche) sous la coupole de la *Glashaus*, 1914

2.1.2.3. *La métaphore cristalline des expressionnistes.*

Dans le motif cristallin s'exprime aussi l'idéal romantique de l'oeuvre d'art complet ("*Gesamtkunstwerk*") qui essaye de dépasser l'antithèse polémique entre forme artistique et contenu social. Par la réunion des différents domaines d'art, le *Gesamtkunstwerk*[11] devient quelque chose d'expérimental et d'éprouvable -comme faisant partie inégale de la réalité quotidienne.

2.1.2.4. *Paul Scheerbart et Bruno Taut*

Paul Scheerbart était l'auteur de romans et récits extravagants et fantaisistes -on pourrait les considérer comme de la science-fiction de cette époque. Bruno Taut le dénommait le "seul poète en architecture". Scheerbart[12] avait un amour fanatique pour l'architecture en verre. Ses arguments éthiques étaient très idéalistes et pleins de sentiments de joie. Il méprisait les constructions lourdes en briques ou pierres:

> *Le verre coloré détruit la haine*
> *Sans palais de verre la vie est une croix*
> *Du bonheur-couleur seulement avec le verre*
> *La lumière permet tout et elle vit dans le cristal*
> *Le verre nous apportera une autre ère; la brique est un poids*
> *La brique vieillira, le verre persistera*

Les écrits de Scheerbart rendent présent à esprit une architecture fantaisiste. Des multiples poèmes interrompent ces récits de voyage et éloignent le lecteur de l'expérience d'un monde réel.
Ludwig Hilbesheimer[13] définit Paul Scheerbart comme le père de l'architecture expressionniste. Il est un enthousiaste des nouvelles techniques de construction comme le béton armé et le mur-rideau, des techniques qui, selon Scheerbart, permettront d'aller encore plus loin dans la réalisation des fantaisies de l'architecte expressionniste. Son enthousiasme pour les nouvelles techniques est caractéristique pour son esprit fonctionnaliste. Il faisait un travail de pionnier dans l'idée de la superstructure en verre qui surélèverait un programme architectural bâti. ("Glasüberbau")

Bruno Taut est le protagoniste de la mythologie cristalline des expressionnistes: la transparence du verre et une structure géométrique-stéréométrique (cristalline) sont les ingrédients principaux de son œuvre. En mots et dessins, il créera des œuvres utopiques qui essayent de combiner des contenus sociaux et artistiques. Les visions de Taut (entre 1914 et 1923) ciblent le renouvellement et

[11] Scheerbart et Taut voient la cathédrale gothique dans la société mytique médiévale comme un *Gesamtkunstwerk* qui jouerait ce rôle d'enveloppe totale d'une société close.
[12] Paul Scheerbart. *Glasarchitektur*



Représentation symbolique du cercle à l'époque des alchimistes. Le cercle symbolise l'unité. La synthèse et réconciliation des aspects contradictoires de la psyché humaine, ici représentés comme homme et femme.

l'amélioration de la société par l'oeuvre artistique. Après la guerre 1914-18, ses idées deviennent des exemples pour de nombreux artistes: le manifeste du Bauhaus de Gropius ne veut pas seulement une fusion du monde artistique et industriel, mais il proclame, en se basant sur les visions de Taut, *"le nouvel édifice de l'avenir dont la forme contiendra sculpture et peinture; sorti des mains de millions d'artisans, il s'élèvera un jour jusqu'au ciel, comme un symbole cristallin de la foi nouvelle qui s'annonce."*[14]

La production architecturale fonctionnaliste-rationaliste qui en suit (notamment dans le domaine du logement) nous semble comme une contradiction irréconciliable avec cette position "mystique" antérieure.

2.1.2.5. Le rêve de l'expressionniste Taut- un fantasme individuel éloigné d'une réalité collective?

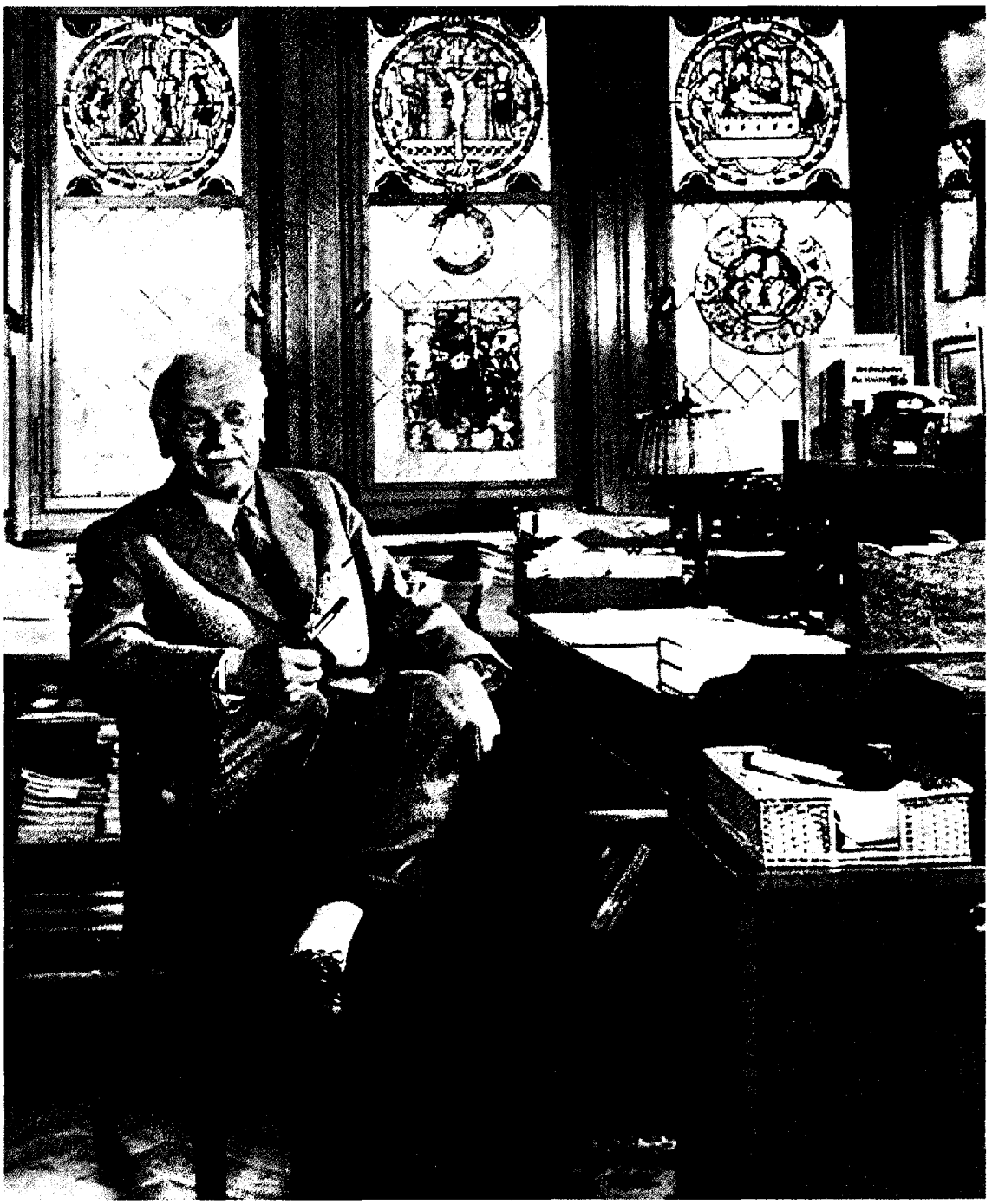
L'expressionnisme est-il une réponse sentimentale à une pression extérieure -une pression sociale, économique ou politique? Le vide entre réalité et imagination est-il comblé par des formules mystiques? La guerre et la misère nous semblent comme l'envers réel et instable de son œuvre artistique- sa vision d'une société mûre, intégrale et close. Cette argumentation psychologique focalise le *moi de l'artiste*. Je crois que cette hypothèse n'est pas soutenable si nous considérons les buts socio-utopiques non négligeables de Taut. Elle ne nous explique pas non plus la spécificité de la métaphore cristalline au vingtième siècle.

Des telles contradictions pourraient être réconciliées par le pont que le psychanalyste Carl Gustav Jung jette entre l'individu et la collectivité. Dans le concept Jungien, des rêves émanent des images archétypiques et innées qui nous sont fournies par l'inconscient qui est partiellement collectif. Le monde de rêve utopique de Scheerbart et Taut ne ferait alors que réfléchir un inconscient collectif. Dans *Mysterium Coniunctionis*[15], Jung étudie la dissociation et l'association des parties contraires de notre psyché. À l'époque des alchimistes, ces conflits sont inconsciemment vécus par leur expériences alchimiques qui n'étaient- d'après les analyses de Jung- que des projections des processus psychiques sur des processus chimiques. La pierre philosophale des alchimistes était le symbole de la synthèse des différentes parties dans l'Un. La pierre philosophale est aussi de forme cristalline.

Selon Jung, la dissolution de toutes les différences de la psyché aurait lieu dans une expérience lumineuse -concevable par le vécu, non par le langage. Surtout, la faille entre le monde mystique-imaginaire d'un individu et le monde rationnel- réel (partagé entre tous les individus de la société) serait alors supprimée. **Une unité empirique dépassant l'unique individu et s'étendant sur toute la société. Cette interprétation de la procédure alchimique comme étant un symbole**

[13]Ludwig Hilbesheimer, Paul Scheerbart und die Architektur. dans *Das Kunstblatt*. 3. 1919. page 271

[14]Walter Gropius. *Bauhausmanifest Weimar*. publié comme tract en Avril 1919. traduit dans J. Aron, *Anthologie du Bauhaus*. 1995



Dans *Mysterium Coniunctionis*, Carl Gustav Jung ne voit l'alchimie pas comme étant l'ancêtre dépassé de notre chimie moderne. Elle serait plutôt une recherche de l'unité dans la diversité du monde. Jung voit les expériences alchimiques comme des projections vécues de processus psychiques dans des mécanismes chimiques.

archétypique de *l'entièreté* de l'être (*das Selbst)* a une étonnante ressemblance avec les essais de synthèse des architectes expressionnistes. Dans le vocabulaire Jungien ces idées nous paraissent plus actuelles, mais elles manquent néanmoins de toute explication *rationnelle*. Par cette argumentation à travers la théorie Jungienne, l'idéal social de Taut s'élèverait à une expérience psychique totale.

Pour démontrer l'engagement social de Taut, Haag-Bletter[16] maintient la distinction de deux époques de différentes caractéristiques: l'opposition entre l'expressionnisme socio-utopique et le style 1900 de la société élitaire.

2.1.2.6. Le motif du mouvement perpétuel dans la métaphore cristalline

Haag-Bletter donne comme dimension capitale de la conception du monde expressionniste -représenté par le cristallin- le motif du "mouvement éternel"[17]: *"...crystal and glass symbolism as a metaphor for a transformed architecture and a mobile society."*

L'intention des expressionnistes d'établir la totalité d'une conception du monde fragmenté -par un simple récit de l'avenir mystique- expliquera la fonction du symbole cristallin dans le contexte de la modernité. Comment mettre en relation l'architecture de verre avec les techniques de constructions modernes? Verre et construction à squelette vont être utilisés pour la première fois dans des domaines très variés. L'innovation de Scheerbart et Taut n'est pas nécessairement une nouveauté qualitative, mais consiste plutôt dans une nouvelle expérience mystique[18]: "*Their design are not only meant to appear as if they were made of glass, as if they captured light, and as if they moved, but, at least in their architectural proposal, metaphor has become reality."* Une observation importante, le symbole expressionniste tend vers une synthèse immédiate du signifiant et du signifié!

"Both Taut and Gropius see this utopian architecture as the symbol of a new spirituality."

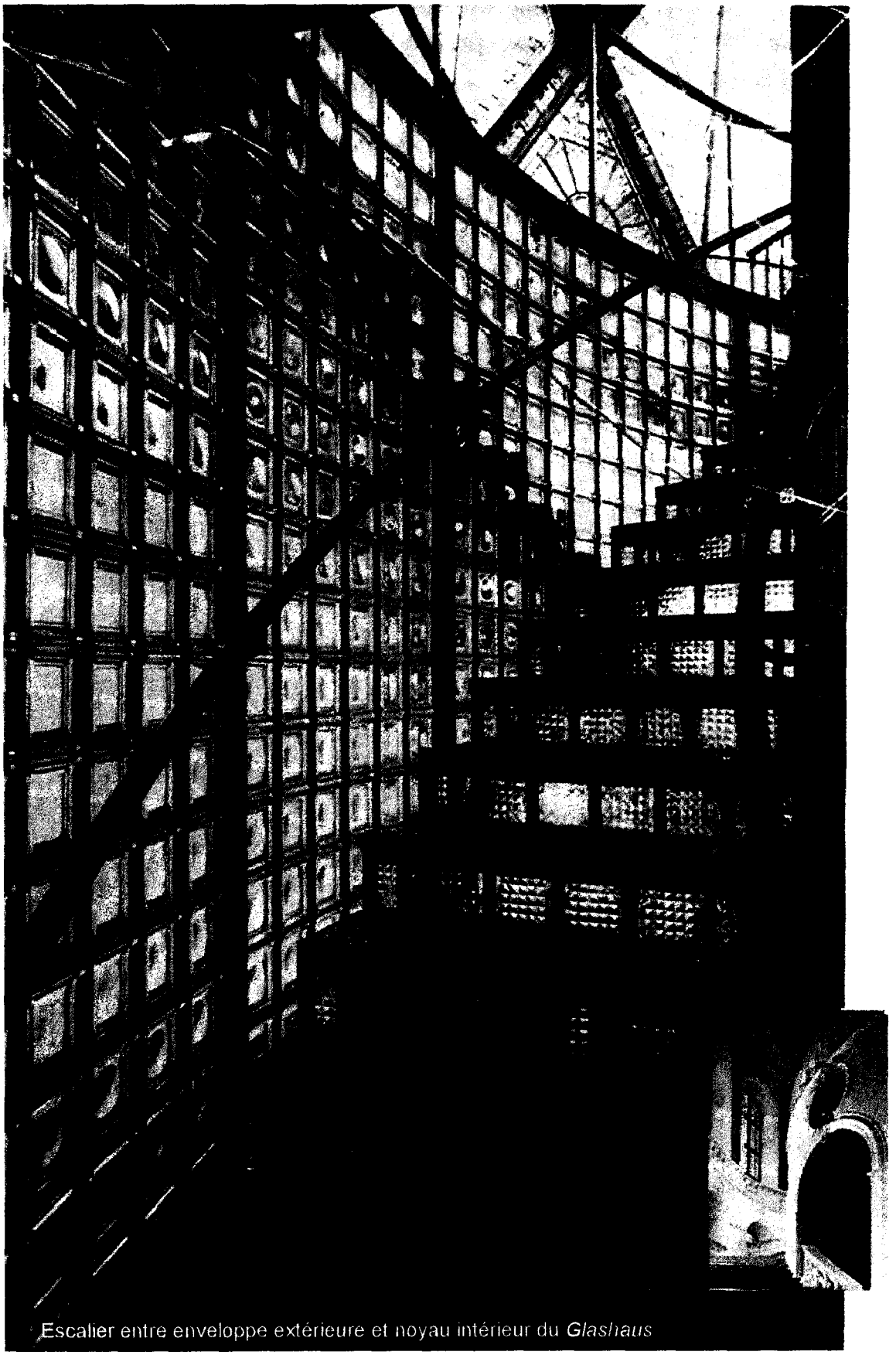
Haag-Bletter sépare strictement les symboles alchimiques-astrologiques du contexte de l'architecture moderne. Comme cause de la renaissance de "l'ésotérique" à l'époque de Taut, elle donne le refus au progrès technique et à l'idéologie du progrès technique. Ceci me paraît une thèse en contradiction avec l'oeuvre pratique et théorique de Taut qui est -très visiblement- imprégnés d'une fascination de la technique et de la mathématique. Selon Haag-Bletter, Taut et les autres expressionnistes semblent isolés de leur contexte. La mathématique et la technique ne leur semblent valables que si elles comportent aussi des contenus ésotériques.

[15] C.G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegesätze in der Alchimie, Olten/Fribourg, 1984

[16] Rosemarie Haag- Bletter: *Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision: Utopian Aspects of German Expressionist Architecture*, Ph. D., Columbia University, 1973

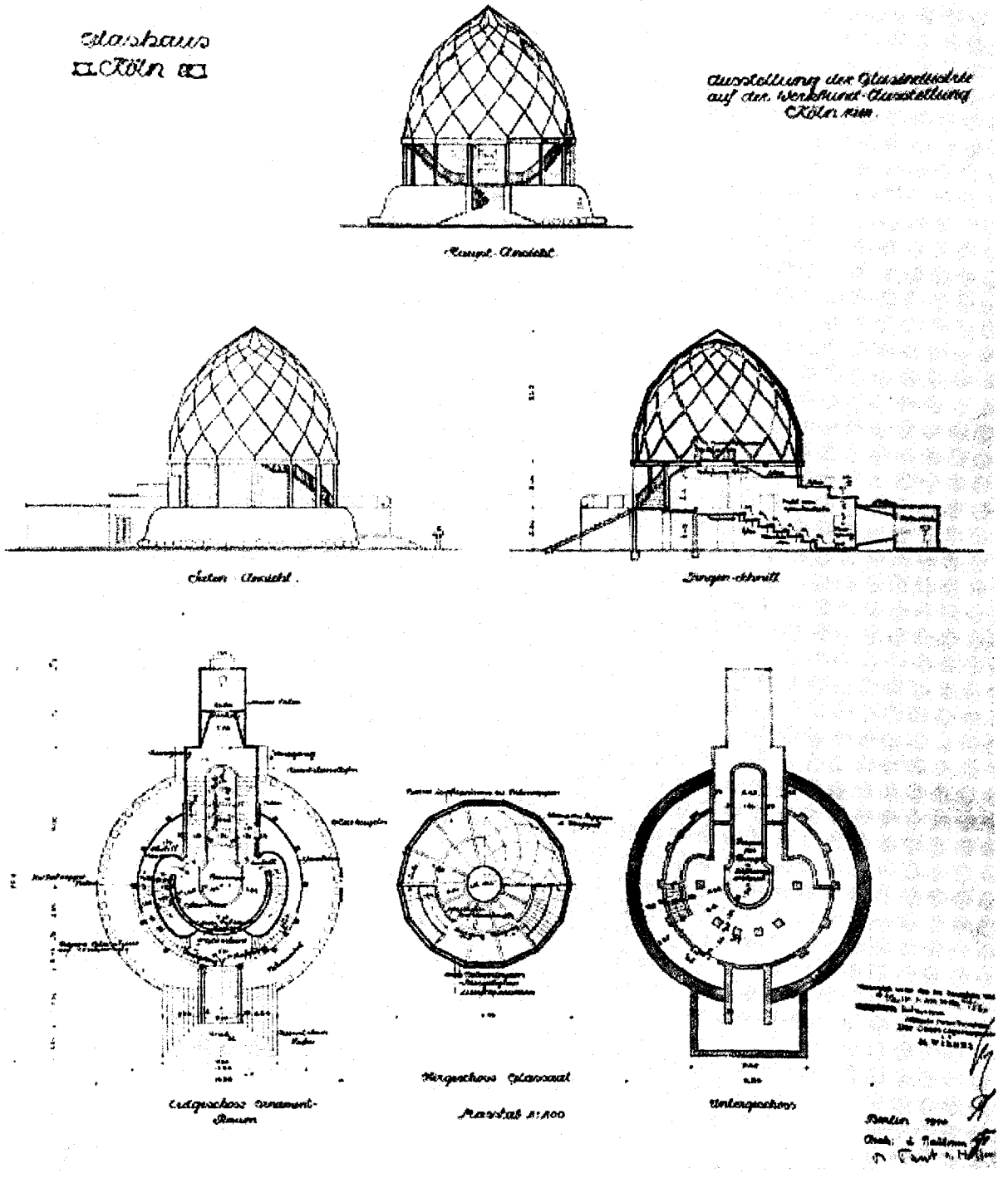
[17] idem p. 382

[18] idem p.385

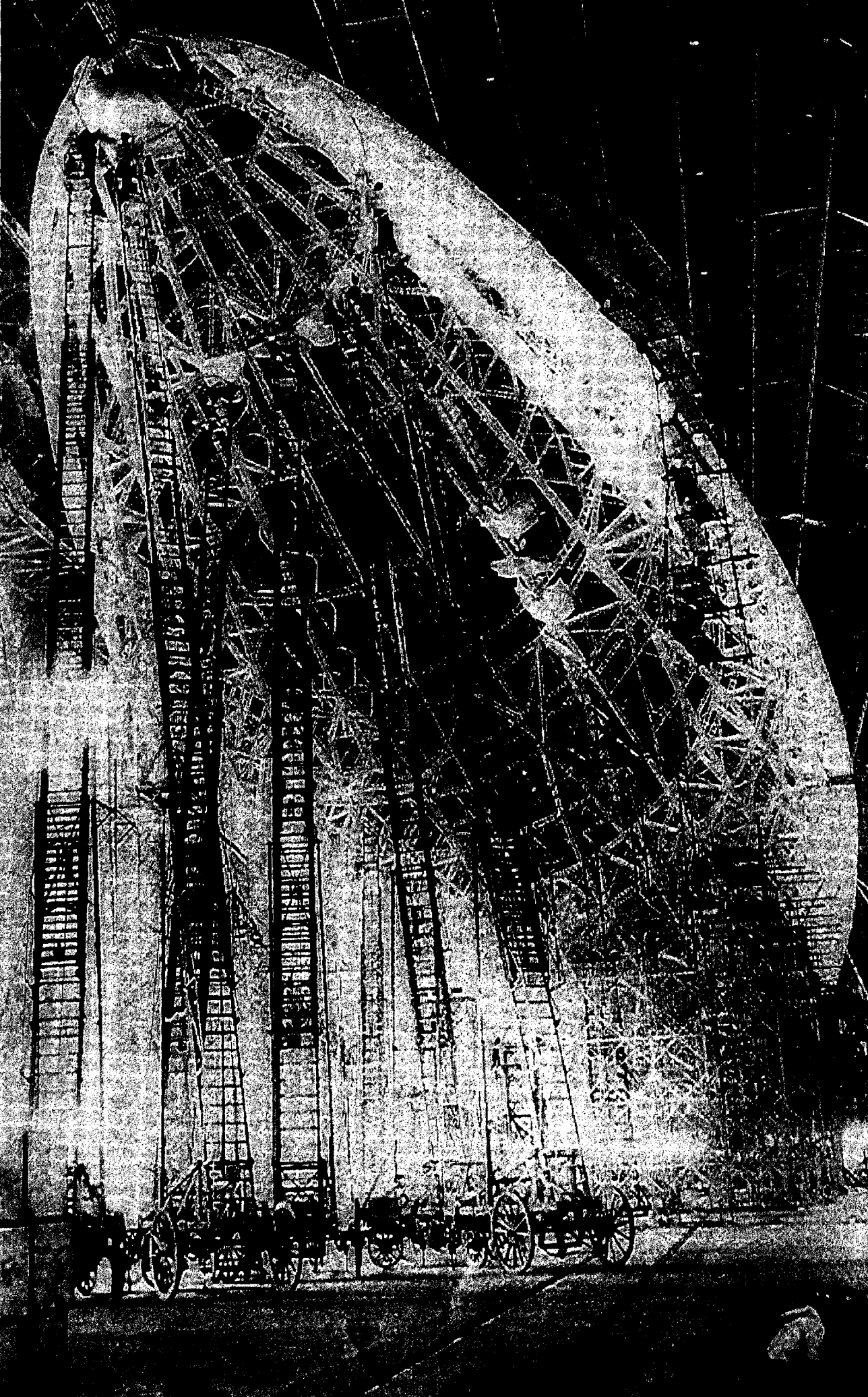


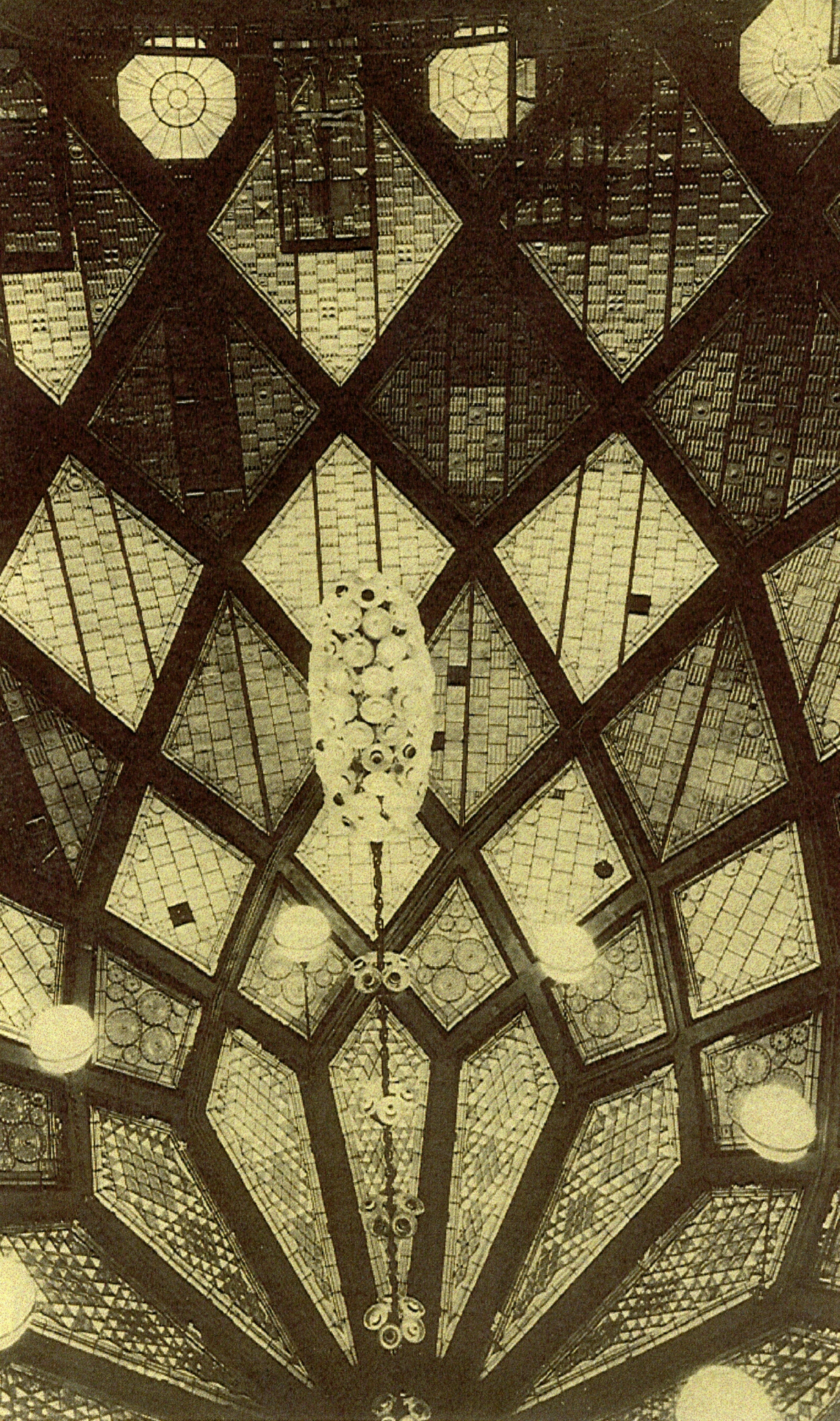
Escalier entre enveloppe extérieure et noyau intérieur du *Glashaus*

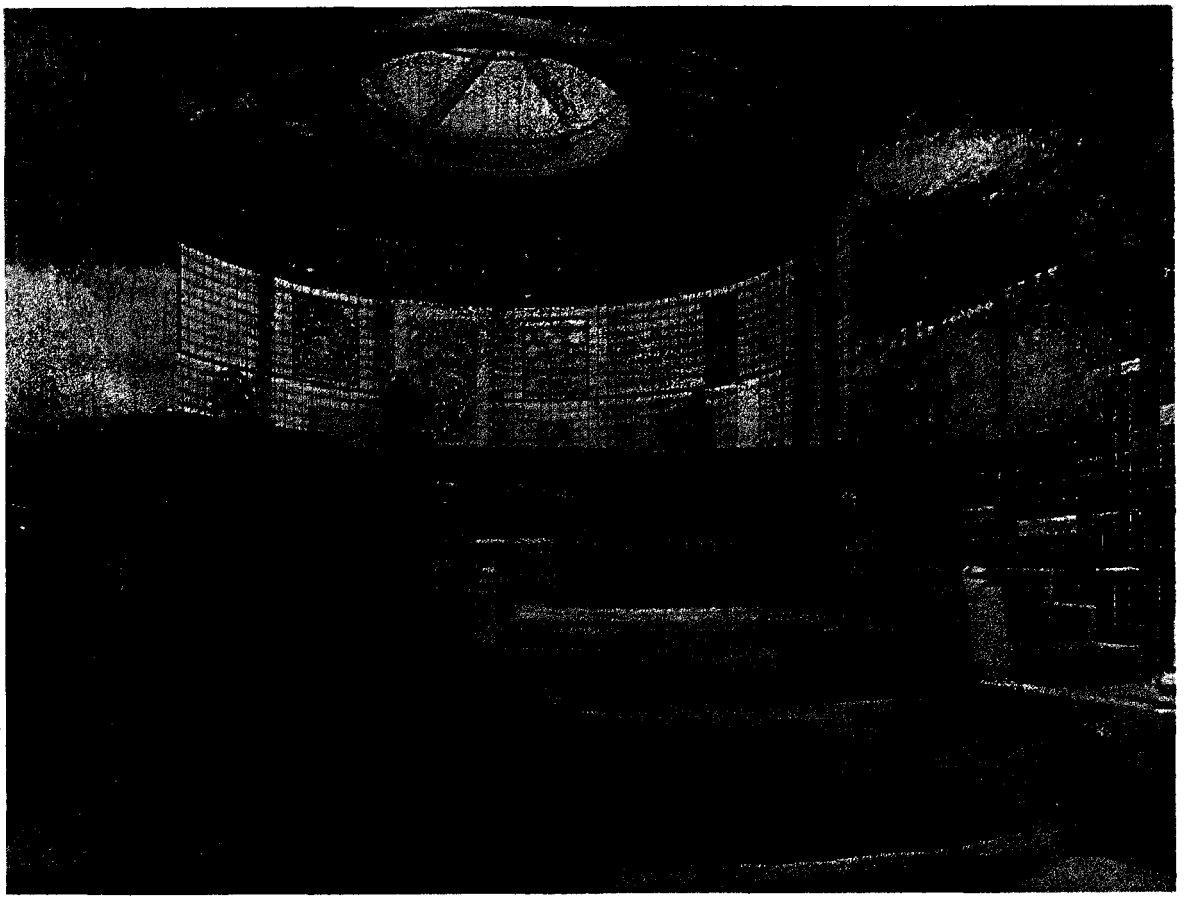
Balthasar Neumann, Escalier du Corps de Logis du château de Bruchsal, 1731

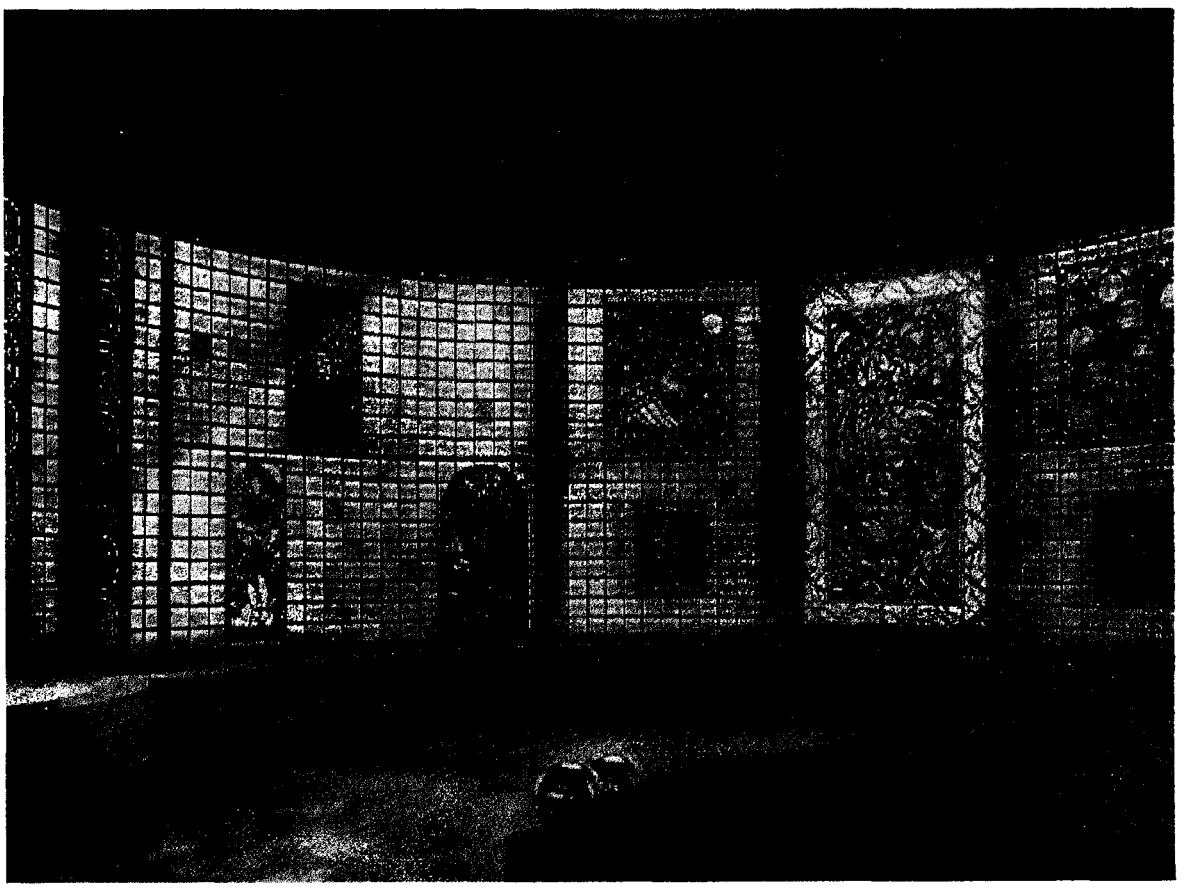


Plan de construction du pavillon de verre, 1914, archives de la ville de Cologne

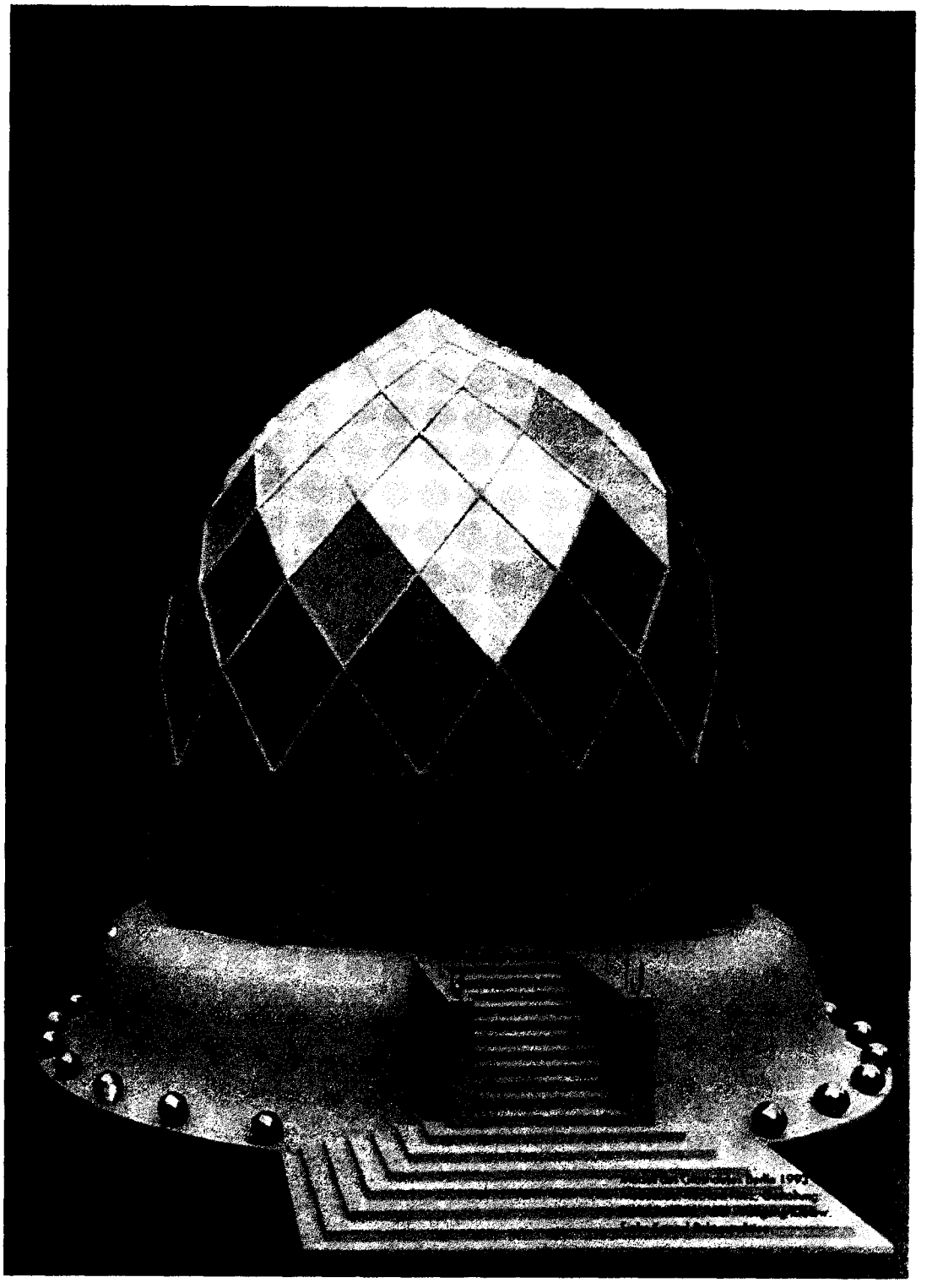


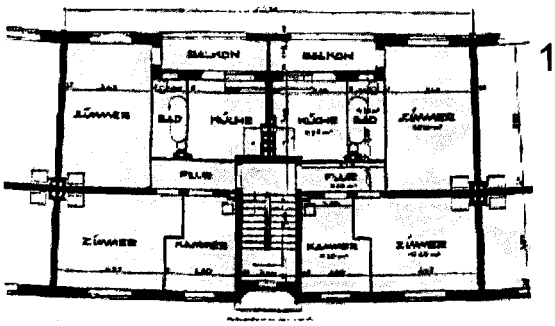




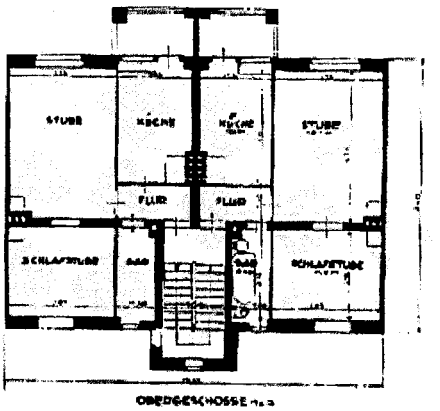


Salle de la cascade qui est le centre du *Glashaus,* le centre auquel converge toute la lumière de l'univers".

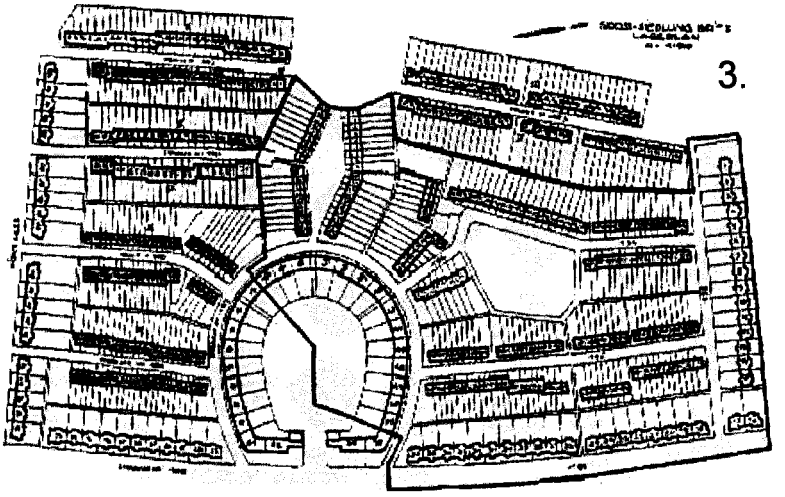




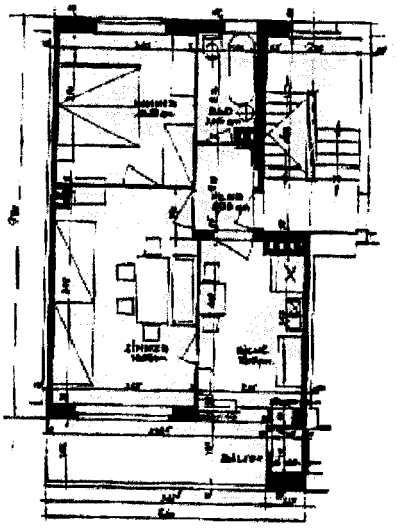
1.



2.



3.



4.

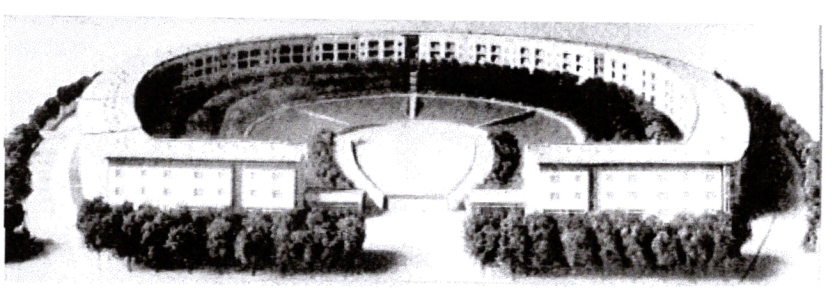
1. Habitation type du *fer à cheval* - avec 2 chambres, cuisine et salle de bain, Britz, 1925

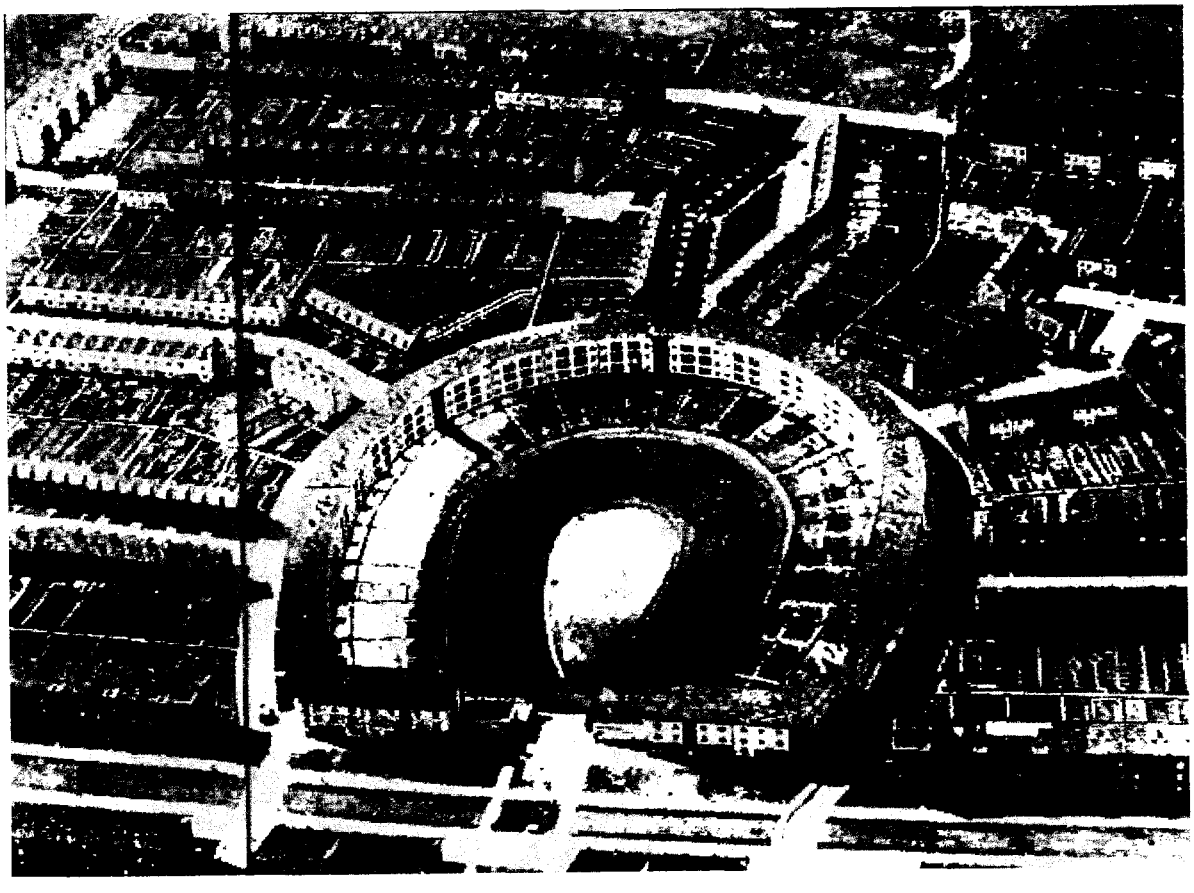
2. Habitation type de la cité de logements *"Gehag"* à Britz, 2 chambres, cuisines, salle de bain, 1925

3. Bruno Taut et Martin Wagner, plan de situation de la cité à logements à Britz, les formes du plan répondent à des données naturelles du terrein existant et la présence de deux étangs, dont le plus grand à une forme cônique, il a généré la forme du "fer à cheval". L'organisation de cette première grande cité d'habitation en Allemagne (2000 logements en tout) est due à Martin Wagner en 1925-26.

4. Bruno Taut, plan type de 50 m² de la cité à Britz, Rudower Allee, Weißensee, Buschalllee, 1928







2.1.3. Bruno Taut et l'idéal social

2.1.3.1. Utopie cristalline et la réalité rationnelle

Une stricte distinction entre une phase expressionniste et une phase fonctionnaliste dans l'oeuvre de Taut est à repousser si on considère la continuité de son engagement social à travers toute son œuvre. Les fantaisies de Taut ne peuvent pas être considérées comme les simples résultats d'une crise. L'irrationalisme n'est pas nécessairement l'expression d'une instabilité, et le fonctionnalisme n'est pas le résultat nécessaire d'une bonne situation économique.

Cette scission pourrait aussi s'interpréter comme un conflit de générations entre deux tendances. Le mouvement de réforme, auquel appartient l'idée de la cité-jardin, et d'autre part l'esthétique romantique des expressionnistes qui n'obéit qu'à la loi de "l'art pour l'art". Dans ce sens, la maison de verre de Cologne ("*Kölner Glashaus*") est considérée comme l'objet d'une considération strictement esthétique, cependant que la cité *Hufeisensiedlung* est beaucoup plus liée à une réalité fonctionnelle.

D'après *Wolfgang Pehnt*[19], apparaît chez Taut vers 1923 le souhait d'une architecture d'une esthétique technique et anonyme, lié à l'obligation de construire d'une manière économique.

Une conception matérielle du monde qui suit une conception spirituelle et immatérielle- n'y avait-il qu'un vaccuum entre les deux? Taut insiste sur la continuité de sa vision utopique-sociale. Il relie les aspects contradictoires de son œuvre par une matière première quasi-"archaïque": l'idée sociale.

En premier lieu, les projets utopiques me semblent se situer dans un contexte révolutionnaire. Par la suite, on est tenté de les dévaloriser comme des pures esquisses d'idées dont l'équivalent réalisable/exécutable serait l'architecture fonctionnaliste en tant qu'accomplissement d'un rêve de jeunesse. *Bollery et Hartmann*[20] ne voient pas de rupture idéologique dans le développement d'une esthètique fantaisiste en un idéalisme sociale. L'idéal sociologique se poursuit dans ses logements:

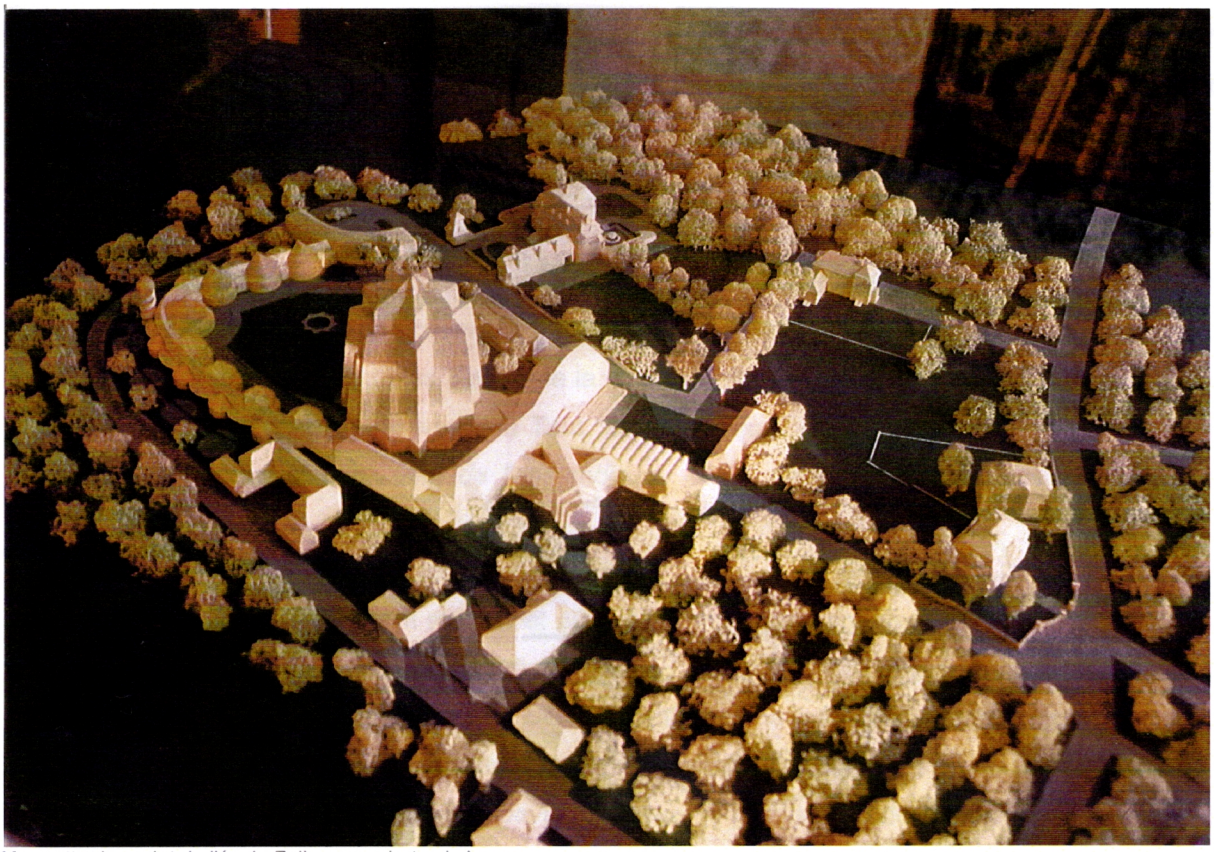
"L'architecture de Taut, construite ou visionnaire, présente ou future, se basait sur une expérience collective et concrète- et d'un souhait profond de la société."

La continuation d'une utopie dans la construction de logements est guidée par *un idéal*- un idéal qu'il essaye de matérialiser par ses plans. Le mysticisme individuel/romantique de l'expressionniste Taut est devenu un mysticisme rationnel, moins spéculatif et utilitaire (qui "fonctionne" dans la société moderne): la conception des plans engendrerait une nouvelle conscience collective des occupants. Par ses espaces communs dans l'ensemble de logements, le lien familial trop important serait affaibli en faveur d'une société plus intégrale.

[19] Wolfgang Pehnt. *Architekturzeichnungen des Expressionismus*. Stuttgart. 1985. p. 14

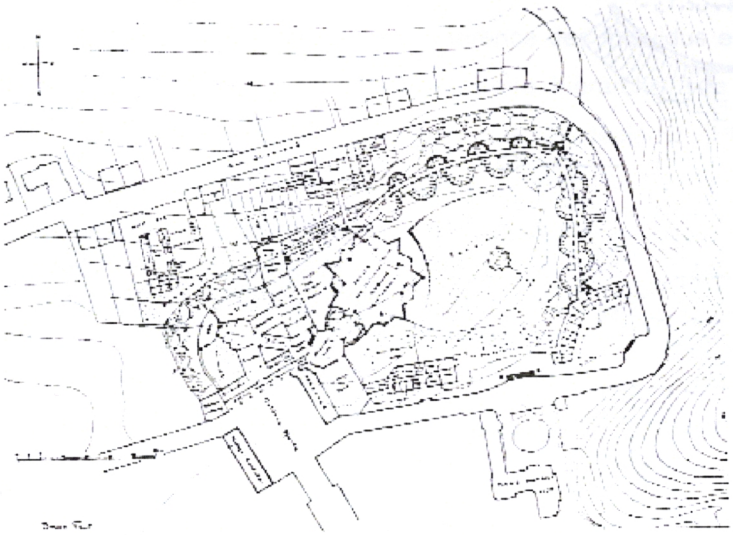
[20] Bollery/Hartmann. *Bruno Taut. Vom phantastischen Ästheten zum ästhetischen Sozial(ideal)isten* dans le catalogue de l'exposition *Bruno Taut 1880- 1938* à l'"Akademie der Künste". p. 63- 70. Berlin. 1980

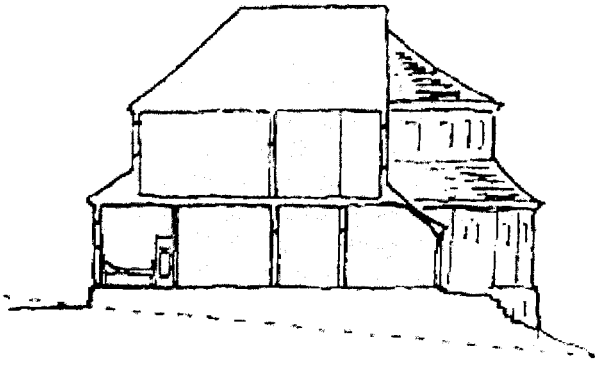
2.1.3.2. *Le projet de l'école Folkwang- la synthèse irréalisée entre utopie et réalité.*



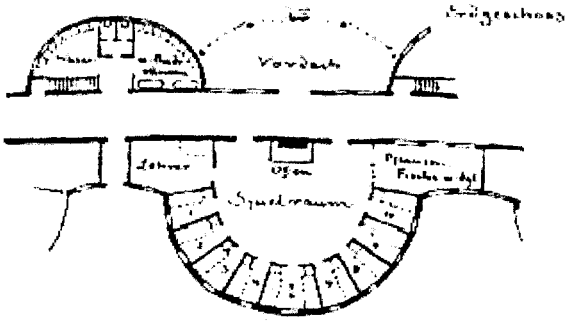
Maquette du projet de l'école Folkwang, photo: J. Aron

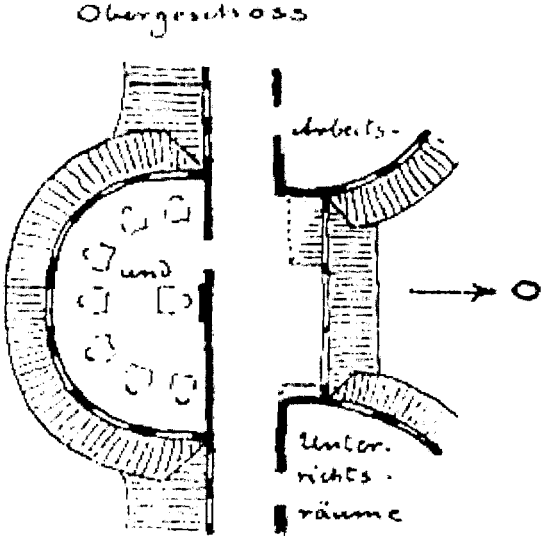
La proposition d'un projet d'école et d'un centre culturel dans la cité-jardin de Hohenhagen a été demandée à Bruno Taut par l'industriel Karl Ernst Osthaus. Il devait également comporter le musée Folkwang. Cette tâche architecturale lui semblait très appropriée vue le caractère utopique et progressiste des projets de Taut. Le programme architectural était inhabituel et ne ciblait pas une utilisation conventionnelle, mais devait contribuer à la création d'un système éducatif antiautoritaire. Sur la demande de Osthaus, Taut élabora un projet du complexe qui se voulait, par sa forme, supporter la qualité de l'enseignement donné. D'après les lettres de K. E. Osthaus, la vie de l'école devait s'exprimer, sans aucun compromis, par la





Coupe du pavillon
d'habitation de l'école
Folkwang, 1920





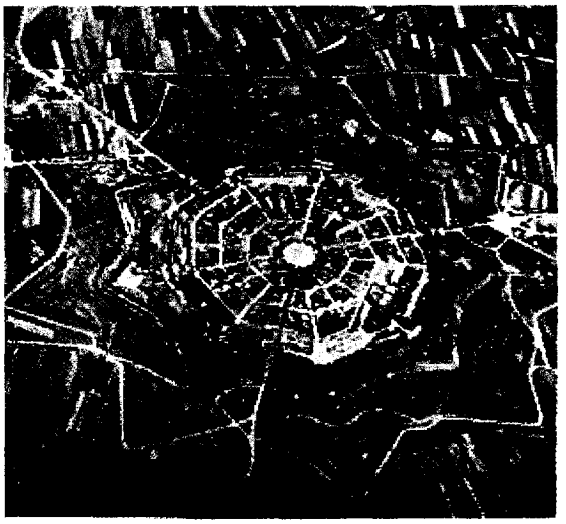
Plan des pavillons d'atélier
et d'habitation, école Folkwang, 1920

forme et par l'agencement des parties du projet. Le projet de Taut avait clairement pour intention de concrétiser l'idéal d'une communauté et d'abriter cette dernière dans une forme architecturale appropriée. Ainsi ce projet correspondait pleinement aux objectifs intangibles de la *Gläserne Kette* visants à "une volonté objective" qui, dans le cas de ce projet concret, devait dépasser le domaine occulte et mystérieux de l'utopie expressionniste. La recherche de la "forme symbolique" architecturale pour une vie idéale future (et une vie actuelle s'inspirant de cet idéal) nécessitait l'insertion d'une coupole cristalline dans le plan d'ensemble. Elle deviendrait la "*forme structurante*" de la communauté. Au point culminant de l'ensemble s'élançait, à partir d'un tracé au sol en forme de deux étoiles à sept pointes, cette maison de verre servant aux recueillements solennels. Cet édifice central était entouré par une ceinture irrégulière de pavillons de logements plus bas. Sur l'extrémité nord-est, la tour "phallique" d'un observatoire mettait un deuxième accent dans la vue de l'ensemble, mais cette tour était nettement plus petite que la coupole cristalline centrale et créait une ambiguïté étrange. Osthaus constatait lui-même que Taut "*se revendiquait de ce langage formel personnel à cet endroit spécifique et que l'effet de l'ensemble du projet dépendait de la présence du dôme cristallin central.*"[21]

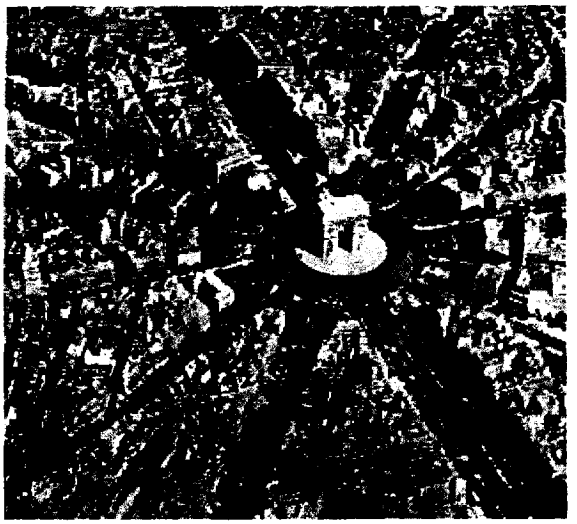
Même si Taut souhaitait vivement réaliser et publier ce projet pour prouver ses capacités pratiques comme nous montre sa lettre du 27.1.1920 à Osthaus[22], ce projet reste fortement lié à l'édifice idéal rêvé, la *Haus des Himmels*, "la maison du ciel" n'abritant pas de fonction concrète. L'édifice central, auquel Taut fait référence dans ses lettres à Osthaus comme "Krystallhaus", contenait une scène, mais le nom laisse deviner que l'édifice devait dépasser le programme de théâtre conventionnel. Il symbolise, comme la *Haus des Himmels,* en premier lieu l'épanouissement dans un monde supérieur et reflète cette fonction symbolique dans le nom de l'école qu'il domine tout comme le musée d'Osthaus qui borde le même terrain. Par leur rapport à la maison centrale, le bâtiment des classes et le bâtiment du musée Folkwang ressemblent schématiquement aux logements de la *Stadtkrone*[JR6] comme aux cabanes des bâtisseurs de cathédrale qui entouraient *l'œuvre d'art total* en son sein: la matérialisation architecturale de l'adhérence des individus et de leur œuvre à la communauté ainsi qu'à l'œuvre de cette communauté. Cette hiérarchisation entre bâtiment de culte et bâtiments utilitaires est visuellement accentuée par le déplacement du bâtiment central hors du centre géométrique de l'ensemble, cette même excentricité se trouve aussi dans la Hufeisensiedlung, mais dans une configuration nettement plus géométrique. Des pavillons de logements avec des toits en coupole s'alignent au long d'un promenoir continu, et forment l'enceinte de l'ensemble et préfigurent des configurations pavillonnaires de beaucoup d'écoles modernes ainsi que celles des bâtiments en série des années '20. L'alignement en anneau de ces pavillons contribue à la fonction symbolique de l'ensemble qui ne s'attribuait jusque-là uniquement qu'à la couronne centrale même. Cette formation

[21] Junghanns, Kurt: *Bruno Taut 1880-1938.* Berlin 1983, page 49

La ville Palmanova en Italie avec des fortifications en forme d'étoile



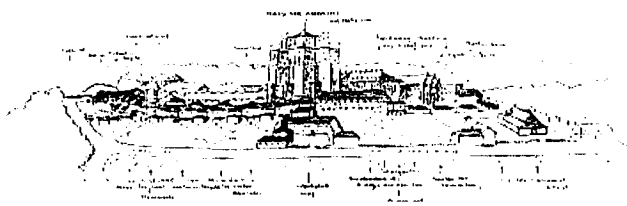
Place de l'Etoile, Paris

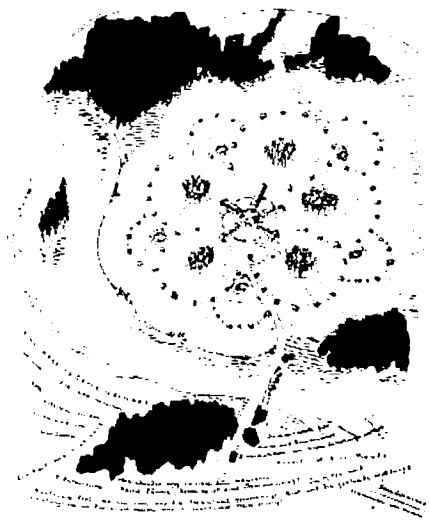


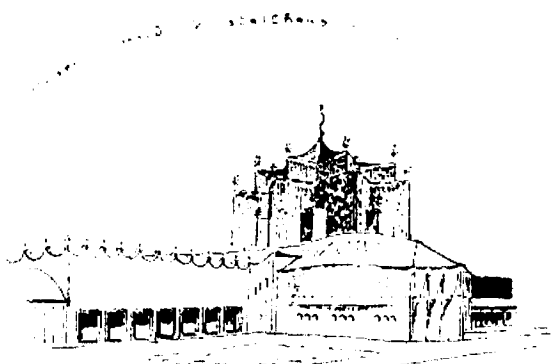
enchaînée autour de la maison "*du recueillement solennel*" évoque l'égalité et le lien social des groupes d'habitants des pavillons. L'orientation des pavillons envers la "*Krystallhaus*" symbolise le lien social - et c'est ce lien social qui fera accéder tous les individus à l'épanouissement dans le monde supérieur.

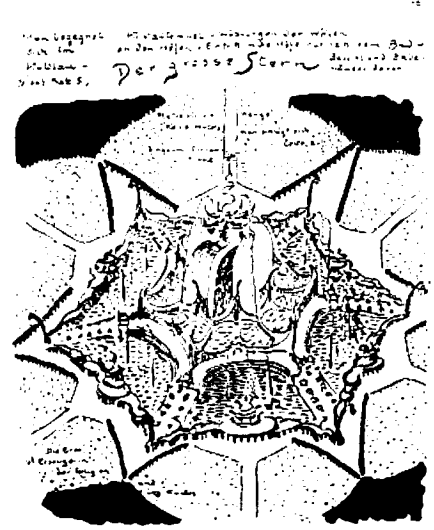
La polarité entre intervention et volonté formelle *subjective* dans la forme du *Krystallhaus* et le caractère sobre, *objectif* des édifices utilitaires sont finalement la synthèse architecturale concrète - mais non réalisée- entre *Glashaus* et *Hufeisensiedlung*, entre utopie et réalité. L'idéal social se traduit par la *Sachlichkeit* et son caractère sublime se concrétise par la forme fantastique du dôme central.

La forme, la valeur symbolique de la *Krystallhaus* ainsi que l'enchaînement des pavillons contribuent au caractère universel du premier et au caractère anonyme du second. Contrairement au projet visionnaire *Großer Stern,* la maison du recueillement, se base sur la figure géométrique du carré. Au travers du "portique [JR7]doré", la *Krystallhaus* apparaît comme la silhouette d'un gratte-ciel, légèrement aliénée par la toiture pointue qui finit par une traînée de fumée montant dans le ciel et évaporant "*Les Limites de l'Entendement*"- pour utiliser le titre d'un tableau de Klee, afin d'y créer un lien: dans le point culminant du *Krystallhaus* le matériel et le spirituel s'enchevêtrent. La flamme sur la









lettre de Taut à Osthaus du 27.1.1920 [illegible] *Projekte von Bruno Taut und [illegible] Osthaus* [illegible] Neuer Folkwang [illegible] mus

pointe du toit symbolise aussi la dématérialisation du corps bâti (qui s'effectue en réalité par le caractère cristallin qui dissout la perspective unitaire), et, inversément, "la descente du Saint-Esprit", ou plutôt la participation du spirituel au monde bâti. Le caractère personnel de la forme de l'édifice central du *Der große Stern* [JR8]est brisé par la forme en étoile qui laisse converger le microcosme artistique avec le macrocosme et dissout toute individualité ou caractère privatif. Le principe de la *Sachlichkeit* que Taut applique ultérieurement à ses bâtiments de logements y figure déjà comme une sorte de métaphore symbolique construite.

2.1.3.3. La cohérence des moyens formels dans l'oeuvre de Taut

A part la continuité d'une conception du monde, il y a d'autres motifs artistiques qui semblent rester cohérents à travers de son œuvre entier. Pour *Wolfgang Pehnt*[23], le principe de base serait celui "du noyau et de l'enveloppe". Pehnt voit dans cette dualité non seulement un moyen artistique formel, mais il l'élève à un principe métaphysique: *"L'enveloppement d'un volume central par une peau spatiale extérieure qui se distingue du noyau par sa qualité et par sa fonction"* serait déjà donné par l'édifice d'exposition du *Glashaus* et il serait l'exemple illustre de la notion métaphysique du "*centre vide*". Ce concept est présent dans la maison de verre de Cologne -dont le centre dans lequel "converge toute la lumière de l'univers" n'est pas accessible au visiteur. Ce même thème réapparaît d'une autre façon dans la *Hufeisensiedlung* à Britz: une enveloppe protégeante entoure un centre vide. Ce centre vide n'est plus un espace métaphysique comme dans les années utopiques, mais il est à la fois symbole et théâtre de la vie commune. La métaphore "de l'enveloppe et du noyau" rejoint peut-être le fond éthique que Taut donne lui-même à sa fabrication en citant Kant dans son *Cours d'Architecture*[24]de 1936: *"La voûte céleste au-dessus de moi, la loi morale en moi."* Une métaphore non seulement formelle dans l'oeuvre de Taut mais aussi représentative pour ses principes sociaux et moraux. Nous revenons à une forme symbolique qui nécessite une unité de la forme et du contenu -du signifiant et du signifié. La faille éventuelle entre l'oeuvre et la pensée (idéale) de Taut me semble dissoute par cette traduction (immédiate) des contenus socio-utopiques en forme architecturale. Dans le langage symbolique du cristal et du verre Taut annonce l'architecture fonctionnaliste d'une manière métaphorique. La structure abstraite-mathématique de l'architecture des années '20 est élevée et mystifiée par la métaphore de *la pureté cristalline* et du *centre vide.* L'architecture de verre de Taut est une réalisation artistique qui annoncera la dématérialisation du corps bâti. L'architecture moderne sera conçue rationnellement et elle sera industriellement reproductible par ce abandon de la matérialité "figurative". Ce n'est pas la dualité formelle "du noyau et de l'enveloppe" qui intéresse Taut, mais plutôt la levée des limites entre intérieur et extérieur. La dissolution de cette limite créera

[23]Wolfgang Pehnt. *Kern und Schale. Ein architektonisches Motiv bei B. Taut*, dans *Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des XX. Jahrhunderts*. Munich 1983, page 73
[24]Bruno Taut. *Architekturlehre*. Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart. 1936/37

un "être-là" de l'édifice moins interrogeable. L'architecture moderne ne signifie plus: "elle est juste là". **Le regard iconologique sera dirigé vers des aspects *extérieurs* à l'art -ce changement de point de vue explique en partie l'étonnante relation entre l'utopie des architectes expressionnistes et leur pratique rationaliste-fonctionnelle.**

2.1.3.4. L'oeuvre d'art total comme utopie sociale.

L'oeuvre d'art total (*Gesamtkunstwerk*) est la synthèse de tous les arts et de tous les artistes pour former une nouvelle unité. Taut se définit comme un héritier du gothique[25]:

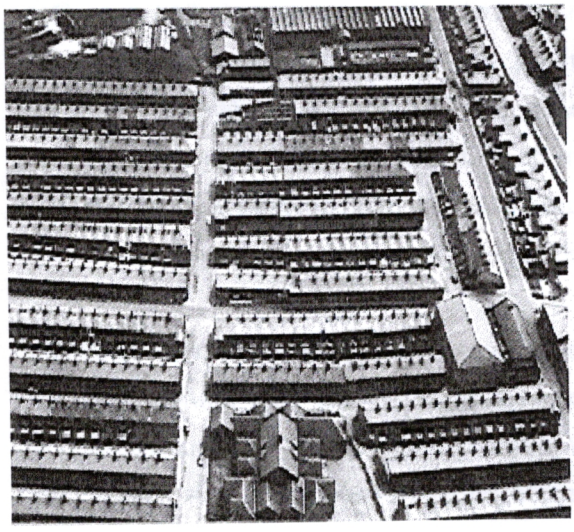
> *" Une architecture secrète traverse tous ces œuvres et les réunit. La cathédrale gothique englobe tous les artistes, qui sont pris dans un mouvement unanime s'exprimant dans la forme architecturale de la cathédrale et vibrant dans un rythme de l'ensemble. L'édifice architectural idéal, qui représente aujourd'hui déjà un nouvel art, doit finalement se manifester par un édifice visible [...] "*

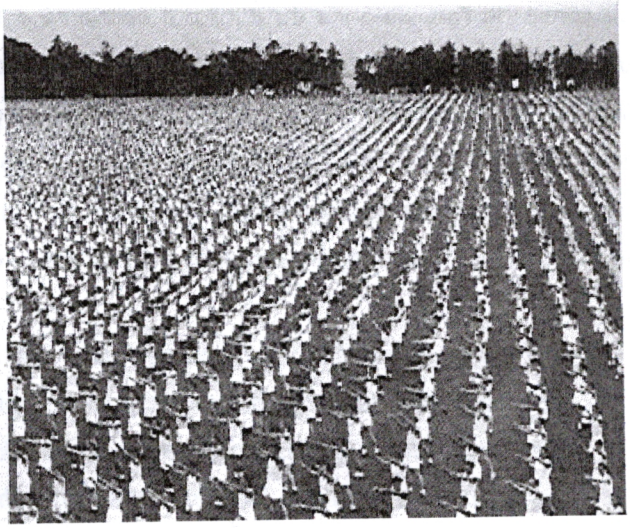
La vision de l'oeuvre d'art total est une définition élitiste du rôle de l'artiste. Taut met l'accent sur l'autonomie de l'art vis-à-vis du public. Il proclame à haute voix cette autonomie de l'art dans *Der Sturm*, sa pratique, par contre, semble révoquer cette vue. *Der Sturm* est le manifeste d'un idéal esthétique. D'autre part, Taut met la pensée sociale au premier rang de la réflexion -donc la fonctionnalité, l'utilisation de l'architecture. La vision du bâti se situe dans le voisinage de l'architecture de verre de Scheerbart, une vision individuelle qui se fait d'un point de vue social élevé. Une fois de plus, Taut suggère une forme de synthèse entre ces deux motivations divergentes[26]:

> *"La même intensité d'un rythme de l'ensemble se trouve dans les édifices simples, construits sous des contraintes économiques considérables, et qui dans leur plus grande simplicité élèvent la forme la plus primitive au niveau du grand symbole. [...] Le gothique réunit une construction poussée à l'extrême avec la recherche du plus économique. À la fois, le plus simple et le plus expressif."*

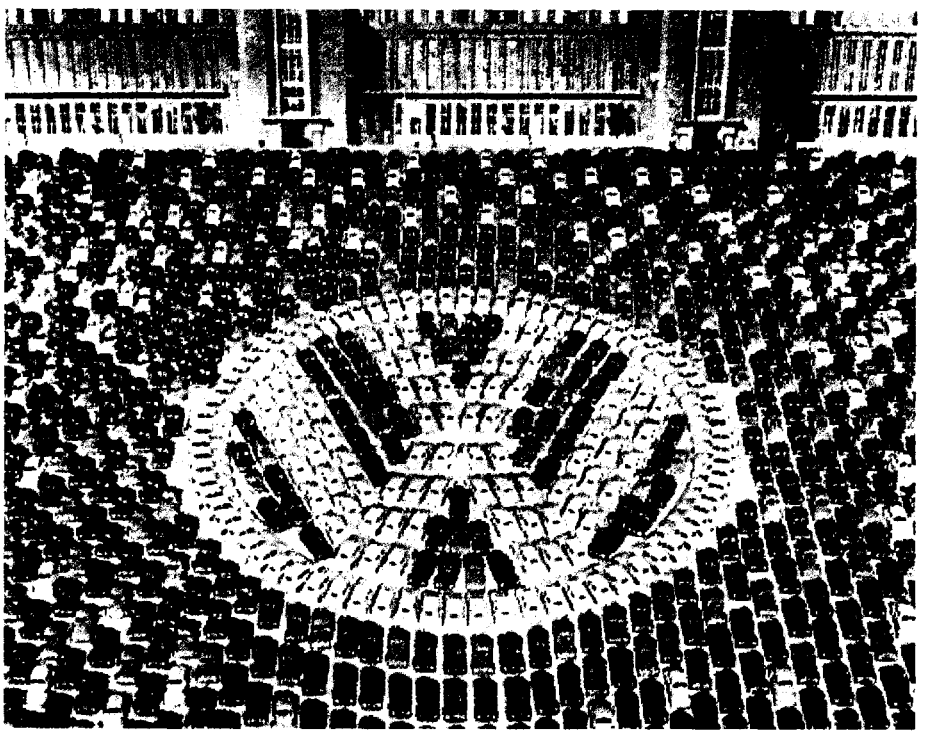
Cette glorification de l'oeuvre d'art total comme étant la mise-en-scène de la pensée sociale par l'architecture poursuivent un même but: *fournir une base esthétique à la fonctionnalité et à la construction.* La cathédrale devient un organisme collectif. Elle sera l'image matérialisé de "l'âme du peuple". Le moi de l'artiste autonome, selon Taut, est le seul individu capable de concentrer et de condenser ces "forces spirituelles" de l'organisme collectif. Il s'agit ici d'un concept de l'individu qui se

[25] Bruno Taut. *Eine Notwendigkeit* dans *Der Sturm*. 4. 1914 page 174

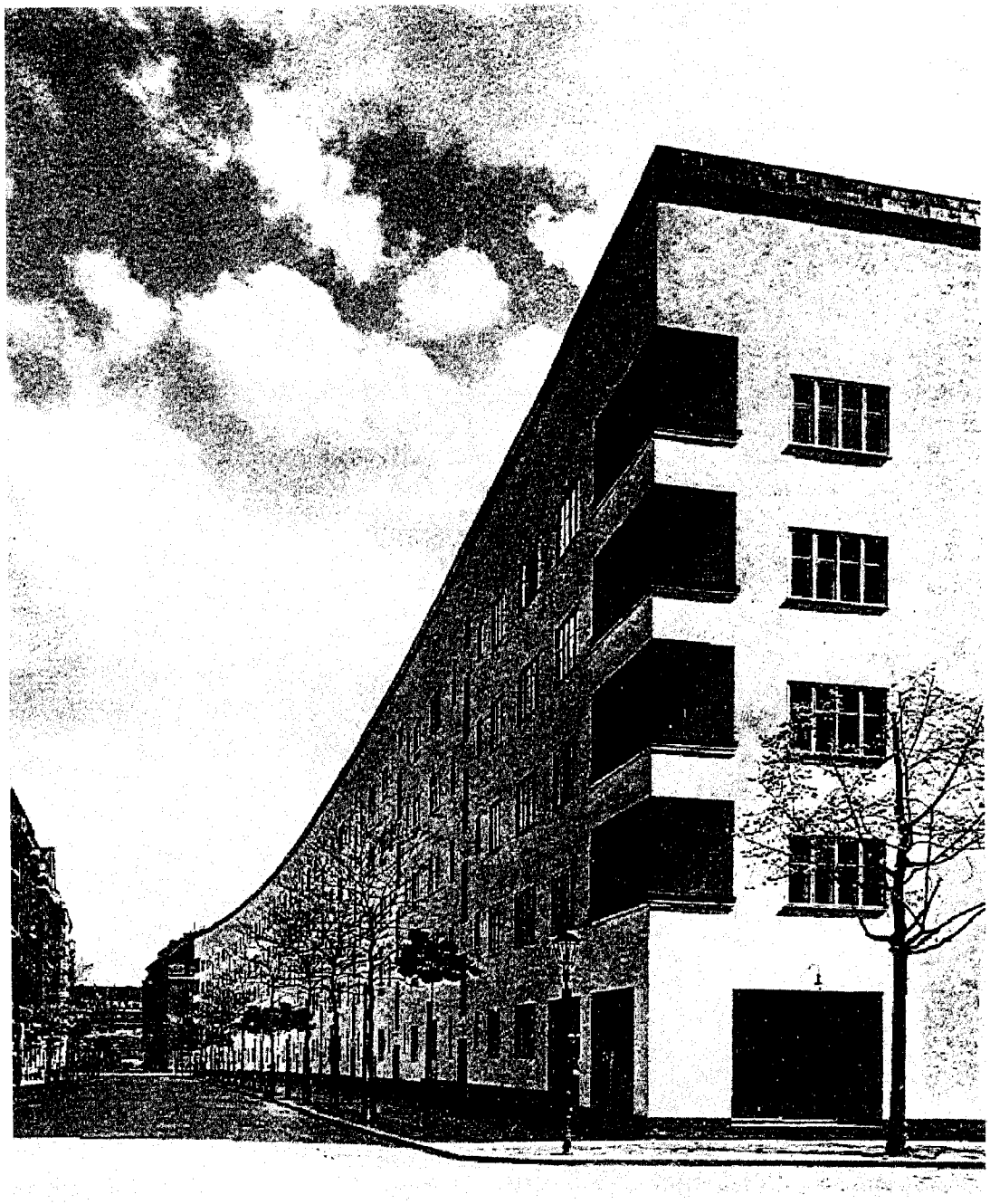




Comment l'individu peut s'émanciper dans la collectivité -une collectivité qui a parfois des aspects angoissants! Est-ce qu'il n'y a qu'un vide entre le rêve individuel et la réalité collective et rationnelle?



publicité de Volkswagen:
la production industrielle fait que l'élément singulier n'a plus de signification. Il n'est juste qu'une des innombrables copies d'un prototype. Le signifiant ou la volonté formelle de l'artiste ne peut agir qu'à un niveau supérieur qui concerne l'ensemble et plus l'élement isolé...



Logements à Berlin-Neukölln, Bruno Taut. Une nouvelle "infinité cosmique" par la production en série...

rapproche à celui de C.G. Jung: les limites entre l'individu isolé et la collectivité sont brisées aux racines mêmes, le *Moi* est dissout dans le *Nous* pour créer une nouvelle unité supérieure.
La pensée sociale et l'idée de l'oeuvre d'art total converge dans la théorie de Taut pour former une nouvelle unité métaphysique.

2.1.3.5. Une religion du Taylorisme?

Dans l'oeuvre de Paul Scheerbart l'expression du fantastique compense le détail architectural désillusionnant. Scheerbart nous renseigne très peu sur les dimensions exactes du bâtiment, mais il élucide plutôt des sensations dans l'observateur. Haag Bletter[27] définit l'architecture poétique de Scheerbart:
" His architecture is not an objective thing which can be apprehended through its dimensions. It never stands long enough to be measured. Flux is essence. "
Où reste-t-elle, cette métaphore dans les projets de logements de Taut? L'espace intérieur de la *Hufeisensiedlung* à Britz est la réalisation de la métaphore du *centre vide.* La cour commune intérieure qui prend dans les plans une importance exceptionnelle n'est plus du tout perçue comme le couronnement ou l'enveloppement d'un ensemble (comme l'était la coupole en verre du *Glashaus*, comme en trouve dans les idées de la *Stadtkrone* ou *l'Architecture Alpine*). Taut tente de symboliser "la perte du milieu, du centre d'équilibre de l'univers" ou l' "évidement du centre". Par cette structure décentralisée il crée une totalité sans tension, flux ou hiérarchie. Le mouvement du tout, le flux universel n'est plus intrinsèque à l'image du cosmos, comme chez Scheerbart qui l'imaginait comme un flux universel et perpétuel. À cette glorification du caractère de la nature se sont substituées des *conditions techniques* que l'architecte moderne doit respecter avant tout. (L'*être-là* prime sur la signification). La vision de la production industrielle, de la construction en série du monde moderne apparaît. On lui attribuera aussi un nouveau caractère d'infini (quasi comme le nouveau caractère de l'univers naturel): dorénavant une infinité de variation et de dérivation de formes seront possible par la production en série.

> *" Le monde des nouvelles formes, que la production en série nous amenait, doit correspondre à un processus de production; il doit se baser sur le principe de la simple juxtaposition de quelques éléments simples, aussi bien en ce qui concerne l'ensemble qu'en ce qui concerne l'élément isolé [...] "*[28]

[26] idem
[27] Rosemarie Haag- Bletter: *Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision. Utopian Aspects of German Expressionist Architecture.* Ph D . Columbia University. 1973. page 124.

[28] Bruno Taut. *Von der architektonischen Schonheit des Serienbaus.* dans *Aufbau 1*. 1926. page 106

Je crois que l'utopie cristalline de Taut et son modèle théorique, la cathédrale gothique ne touche pas la juxtaposition libre des éléments de logements, mais il touche plutôt des aspects extérieurs à l'objet architectural concret de Taut: une sorte de religiosité sans religion, une religiosité qui affirme la puissance d'une seule entièreté abstraite. Peut-être une "religion" de la production industrielle? Une religion sociale?

Avec le concept de l'espace commun extérieur dans les cités de logements, Taut définit un nouvel idéal de la société. A une sorte d'évocation "spirituelle" (expressionnistes) succède la conformité de l'être individuel avec l'entièreté collective. Le concept de l'espace commun de la *Hufeisensiedlung* est la réalisation de l'idée de l'espace intérieur total (*"Stadtkrone"* ou *"Glasüberbau"*). C'est aussi la fusion de la perception de l'architecture avec son objet, de son utilisation, de sa fonction avec la forme artistique. La Taylorisation de l'homme est élevé au mystique par l'oeuvre d'art total.

2.1.4. *Glashaus* et *Hufeisensiedlung* -opposition entre Art et Utilité ?

C'est seulement en tant qu'architecte imaginaire que Bruno Taut développera tout le spectre utopique manifesté dans le *Glashaus*. Le pavillon publicitaire pour l'industrie du verre devient la couronne cristalline de la ville moderne symbolisant la communauté de la cité d'habitation. Ceci en continuation du concept du sublime de la cathédrale gothique[29]. Les dessins expressionnistes sont dominés par cette vision d'un grand édifice central évoquant un absolu, un sublime gothique cristallin. Les habitants de cette cité magnifique sont totalement dévoués à sa construction et font des sacrifices énormes[30]. Ils célèbrent le couronnement de leur cité et admireront de cette vue splendide la beauté de la Terre.

L'architecture cristalline était un produit de l'oeuvre d'art total, Taut assimile à ce statut d'objet autonome la question sociale du logement. Cette exigence de synthèse présume un déplacement des nécessités pratiques et matérielles au transcendant. La discussion sur l'architecture de l'époque expressionniste servait à *animer* l'objet- "animer" dans le sens de lui donner un âme. L'architecture devait être libérée de son aspect de pure création d'espace, la perception de l'architecture devait être dégagée du facteur matériel. La modernité souhaitait la réunion entre l'utilité et l'art. La fonction concrète du *Glashaus*, sa fonction comme pavillon d'exposition, est éliminée en faveur d'un objectif utopique et spirituel. L'émerveillement du spectateur en face de la mise-en-scène à l'intérieur du *Glashaus* était compris par Behne comme une réussite d'un premier essai de cette synthèse[31]:

[29] Dans *Eine Notwendigkeit* (1914) [Une Nécessité], Bruno Taut exige la création d'un édifice à la campagne *"qui n'est pas seulement architecture, mais qui contient tout, peintures, sculptures [...] qui formera UNE SEULE GRANDE ARCHITECTURE."*

[30] à comparer avec l'attitude que Taut propose à la collectivité face à la misère de la guerre 1914- 18: Un sacrifice énorme pour tout le monde mais pour un idéal suprême avec lequelle chacun s'identifie pleinement (cf. introduction).

[31] Adolf Behne. *Gedanken über Kunst und Zweck 1915/16, page 4*

"Le Glashaus est un exemple d'un art de bâtir supérieur, dégagé de l'utilité, libre, ne répondant à aucune nécessité inévitable et concrète de la vie pratique- et quand-même il s'agit d'un édifice utilitaire, réveillant en nous des besoins spirituels et moraux..."

Dans cette admiration de Behne pour le *Glashaus* s'annonce la métaphore du *vide, de l'immatériel* qui dominera la création et la réception de *l'architecture cristalline*. Pendant l'ère fonctionnaliste encore, Taut maintient l'hypothèse de l'édifice sublime qui englobe et réunit toute la société. Selon Taut, il ne sera pas seulement réalisé à cause de raisons extérieures.

Pourtant dans la *Hufeisensiedlung* et dans les autres édifices à Berlin, la lueur miraculeuse sera dissipée et elle fera place à des couleurs et des formes simples. Où est la relation entre la ligne végétale du *Glashaus* (sous l'influence du Style 1900) et les plans géométriques simples formés par des groupements rythmés de différents types de logements enchaînés selon une logique de fabrication en série. Une interprétation d'une correspondance interne entre les deux nous est donnée par Taut même. En effet, il élargit cette question à un problème général de l'architecture moderne. La *Glashaus* serait une incitation à une architecture durable, mais elle n'est pas architecture durable elle-même. En tant que symbole pour une architecture à venir, il sert à un double intérêt. D'une part, il anticipe les caractères de la construction moderne, d'autre part, il essaye d'intégrer l'innovation dans la conception traditionnelle et organique du corps bâti. La symbolique naturelle de la métaphore cristalline et végétale prend ici une dimension idéologique. Par sa matérialité et sa valeur plastique, l'architecture communique traditionnellement des valeurs et des statuts sociaux. Le corps bâti organique est l'image de la concentration du pouvoir de l'état féodal pour un roi ou un prince. L'architecture de verre ou l'architecture cristalline, l'abandon d'un corps bâti fermé peut alors se comprendre comme une incarnation d'une société sans classes. Le *Crystal Palace* de Joseph Paxton pour l'exposition mondiale de 1851 était la première disparition de l'enveloppe opaque liée à une telle signification sociale de la transparence.

La silhouette vibrante du *Glashaus* nous donne l'impression d'un organisme végétal en croissance ou d'un bourgeon qui annonce sa floraison proche (parmi la population allemande de l'époque, le *Glashaus* était d'ailleurs surnommé "pointe d'asperge"). Une expression d'une dynamique végétale, organique et sociale. La cité de logements et la maison cristalline sont respectivement les représentants pour l'utilisation et la forme dans l'architecture, mais ce sont deux organismes qui poussent sur le même terrain d'esprit, et leur origine naturelle identique les réconcilie. Selon Taut, la *Hufeisensiedlung* manifesterait l'idée d'une croissance "végétale" du corps bâti, puisqu'il considère la forme du plan non comme un résultat d'une idée formelle artistique préalable mais plutôt comme une réponse à une nécessité sociale et une adaptation aux mouvements du terrain existant. L'image de la croissance végétale du bâti est une manière d'interpréter la symbolique de la cristallisation. Pour Taut il se substitue apparemment sans rupture de raisonnement au fonctionnalisme antérieur. Si nous comparons la *Hufeisensiedlung* avec d'autres logements antérieurs de Taut (cf. *Berlin-Zehlendorf, Weissensee, Neukölln*) la symbolique des expressionnistes y est encore nettement plus



Bruno Taut, *Alpine Architektur, 1919*, tableau 21:

"[...] Mais connaître l'au-delà! L'édifice le plus imposant n'est rien sans cette splendeur supérieure. Nous devons connaître l'inatteignable et nous devons vouloir atteindre cet inatteignable. Nous ne sommes que des hôtes sur cette terre, notre véritable terre natale est le monde supérieur, dans lequel nous nous épanouissons et auquel nous nous soumettons."

présente. La pente concentrique et l'étang au milieu du fer à cheval *symbolisent* le terrain naturel préexistant qui nous semble comme le prolongement végétal de son enveloppe bâti. Le tracé du plan est une allusion au *Glashaus*, ce dernier étant le sanctuaire d'une commune réunie et intègre enveloppée par l'édifice même. L'utopie expressionniste trouvera son accomplissement dans le tracé du plan. La différence du niveau entre étang et le fer à cheval construit fait que les logements mêmes deviennent le *couronnement*. Eau et cristal ont une parenté iconographique. Le fluide et le statique. L'organique et l'inorganique. Adolf Behne[32] décrit la relation sémantique entre le verre du *Glashaus* et l'eau:

> *"L'eau est l'élément le plus immatériel, le plus instable, transformable et dynamique. Il offre des possibilités d'interprétation inépuisables. Il fusionne le mieux avec la terre, il a le moins de rigidité et il mue avec toute atmosphère environnante."*

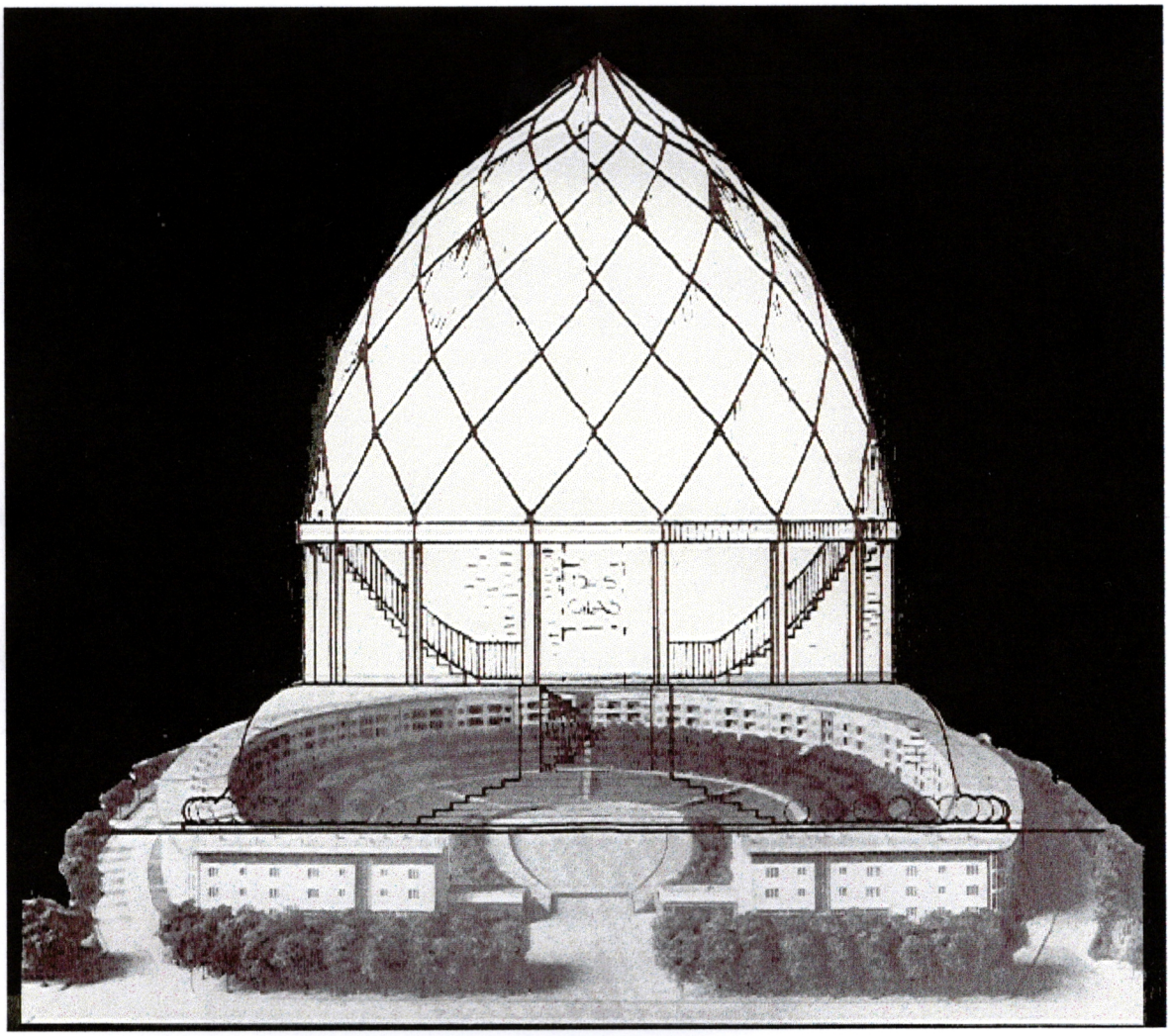
Dans l'étang de la *Hufeisensiedlung* l'eau reprend la fonction réfléchissante du verre du *Glashaus* mais la transposition de sa fonction symbolique n'est pas réussite. Le caractère sublime du *vide* à l'intérieur du *Glashaus* n'est pas accompli dans la matérialité du terrain au sein des logements. L'idée de synthèse de Taut a échoué. Le *milieu vide mystique* ne sera ici qu'un vide spatial. L'entièreté sociale "gothique", la grande superstructure englobant une commune adhérente n'est pas perceptible. L'abandon du centre plein est évidemment une qualité moderne, c'est aussi -et surtout- l'abandon de l'édifice plastique -organique monumental. L'ouverture ronde dans le plancher de la salle de cascade du *Glashaus*, mais aussi la dissolution des limites spatiales de ce dernier surmonte l'édifice monumental solitaire. Il permet la libération d'une monumentalité-cliché. L'illusion d'une architecture immatérielle s'amplifie dans les notions métaphoriques de *l'enveloppe vide* et du *Grand Vide Cosmique*. Néanmoins le *Glashaus* annonce symboliquement l'innovation du nouveau mode de construction du logement (*Neues Bauen*): *la typologie de la maison singulière, moderne qui ne fera que participer à un complexe, une unité qui lui est supérieure. Cette dernière est définie par une disposition géométrique libre, en plan.* La métaphore du *flux* et *de la croissance végétale* poursuit le but paradoxal de dissiper la singularité des unités homologues. Par le mouvement de l'ensemble Taut aimerait finalement accomplir cette synthèse entre art et utilité qu'il souhaite tant[33]:

> *"Par le mouvement du tout, se créent des lieux, des retraits qui permettront une vie confortable, un silence, qui entourent les habitants d'une autre manière que les constructions baroques ou médiévales."*

La dissipation du caractère cellulaire n'est pas valorisée comme une émancipation de l'architecture moderne mais -pour Taut- elle est plutôt liée à une perception dominée par l'émotion:

[32] idem
[33] idem

l'émerveillement du spectateur à l'intérieur du *Glashaus*. Dans les logements de Taut la dualité entre espace d'habitation et forme artistique formelle persiste. Elle est sans pouvoir central: la forme du fer à cheval reprend le thème de la place urbaine du 19° siècle, sans réclamer un pouvoir par un monument central à partir duquel tout le contexte urbain s'organise.



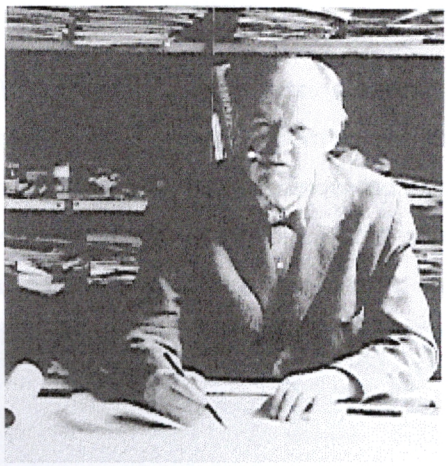
2.1.5. Conclusion

L'entièreté artistique de la *Hufeisensiedlung* s'oppose à l'idée d'une entièreté fantastique de Taut. Il n'est pas hermétiquement fermé vis-à-vis de son contexte. Ainsi il ne proclame pas un absolu, ni un centre qui représenterait un pouvoir central. Au sein de cette entièreté ouverte, se crée des relations et des tensions dynamiques, sans créer une hiérarchie stable; le principe de l'enchaînement y est aussi présent que la singularité des cellules homologues.

Néanmoins, je crois que la dualité contradictoire entre espace habitable et forme artistique persistera dans la *Hufeisensiedlung*. L'utilisation d'une structure formelle qui n'est pas à ramener à la fonctionnalité, ni à la rationalisation d'une production du bâti, *se veut objet d'un contenu utopique*.

L'utilisation et le fonctionnement réel de la *Hufeisensiedlung,* conduite par les conventions réelles d'une société réelle et donc la séparation de l'espace privé et publique, sont en opposition avec la distribution des espaces de Taut.

Cette supposition paradoxale de Taut que *l'architecture serait à la fois la source et l'expression d'une société idéale* est matérialisé dans l'objet de l'espace extérieur commun (*"Außenwohnraum"*): Si on croit pouvoir créer un esprit de collectivité par la disposition même d'espace utilisable par la collectivité, on travaille à partir d'un principe qui demande un esprit de communauté déjà existant...



Hans Scharoun en 1960

2.2. *Häring, Scharoun et l'architecture organique: le cristal comme lieu de convergence entre nature et art, mais aussi de l'organoïde et du géométrique, de la Formfindung et de la Formgebung.*

Douze ans d'étouffement culturel sous le régime Nazi n'ont pas été suffisamment atroces pour donner à des architectes comme Scharoun, les frères Taut et Häring leur place méritée dans l'histoire de l'architecture d'écrite. Des auteurs éminents, comme Bruno Zevi, les oublient. Zevi faisait toutefois un essai sérieux d'identification de cette tradition moderniste différente et minoritaire dans "*Vers une architecture organique*", publiée en Italie dans les années qui suivirent la guerre. Ce oubli est regrettable, parce que Zevi tentait de créer un lien entre le Gothic Revival, l'architecture Wrightienne, le *Arts & Crafts*, et Alvar Aalto. La connaissance de *Hans Scharoun* n'aurait pu que participer à la consolidation de la thèse de Zevi.

L'oeuvre capitale de Siegfried Giedion, "*Espace, Temps, Architecture*", par contre, se situe à un point sur l'axe du temps, où Scharoun avait déjà eu suffisamment de succès pour être connu -un manquement qui crée, jusqu'à nos jours, une bulle d'inconnu et d'obscur autour du personnage de *Hans Scharoun*. Giedeon n'est pas seulement à la source d'un oubli ou d'une ignorance. Par l'utilisation répétée du terme "*organique*" dans un sens différent, et même opposé à celui que Scharoun attribue au principe organique - il ne permet même pas à ses lecteurs plus autonomes de lever ce voile occultant par leur propres moyens. Dans la monographie sur Scharoun, publiée par Peter Blundell Jones et impatiemment attendue jusqu'en 1995, la raison de cette détention d'information est élucidée[34]: Giedeon, secrétaire du CIAM, restait toujours le défendeur dévoué du conformisme inspiré de Corbusier lors des CIAM. Même s'il élargit son cône de vision, plus tard, sur l'oeuvre de Aalto, il ignore avec la plus grande persistance Hans Scharoun et Hugo Häring. La nouvelle conception de "l'espace-temps" dans l'art, qu'il développe à partir des cubistes et des futuristes, explique une relation nouvelle entre le spectateur contournant et pénétrant l'objet artistique ou architectural qui se décompose dans ses facettes spatio-temporelles et n'est plus construit pour une perspective centrale unique et statique. *Cette approche reste à un niveau de la théorie de la perception*. Les facettes du cristal expressionniste, par contre, sont *méta*physiques. - elles inclue toute différence. Le cristal expressionniste est démocratique, il n'a pas besoin *d'inclure ici*, et *d'exclure là-bas*. Il est la grande voûte spirituelle qui englobe la société démocratique utopique des expressionnistes de la *Gläserne Kette*. Moins encore d'opposer les effets bénéfiques de la standardisation -la rationalité-, à l'irrationnel chez Alvar Alto. Giedeon (p. 351) était, tout à fait conscient de l'existence de Scharoun et de Häring: il ne les nomme pas, mais on croit les voir dans des qualifications comme "*des artistes étant liées avec l'organique et l'irrationnel occupèrent brusquement, **en peinture**, le devant de la scène*". Organique, pour Scharoun et Häring, n'a jamais signifié irrationnel, et n'est pas non plus un principe de peinture. Au contraire, pour eux, la nature ne

[34] Siegfried Giedion, *Espace, Temps, Architecture*, èd. Denoël/Gonthier, Paris, 1978, page 223

lance pas de dé pour définir les formes et pour les rendre de plus en plus complexes et appropriées à leur fonction. Cette convergence mystique entre *physis et technè* (la technique de l'homme - aussi *l'archi-techné*) est le noyau de la théorie organique. Aristote, dans *la Physique,* décrit la physis, le monde des étants naturels, comme une conformité totale entre forme et raison d'être. Le principe organique, en architecture, transpose cette conformité de la *physis* au *teckné*. L'édifice comme un organe vital trouve la spécificité de sa forme dans la fonction qu'il doit remplir. (το ειδοσ τον κατα τον λογον =la spécificité qui est conforme à la raison d'être). Ce qui caractérise l'étant naturel (où l'édifice organique) est bien sûr sa spécificité, mais celle-ci, pour être réalisée dans une matière, suppose une ordonnance; et c'est celle-ci qui manifeste la forme. La maison organique est tributaire de sa raison d'être, grâce à laquelle se détermine également sa matière (ou plus exactement ses matériaux). Scharoun, nous allons le voir, projette cette identité entre forme et finalité même sur la notion d'une évolution culturelle. On pourrait aussi résumer cette vision entéléchique par une citation de *la Physique* d'Aristote: "*ce qui s'épanouit à partir de quelque chose va vers quelque chose tant qu'il s'épanouit*" (II, 1, 193b 16-17) C'est par le devenir naturel (incorporant l'évolution organique de l'architecture, mais aussi des rapports économiques, sociaux et politiques d'une société) que se met en œuvre l'ordonnance d'une matière qui se manifeste par la forme. Scharoun parlera des "*formes structurant*" la société [gesellschaftliche *Strukturformen*]. Dans sa naïveté d'architecte expressionniste, à l'aube de deux guerres mondiales, il croit encore en un devenir qui signifie, aussi, raffinement démocratique.

2.2.1. *Le "processus génétique"*
- l'évolution culturelle suit une loi hors de notre influence: la culture à l'image de la nature. Le quiétisme panthéiste total (la Formfindung) règne aussi sur un plan culturel et social global.

Dans les écrits rares de Scharoun se trouvent peu d'affirmations sur des questions directement liées à la conception ou à l'exécution des projets, comme par exemple, sur sa conception de l'espace, sur le rôle de la structure ou de la fonction lors de l'élaboration d'un projet. Les questions sur le choix des matériaux ou des couleurs restent également sans réponses dans ses écrits. Scharoun essaye plutôt de montrer les relations chevauchantes entre son œuvre et l'histoire évolutive de l'architecture. Sa compréhension de l'évolution de l'humanité est fortement imprégnée d'une conception téléologique. Ainsi l'histoire de l'évolution de l'humanité serait à chaque instant dirigée vers une fin préétablie. Dans cette fin, l'homme trouverait l'accomplissement propre à son espèce et l'achèvement du sens et de la raison profonde de son existence dans ce monde. Scharoun appelle le parcours qui mène à cet accomplissement *le processus génétique*, une expression qu'il emprunte directement chez Hugo Häring.

A travers une telle interprétation de l'histoire évolutive, Scharoun propose une explication pour une situation historique concrète ou encore pour une vision d'une évolution future. *La vue téléologique lui fournit des repères éthiques et esthétiques pour ses actions d'architecte*. Il attribue une grande importance à une telle légitimation de son travail - et il veut ainsi les détacher clairement de l'aléatoire. Dans ses écrits il n'explique pas la notion du *processus génétique* il fait simplement référence à l'utilisation et l'explication de ce terme dans l'oeuvre de Hugo Häring d'où vient ce terme.

L'interprétation téléologique se fonde sur la notion d'une finalité préétablie de l'évolution de l'humanité. Chez Häring, l'idée de cette finalité résulte de sa croyance qu'une volonté divine se manifeste à travers l'histoire ou à travers l'évolution. Dans le livre I de Moïse, Häring croit de trouver une description de ce Devoir: sa mission est de mettre à jour "l'oeuvre de la Création" similaire à la Création Divine, et selon l'image de cette dernière:

> *"Le sens des mots de la genèse chez Moïse est que Dieu avait crée l'Homme selon son image, et que, par conséquence, l'homme a été élu pour ériger une œuvre similaire, une œuvre qui répond au logos, c'est-à-dire concordant à l'oeuvre de l'esprit créateur."*[35]

[35] Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke, *Hugo Häring - Schriften, Entwürfe, Bauten*. Stuttgart, 1965, page 78. Dans la théologie chrétienne le *logos* est interprétée comme la parole divine ou comme la force créatrice. Mais il représente aussi La Raison qui détermine ce monde ou encore comme Pensée Créatrice qui inclut toutes les idées et à travers les idées se réalisent. (cfr. Cours de L. Couloubaritsis à l'ULB: *Aux origines de la philosophie européenne*).

Par cette vocation l'homme devient le "*collaborateur de dieu*"; comme chez Paul Klee, c'est à travers l'artiste que se manifeste une seconde genèse. Grâce à cette destination, ce qu'il produit s'inspire, par excellence, de l'oeuvre divine de la Nature. Puisque l'homme n'est qu'une partie de la Nature, tout ce qu'il crée ne peut être qu'une fraction d'un monde naturel secondaire qui se bâtit selon les principes de la Nature créée par Dieu. Par cette pensée, l'histoire et l'évolution de l'humanité est interprétée par Häring comme une initiation de l'homme aux secrets de la Création.

Selon Häring, l'homme ne serait pas encore apte à remplir ce devoir. Les évolutions que l'humanité subit sur tous les plans, comme par exemple sur le plan architectural, scientifique ou technologique, ou encore dans le domaine politique, devraient, par contre, rendre l'homme capable d'assumer de mieux en mieux ce devoir. Cette évolution positive -décrite par le terme de *processus génétique*-, se déroule, pour Häring et Scharoun, selon ses lois propres, hors de l'influence de l'homme. L'homme n'a aucune possibilité d'influencer ou même de se soustraire à ce processus, ni de l'accélérer ou de le ralentir. Le *processus génétique* se manifeste à travers l'homme, mais l'homme ne serait pas libre dans le choix de ses actions ou du moment de son action. Le *processus génétique* lui impose, à un moment précis, un certain devoir précis qu'il doit accomplir. Le temps propre à ce devoir est déterminé, il suit alors un autre devoir. Le laps de temps dans lequel doit se résoudre ce devoir ne dépendrait pas de l'ampleur de la "force créative" de l'individu. Sans toute fois pouvoir influencer l'évolution, l'homme vit dans la certitude que ses actions participent à la construction d'un monde perceptible secondaire qui prend une valeur matérielle dans le monde matériel, et une durée mesurable sur l'axe du temps.

> *" [...] la tâche ne s'accomplit pas avant que son temps propre ait découlé. On ne peut le franchir que pas à pas. Tâche par tâche. Pas la moindre variation du cap est possible et pas le moindre instant ne peut être sauté, mais l'individu peut à chaque moment de ce parcours et à chaque endroit viser ce but suprême: il peut diriger son regard et ses actions vers cette fin, et ainsi faire participer son œuvre de sa manière à l'oeuvre suprême, c'est-à-dire il peut servir le logos."*[36]

Selon Häring chaque tâche se déroule dans un endroit spatiale spécifique. Si une tâche se substitue à une autre, cette substitution nécessite également un changement spatial. Ce nouvel espace de l'oeuvre continue et pousse plus loin l'évolution acquise de l'espace précédent et permet ainsi de poursuivre le *processus génétique*. Häring explique l'évolution de l'histoire comme étant animée par une causalité, une force initiale, qui est indépendante de l'existence de l'humanité, avec sa propre

[36]Hugo Häring, *Die Ausbildung des Geistes zur Arbeit an der Gestalt, Fragmente*. Berlin 1968. Schriftenreihe der Akademie der Künste. Berlin, Tome 1, page 331

intelligence et qui ne peut pas être perçue par les sens de l'homme: comme les facettes multicolores du *Glashaus* de Taut sont orientées vers le centre divin, le foyer optique de l'oeil divin dont tout émane. Häring applique effectivement une idée de la foi chrétienne à son discours en donnant une telle structure d'être - ordonnée et hiérarchisée - qui définit l'action de l'homme et lui fournit une destination pour ses actions. Cette causalité à la base de tous les événements ne peut pas être étudiée par l'homme; ce sont seulement ses effets qui sont descriptibles et qui, selon Scharoun et Häring, permettent de prouver son existence.

Pour cette raison, Häring attache beaucoup d'importance à démontrer dans ses écrits la suite successive des incidents du *processus génétique*, qui, pour Häring, devient une chose observable jusqu'au temps présent par l'histoire évolutive de l'homme. Ainsi il veut nous démontrer que la continuité de l'évolution ne peut qu'aboutir à un monde selon l'image de la nature organique. Ce sont surtout les exemples de l'évolution de l'architecture et des sciences que Häring cite dans ce contexte. Je ne reprends ici que ses observations sur le développement de l'histoire de l'architecture[37]. Häring garde les dénominations et la division des différentes époques de l'histoire de l'architecture comme nous les connaissons. Il part du principe qu'on peut attribuer à chaque époque de style une forme géométrique de base. Chaque période, en se fondant sur cette forme de base génère une multitude d'autres formes. Cette suite chronologique aurait généré différentes étapes évolutives: sur base du carré, les égyptiens créaient les pyramides, sur base du rectangle ou de son produit tridimensionnelle, le parallélépipède, les grecs construisaient leurs villes et leurs temples. Le cercle, ou son résultat tridimensionnelle, la coupole ou l'arc, trouvent leur naissance chez les Romains. L'ellipse trouve ses origines lointaines à la Renaissance pour devenir plus tard, à la période baroque, la forme génératrice par excellence.[R9] Häring constate une succession, dans l'évolution de ces formes de base du statique au dynamique. Il présente cette évolution comme suit[38]:

> *"[...] Les formes carrées et triangulaires semblent statiques et immobiles. [...] Le rectangle, par contre, suscite déjà un élément du mouvement. Par le fait que deux de ses côtés sont plus longs que les deux autres, il prend une direction. [...] Dans le cercle le moment de l'expansion et celui de la concentration sont donnés simultanément. Tous les mouvements et directions se réfèrent au centre. La circonférence, un mouvement fermé en soi, se réfère aussi bien au centre comme aux rayons qui en émergent. L'ellipse, comme dernière étape du développement des figures géométriques s'est développée à partir du cercle. Le centre unique a été remplacé par deux pôles, auxquels se réfère la circonférence. Elle enveloppe comme le cercle un espace et suit les lois de la géométrie. [...]"*

[37] Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke. *Hugo Häring - Schriften. Entwürfe. Bauten.* Stuttgart, 1965. page 26-28.
[38] Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke. *Hugo Häring - Schriften. Entwürfe. Bauten.* Stuttgart, 1965, page 45-47.

Pour Häring l'ellipse est le début de la décomposition des figures géométriques. Elle lui semble comme une essence de la vie organique: "Elle est l'œuf, dans le *processus génétique* de la vie; elle est l'image-archétype de l'organique."

Mais l'évolution se déroule aussi sur un autre plan pour Häring - et là aussi, elle poursuit, selon Häring, un développement vers l'organique: les pyramides des égyptiens sont avant tout des masses. Elles ne forment pas l'espace. L'homme se voit à l'extérieur des pyramides. Le temple grec cible d'avantage un effet vers l'extérieur. Son accès n'est permis qu'aux prêtres. C'est seulement à partir des romains qu'on apprend; selon Häring, à construire des espaces pour les hommes.

> *"Le romain ne se met pas en face de ses édifices comme le grec, ce dernier traite la forme par l'extérieur - il est plutôt au centre de son édifice, il le construit autour de lui, comme la scène sur laquelle il agit. Les espaces trouvent leur forme par l'intérieur. Mais intérieur et extérieur n'ont pas encore de relations. Celles-ci ne se produiront qu'à partir du baroque allemand [...]"*[39]

Le principe de traiter le bâti de l'intérieur vers l'extérieur gagne de plus en plus d'importance tout au long de l'évolution dans la vision de Häring. Elle sera aussi un grand principe chez Scharoun. L'étape ultime de l'évolution sera de bâtir un intérieur qui ne nécessite plus un traitement extérieur. Ceci correspond, selon Häring, à une architecture qui répond au principe organique. Cette interprétation de l'histoire de l'architecture par Häring est liée à une localisation géographique de ce processus évolutif. L'élaboration des styles, sur base de formes géométriques, ne prenait place que dans la région méditerranéenne. Dans la région d'Europe du Nord, de l'Angleterre, ou de la Scandinavie, le développement se déroulait autrement et à d'autres vitesses. Pour elle, Häring ne réussit pas à démontrer une continuité selon un principe organique; elle est plutôt marquée par le changement continuel entre le principe géométrique et le principe organique, puisque la région de l'Europe du Nord ne possédait pas encore les connaissances pratiques ou techniques suffisantes pour s'autonomiser vis-à-vis de la région méditerranéenne. Par les activités colonisatrices des Romains et par l'invasion des tribus des Germains dans la zone méditerranéenne, le nord rattrapera le retard dans l'évolution qui trouve ses bases dans les figures géométriques, pour s'approprier progressivement le principe organique.

Häring donne l'exemple de la cathédrale[R10] d'Aix-la-Chapelle pour illustrer cette mutation: structurellement elle est encore entièrement liée aux principes géométriques méditerranéens: des arcs cintrés, des cylindres et une coupole forment l'espace. Mais elle annonce également des particularités plus "nordiques". Häring utilise, en rapport avec cet édifice, le terme "*colonne*

[39] Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke, *Hugo Häring - Schriften, Entwürfe, Bauten*, Stuttgart, 1965, page 39

spatiale[JR11]" [*Raumsäule*], pour exprimer que se manifeste, dans ce édifice, un mouvement central vers le haut, vers le ciel; cette conception spatiale trouve son apogée dans le gothique. C'est ainsi que se révèle le principe organique. En effet, les cathédrales gothiques représentent pour Scharoun et Häring la maturité et la pureté du *principe organique*[40]:

> *"Les cathédrales sont les premiers modèles du principe organique pur, elle nous introduisent dans un monde spirituel profond, dans le monde des secrets illimités de l'oeuvre de la création divine. Après le gothique, dans la région du nord de l'Europe, le principe géométrique retrouve de nouveau sa place dans la renaissance et le baroque. Jusqu'au début du vingtième siècle le gothique et le classique se livrent une lutte - une lutte entre principe géométrique et organique".*

Les changements accélérés des styles du 19° siècle en sont la preuve pour Häring. Cette lutte dure tout le 19° siècle. Les deux principes s'affirment simultanément et deviennent alternativement le principe structurant des sociétés. Häring croit trouver des indices qui marquent le début du 20°siècle comme la victoire définitive du principe organique sur le géométrique.

Cette interprétation de l'évolution de l'histoire architecturale est similaire à celle de Scharoun. Dans son essai "*Stadtstruktur und ihre Wandlung im geschichtlichen Ablauf*" [structure de la ville et son évolution au cours de l'histoire" Scharoun écrit[41]:

> *"les figures en plan - utilisées consciemment pour la première fois chez les Grecs - accompagnent la mise-en-forme occidentale et ses structures et imprègnent la forme bâtie des époques qui se suivent: Rome, le Moyen Age, la Renaissance, le Baroque jusqu'à nos jours."*

Cette conception de l'histoire pourrait s'illustrer par d'autres raisonnements semblables. Mais Scharoun n'a jamais développé une histoire de l'architecture de la même importance que celle de Häring. Ce sont plutôt les significations plus profondes de ces formes géométriques qui l'intéressent...

[40] op. cit., page 49
[41] Scharoun, *Medizin und Städtebau*, publie par Paul Vogler et Erich Kühn, Munich, Berlin, Vienne, 1957, page 254

2.2.1.1. *Structure et société - à chaque époque sa forme structurante- du carré au cristal.*

L'interprétation téléologique de l'évolution de l'homme, c'est-à-dire son enchaînement hors de l'influence de l'homme, son orientation vers une fin unique, trouve un équivalent dans la vision entéléchique [*en-télé-chia*: la possession-en-soi de ses fins] de la culture chez Scharoun. La culture n'est pas crée par l'homme en répondant à une causalité immédiate, elle n'est pas la somme des efforts individuels des hommes d'une société, mais elle se développerait plutôt par une force motrice qui lui est propre et dont la dernière en est le principe constituant. La forme géométrique attribuée à chaque époque *par le processus génétique* est ce *principe constituant* pour Scharoun et Häring. Ce que l'homme d'une époque produit, ce qui forge sa conscience va être structuré par ce principe. La religion, la forme de société, la notion du droit que l'homme se donne, la science et les arts qu'il développe, les villes et les édifices, dans lesquelles il vit, sont définis par *la forme*:

> *"La forme même est la seule cause [...] au centre de tout événement culturel et du devenir culturel. [...] Les hommes ont besoin des formes pour leur élévation spirituelle ou psychique mais aussi pour la lutte quotidienne pour leur existence matérielle. Ils vivent à travers la forme, ce n'est qu' à travers elle que leur vie peut prendre lieu. Ce monde des formes n'est pas un luxe, elle n'est pas une simple joie, elle n'est pas ludique: c'est le simple besoin de subsistance, besoin de l'âme, besoin de connaissance, qui nécessitent le monde des formes."*[42]

La forme géométrique donne à la culture un ordre de sens. Ce ordre pénètre tous les éléments et ainsi est en relation directe avec l'Un-tout; elle oriente les facettes de cette formation appelée "culture" (composé de nombreux sous-systèmes) vers l'idée principale qui est contenue dans la forme globale. La particularité des théories de Häring et de Scharoun consiste donc dans la notion *d'une structuration de la culture par la forme*. Ils parlent d'une structure d'une époque qui symboliserait sa vision, son idée fondatrice. Ainsi Häring et Scharoun attribuent à chaque culture spécifique *une forme structurante spécifique*. C'est seulement quand une société agit selon une seule et unique forme structurante qu'elle trouve un ordre harmonieux.

> *"[...] Et seulement quand on agit selon un principe de structure unique peut exister un Un-tout. Tous les contenus partiels d'une ville ou d'une société doivent être [...] orientés vers ce Un-tout qui prend alors son essence."*[43]

[42] Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke, *Hugo Häring - Schriften. Entwürfe. Bauten*. Stuttgart, 1965, page 36
[43] Scharoun, *Medizin und Städtebau*, publié par Paul Vogler et Erich Kühn, Munich, Berlin, Vienne, 1957, page 254

Afin d'illustrer cette notion de la culture de Scharoun je souhaite donner un exemple de cette relation entre l'organisation politique - culturelle d'une société et sa *figure structurante.* Je suis ici les développements de ce sujet par Häring, puisque Scharoun, tout en s'appropriant ces notions, ne les traite pas explicitement dans ses écrits:

La figure structurante du carré, que le *processus génétique* a apporté comme "tâche à résoudre" aux Egyptiens, servait comme base géométrique de la pyramide. La pyramide même est le symbole de la position surhaussée du pharaon dans l'état égyptien et elle représente la fonction du pharaon comme intermédiaire entre le monde ici-bas et le divin. La forme de la pyramide culmine dans sa pointe, c'est dans la pointe que le pharaon fait quotidiennement sa prière au soleil: elle n'est pas au centre de la forme enveloppante, mais dans son point culminant. Les quatre côtés de la pyramide se prolongent dans le ciel en passant par la pointe et forment ainsi une pyramide virtuelle, image-miroir de la pyramide réelle construite et ainsi sa contre-pièce dans le monde divin. Cette deuxième pyramide imaginée deviendra le symbole que le monde terrestre est l'image du monde invisible.

Le carré, à la base, est le symbole d'une structure de la société que les Grecs se sont donnée. La forme du carré fermé en soi correspond au système des cités-états non-expansives des grecs. La trame qui s'établit sur base du rectangle crée un tissu urbain homogène et non-hiérarchisé. Son uniformité empêche des articulations d'une revendication du pouvoir d'un ou de plusieurs individus par rapport à l'ensemble, ni sur le plan politique, ni sur le plan architectural.

Le cercle représente une plus grande concentration du pouvoir que la pointe d'une pyramide. Pour Häring le centre du cercle est équivalant au statut de l'empereur dans son royaume. Tout pouvoir émane de lui et tout se réfère à lui. Le cercle est prisonnier de lui-même, il ne peut référer à une autorité extérieure invisible comme c'était le cas avec le carré. Selon Häring, ceci était la raison profonde de la prétention divine des empereurs de Rome, et de la qualité divine qu'on attribuait aux lois romaines.

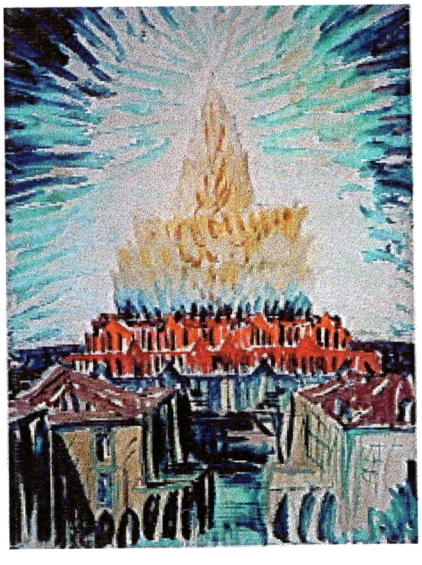
Scharoun même explique la notion de la *structure d'une époque* principalement par le Moyen Age, où il voit l'origine du principe organique. Dans ses explications Scharoun met l'accent sur la relation étroite entre la conscience de l'homme du Moyen Age et la manière dont il construit ses villes en nous montrant sa compréhension de la culture. L'une est expression de l'autre.

Cette notion de la culture n'est pas sans contradiction chez Scharoun. Il y a des passages dans ses écrits qui ne se raccordent pas à sa définition entéléchique de la culture (cette dernière nie l'influence de l'homme sur l'évolution de la culture). D'un autre côté Scharoun relie l'évolution culturelle à une région et à un temps et associe la culture à son environnement matériel et géographique: **climat,**









Différents aquarelles de Scharoun, vers 1919-21, bâtiments de culte

faune et flore, la composition du sol, etc. Ces conditions ne sont pas seulement physiquement présentes, mais elles influenceraient l'évolution de la culture. Plus haut, nous avons constaté que Häring et Scharoun les lient même directement à un état de conscience spécifique de l'homme ou de l'ensemble d'une société: la culture est donc liée au temps. La vision téléologique de la culture doit donc partiellement faire place à une possibilité d'influence par l'action de l'homme. Cette contradiction ou ambivalence se reconnaît clairement dans son essai "*Struktur in Raum und Zeit*" [44] où Scharoun constate que:

> *"[...] à l'humanité se pose un devoir continuel, qui doit en quelque sorte être rempli tâche par tâche - selon un plan qui est descendu sur l'humanité au temps d'origine."*

et plus loin:

> *"Gebser parle de niveaux de conscience de l'humanité: l'archaïque, le magique, le mythique et, finalement, le niveau mental sur lequel nous nous trouvons sans doute actuellement. Sur ce dernier niveau les forces spirituelles émanent de la ratio, dans le but d'inclure l'homme dans le processus de création."*

La notion d'une évolution de l'humanité selon un processus génétique, qui est la condition pour une interprétation de la culture comme quelque chose d'autonome vis-à-vis de l'homme, et la notion d'une culture influencée par les niveaux de conscience de l'homme, se trouvent donc côte à côte sans que Scharoun y voit apparemment une contradiction. Pour surmonter cette contradiction gênante, il faut revenir à la définition de la *structure d'une époque* décrite plus haute. La structure d'une époque signifie *son imprégnation totale des multiples facettes selon un principe spirituel*; aussi bien l'homme que ses produits culturels en font partie: l'homme et ses créations sont en harmonie. Tout provient de la même essence.

Häring et Scharoun distinguent ici clairement les cultures "idéales" où cette concordance entre l'homme et son monde s'est établie et les cultures où cette harmonie n'a pas lieu. Il y a donc deux catégories: une réelle harmonie n'a que lieu si une culture s'organise selon le *"principe social"*; si par contre elle ne se structure que selon un "*principe politique*", il ne s'agit que d'une harmonie superficielle ou apparente (traduite symboliquement par le cercle ou la pyramide). L'autonomie de l'individu, un respect mutuel et une responsabilité pour les autres et pour l'ensemble sont les caractéristiques d'une société régie par le *principe social*; elle se traduit formellement par la coupole cristalline des visions utopistes des architectes expressionnistes. Scharoun ne nie pas une certaine autorité qui encadrerait cette société et garantirait son bon fonctionnement, mais à ses yeux elle n'est

[44] Scharoun. *Struktur in Raum und Zeit*. page 13

pas un principe constituant de la société. L'esprit communautaire ne peut pas être basé sur le pouvoir et la soumission. La soumission au pouvoir de l'état est une caractéristique spécifique du *principe politique*. Dans ce sens, on peut parler d'un *état idéal* dans la mesure où celui-ci tiendrait le contrôle total des actions de tous les individus -une transparence et pureté cristalline totale; mais, de notre point de vue actuel, cet idéal est très proche d'une vision totalitaire et angoissante: toutes les volontés suivent la "grande" volonté. Mais c'est ici que la distinction de Scharoun, entre *harmonie profonde* ou *apparente,* différencie clairement un principe politique totalitaire d'une identification totale et réelle des individus à leur état ou leur communauté. Il y a une proximité dangereuse entre un état idéal, harmonieux, et son image mensongère résultant d'un rapport de force. Elle dépend donc de l'organisation socio-politique, qui elle, selon Scharoun et Häring, est intimement liée à la *forme structurante d'une époque*: toutes les cultures qui se fondent sur le *principe politique* adoptent aussi une *forme structurante géométrique*. Les époques qui, par contre, s'organisent selon le *principe social* (jusqu'à présent le seul Moyen Age), se construisent selon le *principe organique. Une structure organique* est donc incompatible avec un *principe politique* basé sur le rapport de forces. Celui-ci trouve également sa place dans l'évolution des sociétés et des individus mais ne représente qu'une harmonie sociale apparente. Scharoun et Häring essayaient de situer leur époque dans ce parcours évolutif de l'histoire de l'architecture et ils veulent en déduire les conséquences pour les architectes.

2.2.2. L'architecture comme interprétation d'un processus vital.

Scharoun part du principe que son époque n'a pas de principe spirituel susceptible d'orienter l'action de l'homme. Dans *Gedanken zur neuen Gestalt der Stadt*[45], il explicite plusieurs indicateurs de ce fait comme la manifestation de ce manque. Dans le contexte de cet écrit, les facteurs suivants que je résume ne sont bien-sûr que des indices et n'ont pas la prétention de décrire de façon exhaustive un état socio-politique et culturel:

L'isolation de l'individu. L'homme n'est plus intégré dans la communauté; il vit seul dans la masse. Le développement de la psyché de l'homme vers une réelle individuation[46] est impossible. L'intérêt personnel, égoïste, domine l'action qui oriente la collectivité. Ainsi le rapport entre les individus ne peut être que de nature concurrentielle.
L'indépendance de la technique. La vie de l'homme est déterminée par l'économie et la technique; elles ne sont plus des outils ou un enrichissement mais sont devenues les facteurs dominants. L'évolution technique semble d'être le seul progrès ou la seule échappée possible d'une situation difficile.
Le déclin de la culture par la spécialisation. Les sciences, l'art, la religion, le droit jusqu'à l'économie et la technique ne s'orientent plus vers une seule et même fin. Au contraire, ils s'individualisent de plus et plus et deviennent même des domaines en concurrence les uns avec les autres. Ceci est le résultat d'une importante spécialisation.
Le système des valeurs est purement matérialiste. La *ratio* domine notre vie à tous les niveaux. L'homme est ainsi aliéné vis-à-vis de la vie. L'homme oriente ses actions et ses réflexions vers le résultat (comptable) de la vie et non plus vers sa présence immanente dans ce monde et dans la société.

Scharoun décrit son époque comme étant une époque *"entre les cultures"*[47]. Suivant son interprétation de l'évolution historique selon le *processus génétique,* il est convaincu que son époque débouchera sur une culture qui retrouvera un nouveau *principe spirituel.* Il constate que[48]:

> *"Il nous reste la certitude de la continuité du retour de ces entre-époques, qui elles-mêmes annonceront l'émergence d'un nouveau temps culturel". Le principe organique qui, lui, est lié*

[45] Scharoun, *Gedanken zur neuen Gestalt der Stadt. in: bildende kunst.* N 1. 1947. Berlin, N 6. page 15
[46] ce parcours de maturation de l'homme envers une individuation peut être compris dans un sens Jungien, où l'individuation est comprise comme une initiation progressive de l'égo à l'être [le *Selbst* Jungien], ce dernier étant une entité qui englobe toute l' espèce humaine et dépasse ainsi l'individu.
[47] Scharoun, *Gedanken zur neuen Gestalt der Stadt. in: bildende kunst.* N 1. 1947. Berlin, N 6. page 10
[48] Scharoun, *Gedanken zur neuen Gestalt der Stadt. in: bildende kunst.* N 1. 1947. Berlin, N 6. page 11

à la présence immédiate et immanente de l'homme sur ce monde, n'a pas encore pu s'affirmer afin de devenir un principe indispensable. Il ne fait que commencer son développement vers le nouveau principe spirituel de notre ère. Les hommes ne sont pas encore conscients de ses implications concrètes, et surtout sur le plan architectural. Ceci reste encore le grand mystère..."

Scharoun emprunte chez Häring la notion du *mystère de la forme* [*Geheimnis der Gestalt*] que l'architecte doit révéler[49]:

"Le grand mystère de l'oeuvre de la Création est sans doute la forme - la forme au sens du principe organique et donc de la multiplicité des formes."

Ce mystère ne peut être révélé que pas à pas, tâche après tâche. Scharoun voit son architecture comme une première approche vers cette révélation, un premier début. La révélation du *mystère de la forme* ne peut avoir lieu que par une *interprétation* et pas par un effort de la raison. Ceci rentre dans le cadre d'une interprétation entéléchique de la culture que Häring et Scharoun pratiquent. L'homme doit se confronter à l'*insaisissable* quand il est à la recherche de ce qui fait évoluer la culture. Il s'agit d'une force spirituelle qui se manifeste à travers la créativité, la spontanéité et l'intuition chez l'artiste. Elle s'interprète comme une entité spirituelle qui est aussi un produit de la Création (du *logos*) et, en tant qu'incarnation de cette dernière elle agit et s'oriente dans le sens de la Création. La pratique architecturale de Scharoun se comprend alors comme un essai de se rapprocher de ce point de convergence, à ce *Un* qui est à la base de son époque. Scharoun n'est pas un fonctionnaliste rationnel - il crée et donne forme selon des lois "métaphysiques" ou selon l'" impulsion d'une époque"[50]:

"L'auteur donne la forme intuitivement et impulsivement; cette impulsion ne correspond pas seulement à son propre tempérament mais elle est aussi propre à l'époque à laquelle elle sert. Si cette impulsion devait être rendue visible et explicable il faudrait prendre en considération les obligations et devoirs propres à l'époque. La loi qui pousse et guide l'architecte n'est peut-être que métaphysiquement appréhendable."

[49] Scharoun. *Medizin und Städtebau*. publié par Paul Vogler et Erich Kühn. Munich/Berlin/Vienne. 1957. p. 507
[50] P. Pfankuch. *Hans Scharoun - Bauten. Entwürfe. Texte*. Berlin. 1974. page 14

2.2.3. Le principe de la recherche de la forme [*Formfindung*] contre la mise-en-forme [*Formgebung*].

Dans un premier instant, chez Häring, la notion de *Gestaltfindung* est liée au *principe de la forme efficace* [*Leistungsformprinzip*]: ce principe crée une relation quasi-immédiate entre une nécessité fonctionnelle, constructive et économique et la forme bâtie qui en découle. Le rôle de l'architecte est donc d'interpréter un besoin et d'y fournir une réponse selon l'image de la nature. Ce principe nous semble en contradiction avec- nous venons de le constater -l'importance que Scharoun attribue à l'intuition, à la créativité et à la spontanéité- donc des vertus très subjectives -à l'encontre d'une vision téléologique du monde - qui tend plutôt à soustraire le cours des choses à toute subjectivité. La réponse fonctionnelle pure ne peut donc pas être l'interprétation architecturale du monde et de l'ordre de la vie. Scharoun essaye de résoudre les questions architecturales posées selon leur signification intrinsèque[51]:

> *"Ce n'est pas l'utile qui nous émeut profondément, mais plutôt ce qui est signifiant. Seulement la signification nous dévoile la structure et la forme d'une époque."*

Ainsi Scharoun et Häring élargissent la notion de la *Gestaltfindung* (la recherche de la forme) sur la signification sans y voir une ambiguïté. Dans leur perception d'une *architecture organique,* elle l'inclut tout naturellement. Ce qui nous semble actuellement impossible, puisque l'architecte, par la forme substantielle, projette ses propres valeurs morales et abandonne sa position de créateur impartial. Chez Scharoun et Häring, la *recherche de la forme-* qui se réfère à la forme essentielle -prend le sens *d'une transposition en forme bâtie* de interprétations de l'architecte. C'est ainsi que les œuvres modernistes exécutées par Taut et par Scharoun doivent se comprendre par rapport à leur visions utopistes, expressionnistes, dessinées. Uniquement l'interprétation du contexte du projet par l'architecte, des besoins à apaiser, détermine le choix des moyens formels. Des visions formelles préétablies n'ont pas de place dans le processus créatif. Les moyens interprétatifs n'ont que le seul but de concrétiser la vision de l'architecte dans une forme bâtie et ne sont pas imposés par un tiers. En principe, tous les moyens interprétatifs formels sont permis; un lexique de forme fixé à l'avance n'existe pas pour *l'architecte organique.* C'est pourquoi, Häring et Scharoun ont signalé à plusieurs reprises que *l'architecture organique* n'est pas équivalante à l'utilisation de formes courbes ressemblantes à des formes naturelles. Toutes les formes, aussi les formes géométriques peuvent être utilisées. Ce qui importe, comme souligne Scharoun, est la manière dont ont les utilise[52]:

[51] Scharoun, *Struktur in Raum und Zeit*, page 21

"Le spirituel guide les forces créatives de l'âme, se sert de la fantaisie de l'artiste, mais aussi des lois géométriques - mais pas l'inverse."

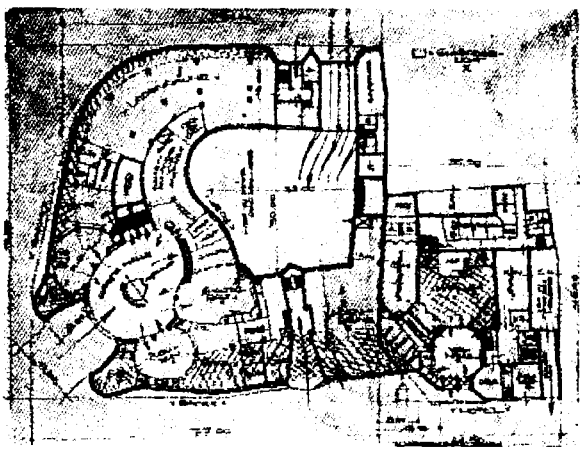
Si les intentions de l'architecte peuvent se traduire par des formes géométriques, c'est-à-dire, si elles ne deviennent pas une fin en soi, elles répondent parfaitement au principe organique. Häring constate clairement que[53]:

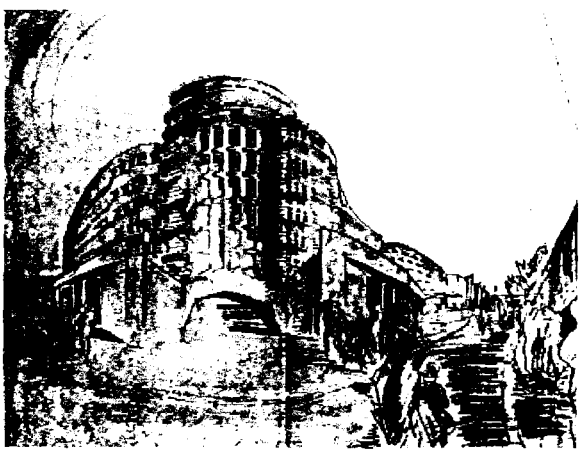
"La forme des choses peut être identique à des figures géométriques - comme dans le cristal - mais, en nature, la figure géométrique n'est jamais la cause ou l'origine de la forme."

Courbe ne signifie donc pas organique, *"organ-oïde" n'est pas organique*. L'oeuvre de Scharoun, mais aussi celui de Häring, est la preuve que l'architecture organique ne consiste pas nécessairement en des formes courbes ou de formes décalquées sur les formes en nature: seules les projets des années '20, ceux que Adolph Behne traitent et critiquent dans *Der moderne Zweckbau;* lse tracent entièrement sur des formes courbes. Les projets de concours pour un immeuble de bureau et de commerce *Börsenhof* (1922) et l'immeuble sur la Friedrichstraße (1921).

A partir de la fin des années '20 les formes courbes ou bombées n'apparaissent que de temps en temps et elles ne jouent que par contraste aux lignes droites, aux obliques ou même aux angles droits du corps bâti.

La théorie de la construction organique est donc un principe de création qui est libre de tout *a priori* formel. Le moyen interprétatif choisi résulte "nécessairement- mais aussi librement"- de l'interprétation d'une tâche, d'un devoir qui a été posé à l'architecte. C'est dans ce double-aspect, à la fois "nécessaire" et "libre", que la création architecturale organique fait converger la nature et l'art





[52] Scharoun, *Medizin und Städtebau*, édité par Paul Vogler, page 171

[53] Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke, *Hugo Häring - Schriften, Entwürfe, Bauten*, Stuttgart, 1965, page 14

Fig. 2 Börsenhof (1922)

pour former un Un-tout, pour *se cristalliser* en forme bâtie et se dresser vers le ciel où le rationnel, l'objectif - que Scharoun attribue indiscutablement à la nature - converge avec l'intuition, l'interprétation, l'association, la créativité, le subjectif - vers l'homme.

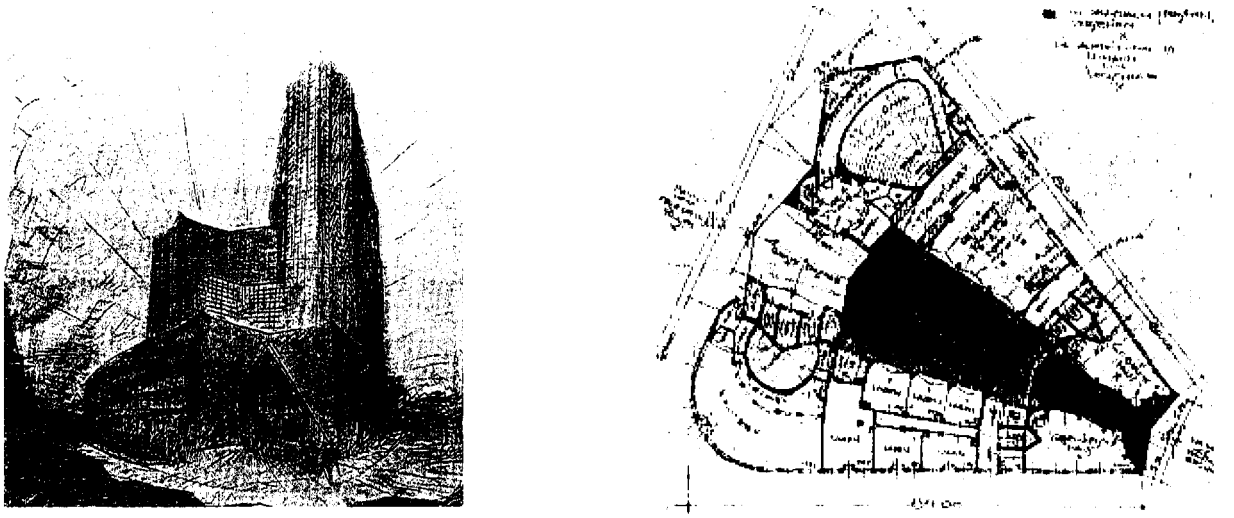
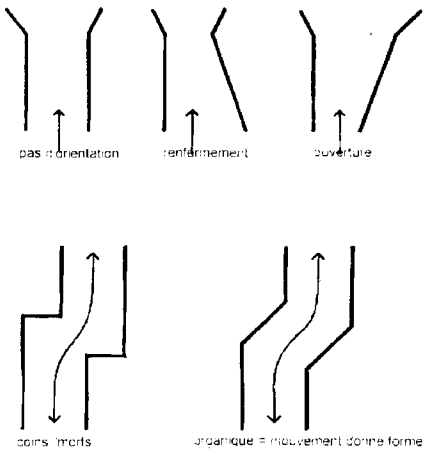


Fig. 3 Immeuble commercial Friedrichstraße

2.2.4. Le fonctionnalisme "romantique" de Scharoun et Häring: la pureté de la fonction, le corps bâti comme expression cristalline du processus vital: un idéal architectural romantique à l'image de la nature.



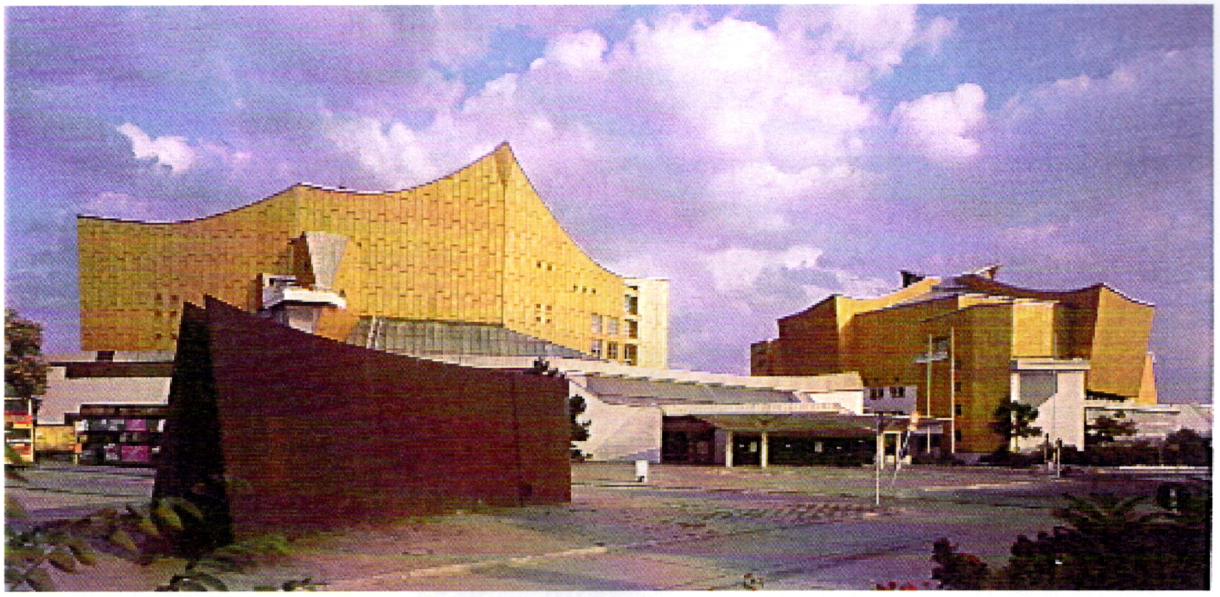
Selon le principe organique le corps bati suit le *principe de la forme capable*. Il englobe un "processus vital" - tout "coin mort" est elimine

Le *principe organique*, prophétise Scharoun, mènera à une mise-en-forme qui permettra l'épanouissement de la personnalité des occupants. Il y a, là aussi, une concordance avec la Nature organique: elle, aussi, crée des "*organes qui servent à l'accomplissement d'un processus vital; elle ne se contente pas d'un ordre spatial géométrique abstrait. [...] La vie est une suite d'événements en mouvement, pas un état immobile. L'organe est en animation et il anime; il n'est pas fixe et mort.*"[54]

Une architecture déterminée par le *principe géométrique*, c'est-à-dire basée sur le principe de la *Formgebung*, rend cette harmonie, entre le bâti et son occupant, impossible. Cette conception préétablie de l'édifice influence l'élaboration du projet: l'édifice ne remplirait plus pleinement son rôle propre. Il ne peut plus être l'expression pure du processus vital. Un vocabulaire formel géométrique qui lui serait octroyé ne concorderait pas avec la fonction que l'organe doit remplir et ne touche pas à l'essence de la forme. Les espaces organiques, par contre, répondent parfaitement à leur mission "*de servir l'homme*" tout en n'étant pas engendrés par des nécessités purement économiques; ils n'en sont pas pour autant anonymes ou aliénantes. Ils font partie de la vie, ils participent au grand processus vital. L'habitant et l'action d' "*habiter*" leur intègrent la forme et la signification.

Ainsi, la maison dialogue avec l'homme: la notion de distance entre les espaces intérieurs disparaît. L'homme ne se voit plus confronté à une distance géométrique "à parcourir" au sein d'un volume géométrique, mais c'est plutôt la peau de l'édifice et ses éléments qui accompagnent et supportent ses mouvements. Le corps bâti appartient à la vie- à la vie qui se déroule dans son intérieur et son extérieur. Contrairement aux structures spatiales géométriques qui s'imposent "autoritairement" à l'homme, l'architecture organique crée une identité entre ce que l'édifice doit être (c'est-à-dire la réponse appropriée aux besoins) et la forme dans laquelle cette réponse se concrétise. L'œuvre et l'homme; sa perception et sa création se fondent dans un Grand Tout.

[54] Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke. *Hugo Häring - Schriften. Entwürfe. Bauten.* Stuttgart 1965 page 77



2.2.5. Le chef d'œuvre du principe organique: La salle de concert de l'orchestre philharmonique berlinois, à Berlin-Tiergarten (1963)

La conception de cette salle est le projet lauréat d'un concours datant de l'été 1956 et auquel participaient 12 architectes. L'énoncé de ce concours demandait l'intégration d'un bâtiment de lycée avec une façade néo-classique. Scharoun en sort avec le premier prix. Trois ans plus tard, en 1959, l'assemblée des députés Berlinois décide, que la philharmonie ne devrait pas se trouver sur la *Bundesallee*, mais plutôt sur le côté sud du *Tiergarten* - son emplacement actuel. Cette décision, en fait, résulte d'un concours urbanistique datant 1958 qui propose d'ériger un centre culturel au bord du *Tiergarten* et dont dérive d'ailleurs aussi l'emplacement de la *Nationalgalerie* de Mies van der Rohe. L'intention du concours était de relier le centre historique et le nouveau centre qui résulterait d'une ville de Berlin réunifiée. (Au moment de la décision d'ériger un centre culturel au bord du *Tiergarten*, Berlin était encore pleine d'espoir pour une réunification de l'Allemagne - mais l'histoire (c'est-à-dire: la Russie) en décidera autrement: en 1961 s'érigera le mur de Berlin.

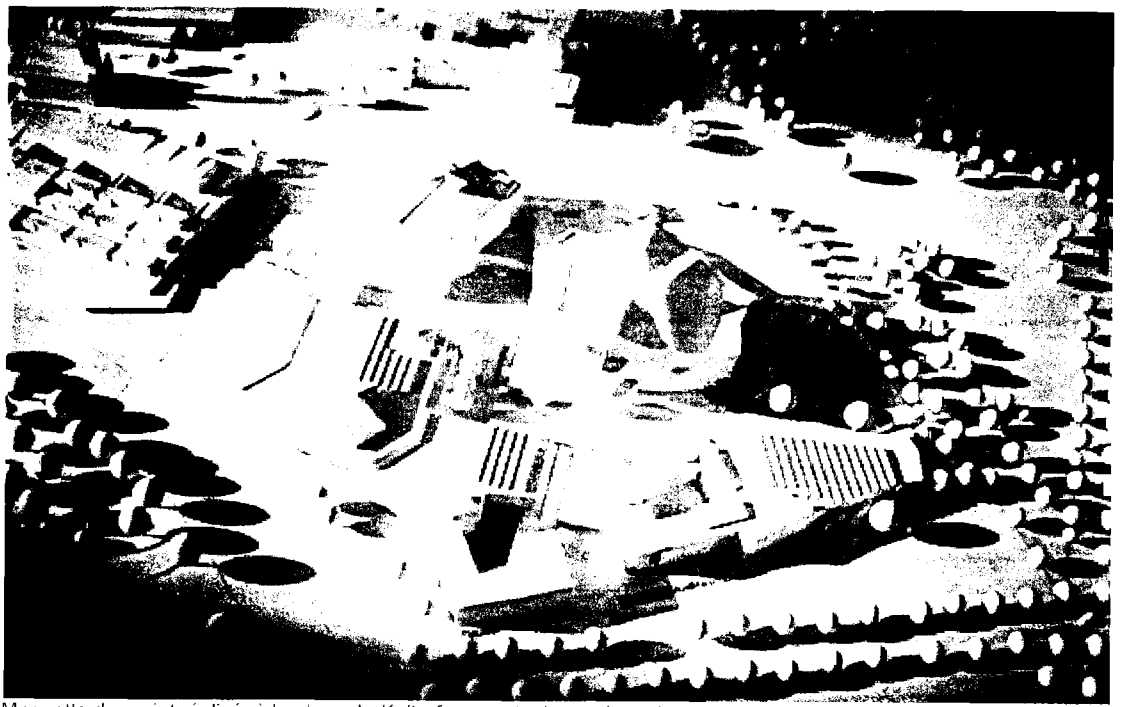


Plan et maquette du concours initial pour la salle de concert de l'orchestre philharmonique

Ce déplacement du site pour la philharmonie ne demandait pas des changements importants du projet lauréat. Scharoun même, dans son discours d'inauguration de la philharmonie, avoue que:

"cela fait partie des rares exceptions si le bâtiment réalisé correspond à la conception initiale. Ceci est le cas pour la philharmonie. La conception initiale du projet de 1956 n'a presque pas changé. Même le

déplacement de la Bundesallee au Kemperplatz, une décision de 1959 n'a pas entraîné des changements majeurs."[55]



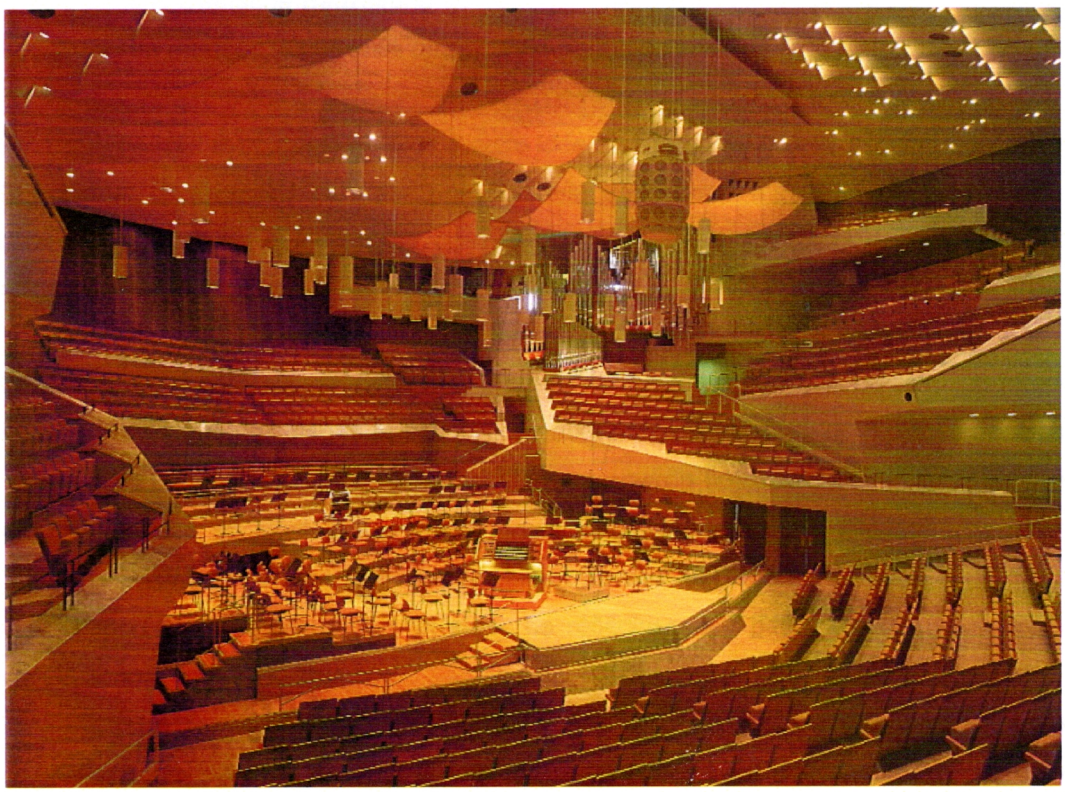
Maquette du projet réalisé: à la place du *Kulturforum* actuel on prévoyait un autre complexe culturel, photo: J. Rom

La transposition du projet lauréat du concours dans cette nouvelle situation urbanistique peut nous étonner très fort - surtout en considérant les exigences que Scharoun impose par sa démarche *organique* à la conception d'un projet, et en considérant le fait que le projet initial devait répondre à des conditions très différentes du projet qui a été finalement réalisé: la façade classée néoclassique a du être respectée et le terrain de forme triangulaire posait des grandes difficultés. Le nouvel emplacement sur la *Kemperplatz* ne comportait pas de telles contraintes. A part l'église avoisinante, aucun bâtiment ne devait être respecté dans ce projet. Au nord, le terrain était encadré par la *Tiergartenstraße* et la *Moltkestraße*. La transposition du projet initial du concours sur ce nouveau terrain se justifie dans la mesure où les conditions urbanistiques n'ont presque pas eu d'influence. La grande salle- l'élément essentiel du bâtiment -n'a été développée que selon des lois purement fonctionnelles[56] (voir: acoustique). L'adaptation du projet global au site semble se réaliser plutôt par les annexes du bâtiment qui contiennent le foyer, l'administration et les locaux des musiciens. La critique repose sur l'éventuelle dichotomie conceptuelle: une partie de la philharmonie est régie par des principes préétablis- échappant, dans une certaine mesure, à l'influence de l'architecte; et sur les principes contextuels... Peut-être le projet architectural ne peut toujours être qu'un compromis entre les deux principes opposés, la *Formfindung* et *Formgebung,* deux principes conceptuels

[55] Le discours pour l'inauguration de la philharmonie le 15 octobre 1963 a été publié dans la *Deutsche Bauzeitung* 1964, n° 4, page 236.

inatteignables en tant que formule absolue. Dans le cas présent il y a manifestement une incapacité du projet organique à remplir pleinement ses principes, à la fois sur un plan architectural particulier, et sur un plan urbanistique. Il y a une discordance entre conception et intégration urbanistique (processus, qui sur l'axe du temps risque d'échapper à l'architecte). Si le projet rempli pleinement les conditions *d'un* idéal, peut-il encore remplir celui d'un autre, notamment celui de l'*intégration organique* urbaine? La philharmonie de Scharoun et ses deux autres grandes sœurs (la bibliothèque et la *Kammermusikhaus*) sur ce même site ne sont-elles pas condamnées à rester une grande expérience solitaire dans le paysage urbain Berlinois? Leur forme correspond pleinement à cet idéal organique du fonctionnement intérieur, principe selon lequel la *Formfindung* doit nécessairement faire appel à ceux, géométriques, de la *Formgebung,* pour pouvoir s'insérer dans son contexte.

Le projet de la philharmonie a, néanmoins, fourni une solution exceptionnelle et inédite à un programme posé. La volonté principale de Scharoun était de créer une salle de concert qui pour la première fois, voulait suggérer un sentiment d'unité entre public et musiciens, en plaçant l'orchestre au milieu de la salle.



"Ce n'est pas un hasard que les hommes d'aujourd'hui se réunissent dans un cercle, si un événement musical improvisé a lieu. Ce comportement tout à fait naturel, qui trouve ses

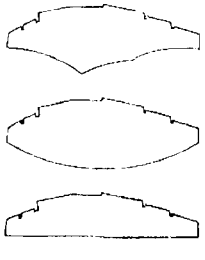
[56] C'est peut-être justement là qu'elle n'est plus le résultat formel d'une *Formfindung* que d'une démarche de la *Formgebung*. Que le procéssus du projet suit plutôt des lois extérieures préetablies (de l'acoustique etc.) qui échappe en partie à une volonté formelle de l'architecte - mais ce qui rend le corps bâtie d'autant plus autonome vis-à-vis de son contexte.

fondements dans la psychologie et dans l'effet de la musique sur notre âme, devrait se transposer dans la conception des salles de concert modernes..."[57]

Le seuil vers une nouvelle conception formelle pour une salle de concert moderne est alors vite franchi par Scharoun: dans une configuration concentrique en forme de cercle le public se groupe autour de la scène. Les spectateurs et les musiciens entrent en communication visuelle et acoustique directe et inédite dans la configuration ancienne de telles salles. C'est l'orchestre qui forme le nouveau centre idéal de l'ensemble: c'est la musique qui est au milieu. L'orchestre, avec son chef d'orchestre, sera le nouveau centre optique, même s'il ne se trouve pas au centre géométrique de l'édifice: la conception de la philharmonie rompt aussi avec une relation de hiérarchisation géométrique- la rupture ultime avec l'autorité de l'oeil central du panopticisme de Foucault. La salle de Scharoun n'oppose donc pas les deux participants -"producteurs" et "consommateurs" - l'ensemble des spectateurs est distribué d'une manière plus dynamique et sur plusieurs niveaux autour de l'orchestre.
Selon un article dans la *Deutsche Bauzeitung* de 1965 (n°10, page 850), le spécialiste acoustique du projet avait à plusieurs reprises déconseillé cette configuration centrale de l'orchestre:

"Scharoun pensait avec certitude plus à cette idée du lien social qu'aux aspects acoustiques. Mais surtout, il s'agissait de créer une nouvelle unité entre les actifs et les passifs. Le spécialiste acoustique doit alors se poser la question de la faisabilité de ces innovations architecturales et sociales..."

Scharoun proposait pour contrecarrer cette trop grande "centralité" acoustique de l'espace intérieur une distribution asymétrique des sièges et des balcons autour du centre. Des 2218 places de la salle, il ne s'en trouve que 270 derrière l'orchestre, latéralement environ 600 sur chaque côté - ainsi plus que la moitié des places se situe quand-même en face de l'orchestre. L'inclinaison des balcons arrière et latéraux à l'orchestre était telle que la plupart de ces sièges se trouvaient à un niveaux supérieur par rapport à la source du son, et ainsi, ne réfléchissaient pas les ondes vers la partie située devant la scène.



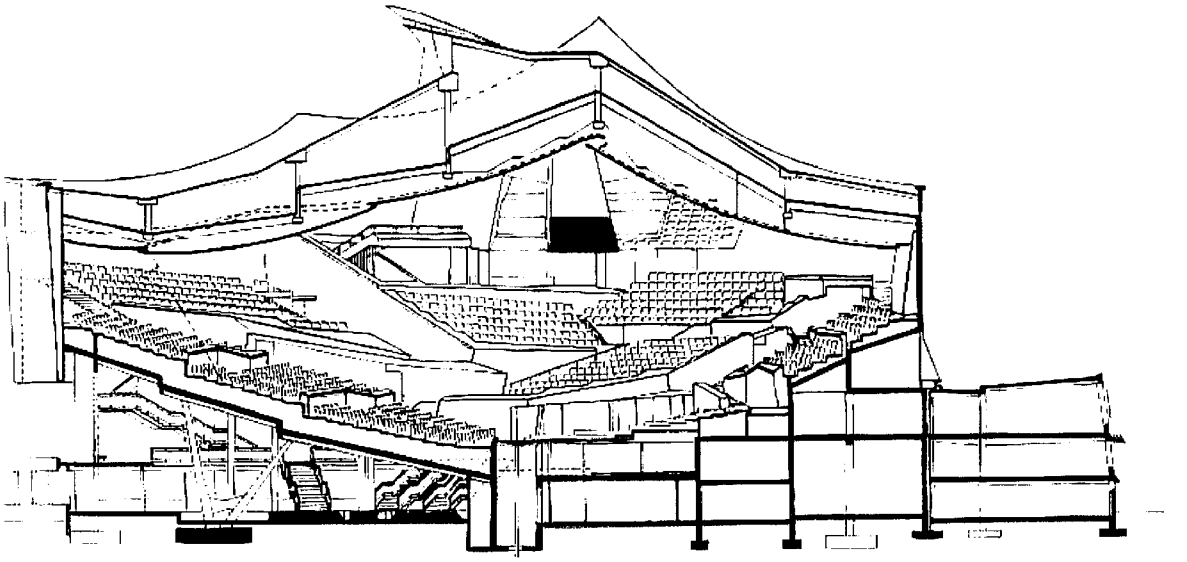
La forme des plafonds suit aussi des principes acoustiques: il s'agissait effectivement de trouver une forme de plafond qui descendait le plus bas au-dessus des sièges surhaussés afin de minimaliser le trajet des ondes acoustiques dans ces rangées -sinon les ondes directes risqueraient d'arriver aux spectateurs avant les ondes réfléchies. Selon le même principe, il fallait augmenter le volume d'air central pour retarder au maximum la perception des

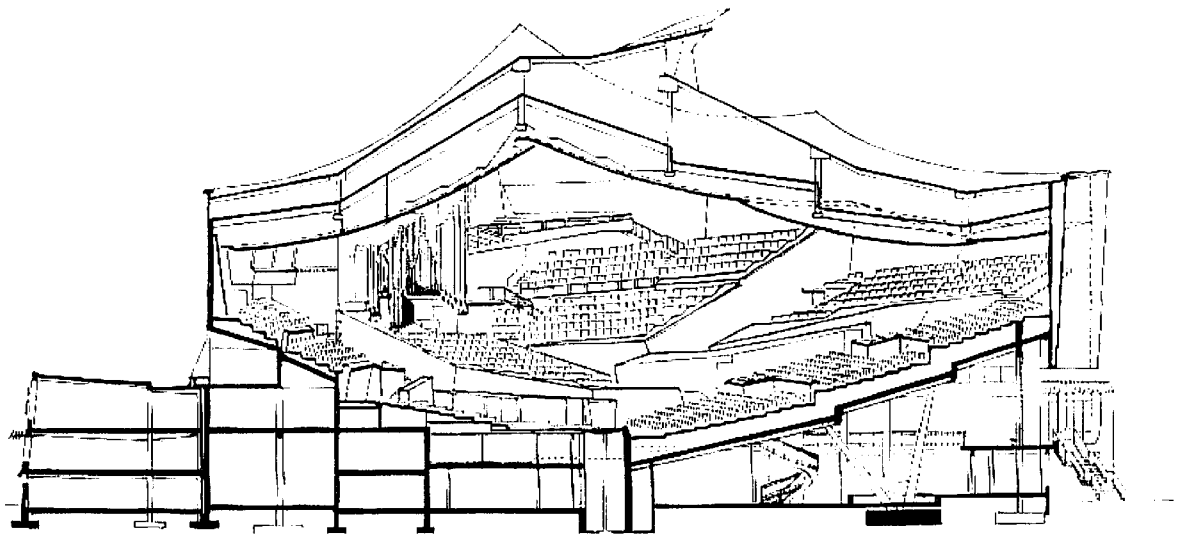
[57] Op. Cit. P. Pfankuch, page 27

ondes directes par rapport à celles des ondes réfléchies. Finalement, Scharoun choisi un plafond qui se composait de trois formes convexes. Ainsi la plus grande hauteur sous plafond est obtenue au-dessus de l'orchestre et les hauteurs sous plafond, au-dessus des rangées de sièges plus éloignées du centre, sont minimalisées. La convexité des trois éléments du plafond permettait une bonne distribution des ondes dans l'ensemble de l'espace.

Malgré le fait que les terrasses s'organisent d'une manière symétrique par rapport à l'axe longitudinal, le plan qui se déploie organiquement avec une multitude de facettes ne comporte pas de murs parallèles qui risqueraient de provoquer des échos.

Toutes ces mesures acoustiques concordent avec le concept architectural "de la musique au centre". La vision sociale d'un ensemble de spectateur équivalants s'exprime aussi par la configuration "égalitaire" des spectateurs autour du centre: pas un seul siège ne se trouve à une distance supérieure à 35 mètres de la scène. Ceci crée aussi cette impression de proximité immédiate du spectateur vis-à-vis du spectacle musical.

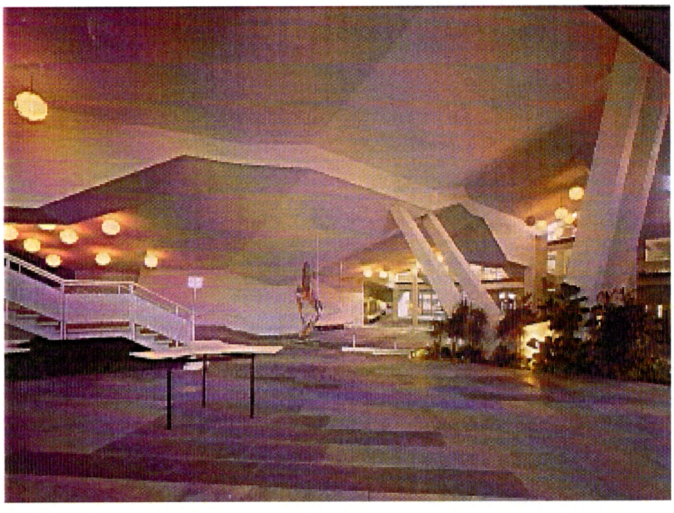




Le système d'accès à cette salle centrale, dont le raffinement des dispositions acoustiques jusqu'au moindre détail dépasserait le cadre de cet exposé, est d'une subtilité inédite. Il est l'illustration de l'aboutissement d'une conception architecturale organique qui cherche encore de nos jours son équivalant. L'entrée principale est surprenante à première vue mais elle est plus compréhensible si l'on considère le contexte urbanistique et son orientation vis-à-vis de l'église St. Mathieu en proximité du site. Comme nous avons vu précédemment, la salle est organisée symétriquement et ses différents accès suivent par conséquence ce principe symétrique, et il est d'autant plus étonnant de trouver l'accès principal du bâtiment sur une position latérale. Selon un principe purement fonctionnaliste qui suit des considérations sur la clarté de la circulation, l'accès principal aurait dû se trouver dans l'axe de la salle, c'est-à-dire à l'arrière du bâtiment. Scharoun refuse ce principe afin; il opte pour une solution en faveur de la grande qualité de cet espace. Pour la circulation, Scharoun créera, de fait, un enchevêtrement complexe des espaces. Les vestiaires et les différents foyers secondaires ainsi que ses locaux annexes se multiplient sur les différents étages. Au rez-de-chausée les spectateurs de l'hémisphère gauche trouvent leur foyer; les spectateurs du côté droit de la salle trouvent leurs foyers ainsi que leurs vestiaires au premier étage.

Le foyer central au rez-de-chausée se prolonge en-dessous de la salle et est visuellement relié au foyer principal du rez par les ouvertures importantes du plafond. Sur le côté nord, il est prolongé par une terrasse extérieure qui dégage une vue sur le *Tiergarten*. Le foyer supérieur, finalement, donne sur un troisième foyer.

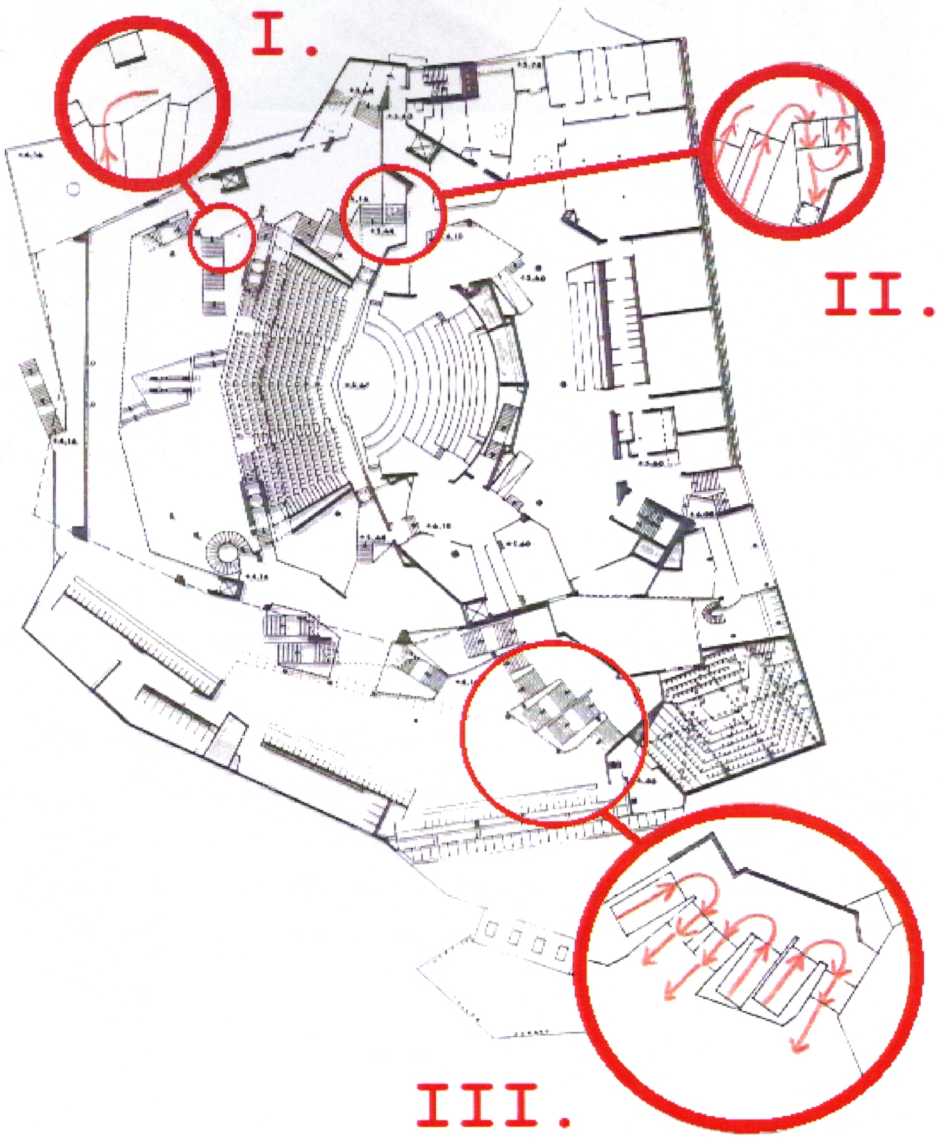


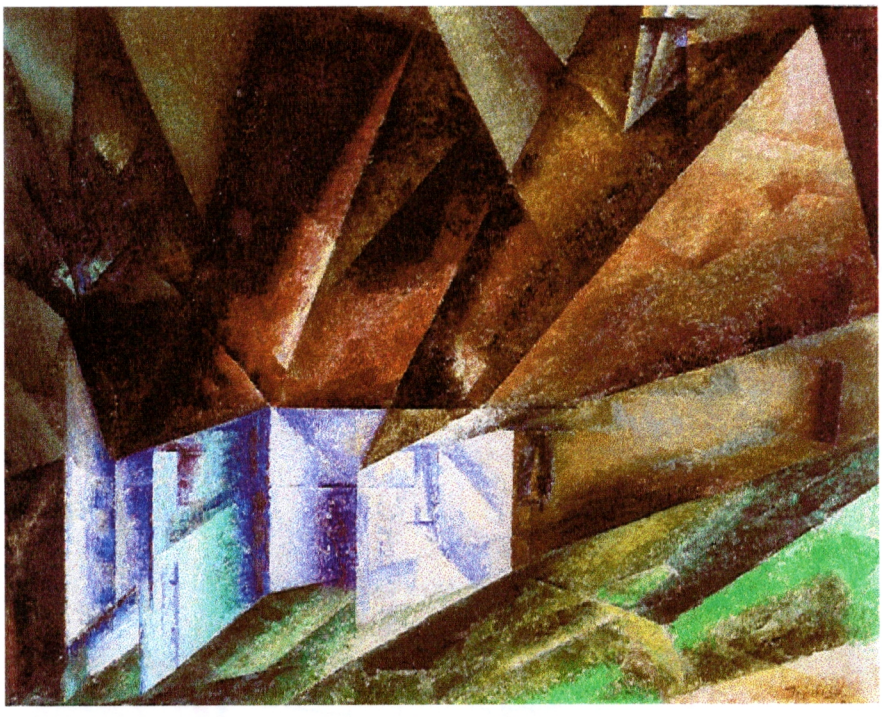


La distribution des flux des masses de spectateurs entrantes ou sortantes en trois parties correspond à une distribution du parquet de la salle en trois parties. Par chacun des trois foyers, chaque partie de la salle est "nourrie". Scharoun ne voulait en aucun cas minimaliser le trajet à parcourir pour atteindre sa place, mais désirait de rendre la perception de l'espace plus dynamique et créer une multitude de sentiments spatiaux. Les escaliers qui relient les trois foyers sont reliés de telle manière que l'usager ait le choix entre différents trajets pour circuler entre salle, vestiaire, entrée et les différents foyers. De même, il est des circuits qui permettent des séquences sensorielles très continues. Une multitude d'escaliers plus petits crée des connections entre tous les différents blocs et invitent le spectateur à découvrir toutes les sensations spatiales possibles... La volonté de Scharoun n'est pas simplement de permettre une circulation plus fluide au sein du bâtiment, mais il veut également que l'usager devienne très conscient de la présence des autres et puisse rencontrer, lors des entractes des spectateurs, qui sont assis de l'autre côté de la salle. La clareté directionnelle des escaliers facilite l'orientation du spectateur dans ce système circulatoire complexe, Scharoun évite au maximum des escaliers tournants qui compliqueraient la lecture.

Le dessin suivant nous montre comment Scharoun traite les différentes situations par l'interaction des pans de mur et des escaliers afin que n'apparaisse jamais chez l'usager l'impression d'une circulation forcée: si on atteint les dernières marches d'un des deux escaliers (voir I sur fig.) l'orientation en oblique du mur en briques de verre dirige l'usager vers l'escalier suivant pour arriver

au foyer supérieur. L'angle aigu dans le mur en briques de verre coloré accentue d'avantage cet effet. Le changement de cap en direction du troisième escalier vers la gauche (II) est induit par un changement de hauteur du sol. Par les deux escaliers parallèles (III) qui mènent à un palier intermédiaire, les premières marches de la volée suivante menant au troisième foyer sont visibles. Par des nombreux moyens similaires de structuration optique de l'espace, Scharoun arrive à ôter chez l'usager le doute sur la suite de son mouvement dans cet ensemble spatial d'une énorme complexité.





Lyonel Feininger, *Normannisches Dorf II, 1920*



Par l'enchevêtrement des différents espaces, leur continuité très fluide dans le sens horizontal et vertical, Scharoun réussit à créer un *continuum spatial* qui semble être prolongé à l'infini. Là, où les limites de l'espace sont perceptibles, Scharoun les dissout par des moyens optiques comme les murs de brique de verre en couleur. L'enchevêtrement complexe de "*boîtes éuclidiennes*" et la géométrie qui en résulte offre une compréhension géométrique-analytique impossible. L'utilisation des obliques - ´galement dans un but acoustique - participe, bien-sûr, à cet effet. Ces formes polymorphes qui en résultent, cassent nos sensations spatiales habituelles, traditionnelles, pour nous faire ressentir la complexité d'un nouveau ordre du cosmos - *le chaosmos*- qui ne se laisse plus englober par une seule voûte spirituelle, celle dont Scharoun, l'architecte utopiste expressionniste, rêvait encore à l'âge de la *Gläserne Kette*[JR12]...



Paul Klee, 1940

2.3. *L'oeuvre comme genèse. Paul Klee.*

Le motif du symbole cristallin figurant dans les projets utopiques de Bruno Taut et dans l'oeuvre artistique et théorique de Paul Klee sont à considérer comme des éléments d'un développement théorique romantique, dont la source et l'objectif seront une nouvelle autonomie des moyens artistiques. Le message philosophique du symbole cristallin- l'unité de l'art et de la nature dans une "forme symbolique pure"- mènera à une nouvelle interprétation des liens historiques entre l'*irrationnel expressionniste* et la *rationalité moderne* qui en suit. Le noyau théorique de cette tradition de la pensée et de l'oeuvre se manifestera dans une nouvelle théorie de la perception[Jan13] de l'art, qui visera à assimiler la nouvelle forme artistique autonome à l'art traditionnel mimétique[Jan14] et figuratif, pour ainsi suspendre l'élément de provocation de l'art abstrait moderne.

> *"La forme n'est jamais à considérer comme accomplissement, comme résultat, comme fin en soi, mais plutôt comme une genèse, un devenir, la venue à l'être. La forme réduite à l'apparence, par contre, est un démon méchant et périlleux."*[58]

2.3.1. Le "Moi-cristal" de Klee: l'âme cristalline claire, pure et lucide.

Dans une critique d'une exposition de 1912, Klee nous donne son avis sur le cubisme:

> *"Qu'un tel tableau, à la fin, ressemblera à une cristallisation ou à une composition de pierres taillées est [...] la conséquence naturelle de la pensée formelle du cubiste, qui, principalement, consiste dans la réduction des proportions et mènera aux formes de projection primitives comme le triangle, le carré et le cercle."*

Klee voit comme problème essentiel de ce langage formel abstrait la contradiction irréconciliable entre sujet et objet, la déformation de l'objet (p. ex. chez Picasso) que Klee refuse rigoureusement. Il préconise plutôt le genre de tableau "autonome et libéré" de Delaunay qui subsistera sans avoir un motif ou modèle dans la nature.[59] Dans cette critique du cubisme, il cherche à s'opposer à la destruction de l'objet du tableau en attribuant à la forme abstraite même un caractère naturel. Ceci est un trait essentiel de la théorie d'art de Paul Klee.

> *"Mon cœur qui battait pour ce monde se sent comme abattu et mourant.*

[58] citation traduit d'après Jürg Spiller: *Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*. tome 1: *Das bildnerische Denken*. Basel 1956. p.169

[59] Paul Klee. *Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich*. dans: *Die Alpen*. 6. 1912. page 696, cité d'après Christian Geelhaar: *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*. Cologne. 1976. page 107

Comme si le seul lien avec "ces" choses qui subsiste était mes souvenirs... Est-ce que je me transforme en ce type cristallin?

Mozart se sauvait. Sans qu'il néglige l'enfer de ce monde... une belle et noble danse qui le menait à l'au-delà jubilant.

Celui qui ne saisit pas ce fait peut être considéré comme le type cristallin.

On quitte cette région-ci pour construire dans un au-delà.

ABSTRACTION. Le romantisme froid de ce style sans aucun pathos [Jan15] *est inimaginable.*

Plus ce monde-ci est effrayant (comme le monde d'aujourd'hui), plus l'art est abstrait, pendant qu'un monde heureux produira un art provenant de ce monde-ci.

"Aujourd'hui"- c'est le passage de hier à aujourd'hui.

Dans l'immense tombe des formes sont posées des débris auxquels on se réfère encore aujourd'hui- ils fournissent la matière pour L'ABSTRACTION.

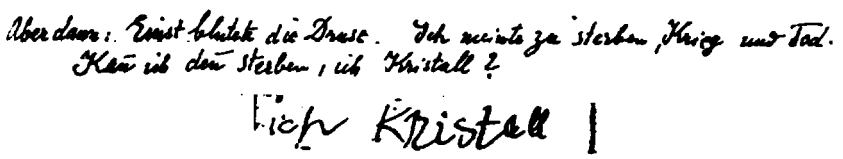
Une minière d'éléments non-authentiques qui formeront des cristaux impures. C'est comme ca, aujourd'hui!

Mais alors, une fois, la grappe de cristaux saignait. Je croyais mourir, la guerre, la mort.

Est- ce que je peux mourir? Moi, le cristal? MOI- CRISTAL.

Bien avant, je portais déjà en moi cette guerre. C'est pourquoi intérieurement elle ne me concerne pas. Pour me libérer de ces ruines j'ai du voler... et je volais!

Je ne demeure dans ce monde détruit et ruiné que par mes souvenirs- la façon habituelle de se souvenir du passé. C'est ainsi que je crée de l'abstrait par le souvenir..."



Plus loin, dans un autre passage de son journal de la même année, nous trouvons une autre note dans laquelle Klee met en évidence l'*antithèse entre la forme cristalline et l'apparence organique des choses du monde sensible* pour témoigner de ses propres progrès dans sa création non-objectale:

"Un troisième exemple est Kubin. Il s'enfuyait de ce monde, parce qu'il ne pouvait plus créer dans ce monde physique. Mais il restera bloqué à mi-chemin, il souhaitait le cristallin, mais ne pouvait pas s'arracher à la boue visqueuse du monde des apparences."[60]

[60]Paul Klee. *Tagebücher 1898- 1918*. Reédition critique publiée par la fondation Paul Klee du musée d'art de Bern. 1988.

Klee fait la distinction entre le réalisme-naturalisme qui se rapporte à un monde *heureux* ici-bas et d'un style "cristallin"-abstrait qui émane d'une puissance artistique archaïque et qui vise des valeurs inatteignables et constantes pour sortir d'un monde réel *douloureux*.
L'analogie avec la mythologie du cristal expressionniste est évidente. Klee désire "construire" un pont vers l'au-delà, semblable à l'expérience du *Glashaus* de Taut. Il s'agit d'un essai de lever la différence entre objet et sujet par la synthèse de l'art et de la nature. En s'élevant elle-même au statut du cristal symbolique, la pensée de Klee correspond à la métaphore cristalline architecturale de Taut- celle de la *Glasarchitektur* [architecture en verre] et de la *Gläserne Kette.*

Plus loin, Klee nous témoigne sa compréhension de l'acte artistique comme une objectivation de la sensibilité- une accession du subjectif-sensible à l'objectivité des lois naturelles:

> *"L'objet même est sûrement mort et dépassé... Le nouvel art ne formera pas des objets, mais des impressions et sensations par des objets... l'école des maîtres traditionnels est sûrement démodée. L'artiste ne reproduit plus la nature, plutôt des lois de la nature."*[61]

L'ambition artistique touchera à l'au-delà, la mort, et la destruction du monde visible. Comme Taut et Scharoun, Klee essaie d'intégrer sa pensée dans les événements de son temps et de trouver une confirmation pour ses aspirations artistiques par une conception du monde *("Weltanschauung").* Les aspirations, l'attraction que les valeurs éternelles exercent sur l'homme, trouveraient, d'ailleurs, aussi bien pour Klee que pour Taut, un sol plus fécond dans la communauté[Jan16] communiste. Guerre, destruction et communisme sont interprété par Klee et par Taut comme la recherche artistique de la "véritable nature".

2.3.2. Interprétation du tableau "Angelus Novus" par Walter Benjamin.



Walter Benjamin voit dans l'aquarelle *Angelus Novus* (faisant partie de sa collection depuis 1921) une sorte de définition de l'histoire par Paul Klee:

> *"Il y a un tableau de Klee qui s'appelle* Angelus Novus*: il représente un ange qui semble de s'éloigner de quelque chose, quelque chose qu'il fixe pourtant avec les yeux. Ses yeux et sa bouche grand ouverts, les ailes étendues... Ça*

ne peut être que l'ange de l'histoire. Son visage tourné vers le passé. Là, où l'enchaînement des événements s'étale devant NOS yeux, IL ne voit qu'une immense catastrophe qui formera un tas de débris les uns sur les autres et qui lance ces débris à ses pieds. Il aimerait y demeurer, ressusciter les morts et réparer ces ruines. Mais une tempête l'emporte dans la direction de l'avenir auquel il tourne le dos. Il ne peut pas s'opposer à cette tempête forte et le tas de débris devant lui croît à l'infini. Ce que nous appelons PROGRES, C'EST CETTE TEMPETE."[62]

L'auteur O. K. Werckmeister[63] voit une analogie entre cette thèse de Benjamin et certains passages du journal de Klee, les deux expliquant son rapport avec le passé. Werckmeister repère une similitude du *"regard sur les débris du passé"* qui resteront ineffaçables dans le souvenir malgré que le sujet s'éloigne de ce passé -ce éloignement se fera "*contre la volonté chez Benjamin et plus spontanément chez Klee*"[64]. D'après Werckmeister, les textes du journal de Klee font partie d'une série d'énonciations sur son programme artistique avec "*lesquelles Klee essayera de définir son art comme un domaine autonome d'une création esthétique, biographique et métaphysique au-delà d'un présent historique.*" [65] Les premiers essais d'un art abstrait de Klee sont compris par Werckmeister comme l'expression d'une résistance à une culture esthétique bourgeoise d'après-guerre. Cette inflexion de Klee est pourtant limitée: "*le souvenir fait que l'artiste dans le processus artistique fixe des expériences ultérieures. En faisant intervenir le vécu du passé, ces souvenirs seront la preuve d'une situation historico-objective. Cette expérience, pourtant, est négative et critique, comme indique la métaphore des ruines et débris...*"[66]

Les aspects soulevés par Werckmeister sont des aspects incompatibles par leur essence même: d'une part, le mouvement ascendant qui mènera l'artiste dans un monde complémentaire et spirituel par L'ABSTRACTION et, d'autre part, l'objectivation des expériences historiques. "*Bien avant, je portais déjà en moi cette guerre. C'est pourquoi elle ne me concerne pas intérieurement...*" Les ruines de l'histoire lui serviront de "matière pour l'abstraction", de matériel pour son art[67]. Klee énonce son détachement total du monde; il ne persiste que dans ses souvenirs. Le passage "de hier à aujourd'hui" n'est qu'une image pour la libération de l'artiste de l'histoire. L'ange décrit dans le texte de Benjamin est différent: "il ne vole pas"- il ne se détachera et soulèvera pas de l'histoire, mais c'est plutôt "le progrès-tempête" qui le poussera plus loin, contre sa propre volonté. Pendant que Klee "construit" un au-delà spirituel, l'ange de Benjamin évite de regarder l'avenir, c'est-à-dire il nie tout

[62]Benjamin Walter: *Illuminationen. Ausgewahlte Schriften.* Francfort, 1977, p. 255
[63]O. K. Werckmeister: *Die neue Phase der Klee- Literatur*, dans: *Neue Rundschau*, n° 39, 1978, cité et traduit d'après la reédition dans *Versuche über Paul Klee*, Francfort 1981, p. 179
[64]O. K. Werckmeister: *Walter Benjamin, Paul Klee und der "Engel der Geschichte"*, dans: *Neue Rundschau*, n° 87, 1976, cité et traduit d'après: O.K. Werckmeister: *Versuche über Paul Klee*, Francfort 1981, p 99
[65]ibid., page 99
[66]ibid., page 100

espoir quasi-religieux, projeté- et dirige son regard vers le passé. Dans la notion de Benjamin de la vérité historique, le *maintenant* acquiert un statut de plus grande présence, cependant que chez Klee, nous constatons la négation totale du monde matériel.

[57] Il est même très probable que Klee fait ici allusion à sa pratique à Schleissheim d'utiliser de la toile d'avion comme toile pour ses peintures.

2.3.3. "Schöpferische Konfession"- la perception de l'art abstrait comme chemin de la vérité.

La "période expressionniste" de Klee entre 1915 et 1918 sera strictement distinguée de sa période suivante, pendant laquelle il appliquera plus de clarté analytique. La ressemblance avec les analyses faites sur Bruno Taut, qui distinguent une phase "utopique-fantastique" et une phase "rationnelle-réelle", est assez évidente. Jim M. Jordan[68], en se basant sur le journal de Paul Klee, parle d'une "nouvelle teneur symbolique de son œuvre". Klee a voulu créer une "*nouvelle iconographie qui aurait été favorisée par les solutions apportées à des problèmes formels.*" Cette anticipation d'une nouvelle iconographie de Klee par Jordan peut être mise en rapport avec la "*forme symbolique*" de Cassirer:

> *"Nous pouvons nous attendre à des nouveaux symboles d'une grande 'variabilité', puisqu'ils expriment des positions extrêmes de notre sensibilité et de notre pensée. Dans ces nouvelles formes, le figuratif et l'abstrait, le descriptif et le symbolique seront interchangeables, car l'artiste ne voit plus dans l'abstraction un processus du devenir, mais plutôt un état supérieur d'être."*[69]

Werckmeister, tout en le jugeant comme une sorte de retour de principes conservateurs, partage l'opinion de Jordan selon laquelle Klee, au cours de la guerre, se dirigera vers une "*peinture des Idées*". Partant des écrits de Klee de 1917, comme Jordan, Werckmeister le définit comme un "illustrateur des Idées". Il critique le fait qu'il n'y "voit plus rien d'un art abstrait". Le retour partiel au figuratif dans ses "paysages idylliques" trouve un fondement théorique dans la publication que Paul Klee fera dans *Schöpferische Konfession*[70] :

> *"Développons, faisons [...] un petit voyage dans le pays de l'illumination ... Evaluer le meilleur chemin dans l'esprit par ici ou par là (=un faisceau de lignes). Une rivière nous fait obstacle, nous choisissons de prendre un bateau (=des lignes ondulées). Plus haut, on aurait pu prendre le pont (=série d'arcs) .. nous traversons un champs (=surface traversée par des droites) ... Des travailleurs retournent dans leur voiture (=la roue). Ils ont avec eux, un enfant avec des cheveux*[Jan17] *comiques (=le mouvement d'une hélice) .. un éclair à l'horizon (=une ligne en zig-zag). Au- dessus de nous: les étoiles (=une semée* [Jan18]*de points)*[71]

[68] Jim M. Jordan. *Garten der Mysterien. Die Ikonographie von Paul Klees expressionistischer Periode*. cité et traduit d'après le catalogue de l'exposition *Paul Klee. Das Frühwerk 1883- 1922* à la Städtische Galerie im Lenbachhaus. Munich, 1979, p. 231

[69] ibid., page 231

[70] En été 1918 Kasimir Edschmids demandera à Klee d'écrire un rapport sur sa production pour une publication collective *Schöpferische Konfession*. Cité et traduit d'après: Christian Geelhaar *Paul Klee. Schriften. Rezension und Aufsätze*. Cologne. 1976, page 118.

[71] ibid

En établissant ces correspondances entre formes et motifs de paysage, Klee s'opposera à son refus antérieur d'un art qui était interprétable par des moyens littéraires. Ce cloisonnement stricte par Werckmeister entre deux différentes perceptions de l'art est insoutenable parce qu'il ne respecte pas deux choses essentielles:

Premièrement, parallèlement aux relations entres formes artistiques et éléments naturels nous trouvons également des comparaisons de certains caractères des formes avec des motifs psychiques[72]:

> *"Sur l'autre côté nous rencontrons quelqu'un qui pense comme nous, qui veut aussi y aller pour trouver des illuminations plus importantes. D'abord, nous nous entendons par la grande joie de s'être trouvé (=la convergence). Alors se créent peu à peu des divergences (=deux droites indépendantes). Une certaine excitation sur les deux côtés (=expression, dynamique et psyché d'une ligne)..."*

Deuxièmement, l'importance du *genre* de lien qui se crée entres les formes abstraites et les éléments figuratifs ou émotionnels. Le point de départ de Klee est sûrement l'abstraction pure. La perception [Jan19] de ces éléments formels autonomes est décrite comme un chemin de l'illumination et de la connaissance, c'est-à-dire on attribue *a posteriori* [JR20]à ces formes abstraites des pendants figuratifs de la nature extérieure et intérieur.

Ces deux faits montrent qu'il ne s'agit pas d'un retour partiel à un art mimétique: la perception d'un tableau abstrait est plutôt objectivé en une sorte de perception de la nature. L'abstrait acquerra le statut d'une réalité en analogie au réel visible et émotionnel. En plus, l'élévation de la perception de l'oeuvre par sa teneur d'une réalité profonde est cohérente avec l'élévation de l'artiste au niveau d'un être cristallin (*"Ich-Kristall"*) -un être détaché d'une historicité et créant hors de l'Histoire.

Nous trouvons donc deux négations: premièrement, la négation d'une réalité extérieure (la guerre) par le caractère mystique de la composition abstraite. Et deuxièmement, la négation de l'abstrait même dans le mode artistique répondant aux nécessités de la perception. Ceci, pourrait en effet correspondre à la conception de Taut sur la *beauté de l'utilisation* d'un édifice.

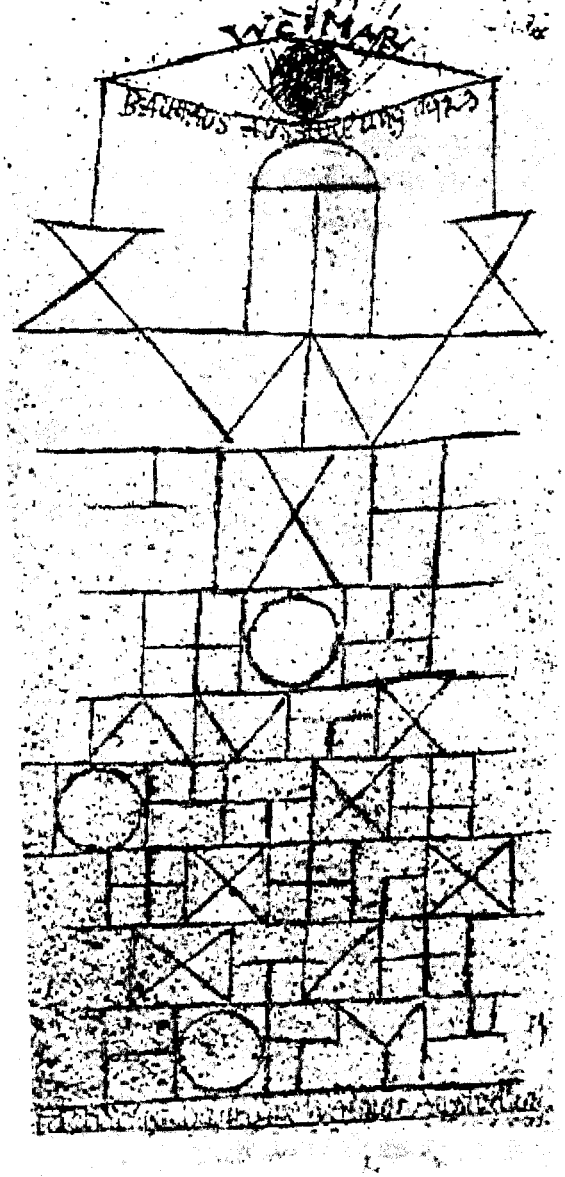
La retransformation du moyen artistique abstrait en *"sujets"* correspond à une autre opération de la pensée concernant l'espace:

[72] ibid

"Pour qu'un point devienne mouvement ou ligne, cela nécessite du temps. *De la même manière, quand une ligne devient une surface, ou encore quand le mouvement d'une surface devient espace... Le temps s'inscrit dans l'espace cosmique. L'action du spectateur de l'art est liée au temps. L'oeuvre picturale a été créée à travers le temps et est perçue à travers le temps..."*[73]

L'espace sera dissout en un *"espace en devenir"*, dans le geste créatif de l'artiste, et la reproduction de cet espace sera dissoute dans le mouvement, lors de la perception de l'oeuvre. L'art n'est plus certainement un fragment limité de la nature mais il se présentera comme le cosmos en soi.
L'espace perspectif qui, traditionnellement, organisait une relation singulière entre le pictural et le spectateur est remplacé par un continuum infini de relations. Ce continuum dépassera la volonté d'unité de la perspective traditionnelle. La théorie Bauhausienne de Klee va développer cette substitution de l'espace perspectiviste unitaire par la notion du mouvement éternel.

[73] ibid. page 120



"Partis de l'abstraction des éléments plastiques en passant par les combinaisons qui en font des êtres concrets ou des choses abstraites tels les chiffres ou les lettres, nous aboutissons à un cosmos plastique offrant de telles ressemblances avec la Grande Création qu'il ne faut plus qu'un souffle pour que l'essence de la religion s'actualise."

Paul Klee, *Schöpferische Konfession*

2.3.4. La théorie de Klee au Bauhaus

2.3.4.1. la genèse -convergence de la création et de la perception de l'oeuvre

L'expérience du réel à travers la réception stylisée de l'oeuvre sera le sujet principal du cours de Klee au Bauhaus [74]. Nous avons déjà abordé la notion d'une rencontre intime entre création artistique et la réception dans *Schöpferische Konfession*[75]:

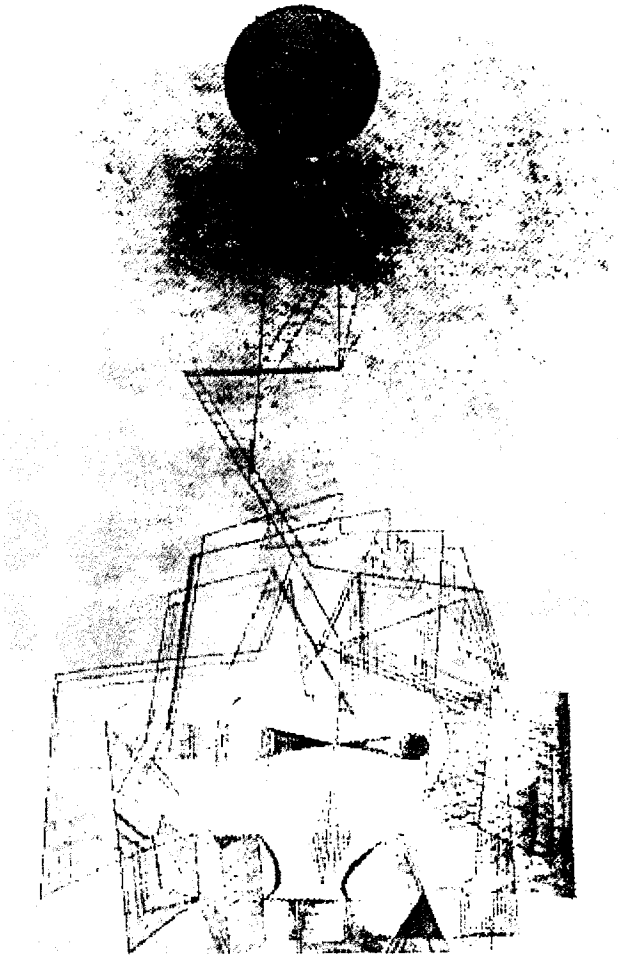
> *" [l'artiste] devient le feu; il ressuscite; cette flamme jaillit de sa main, elle se projette sur le tableau et sur ce tableau, elle jettera des étincelles pour ainsi refermer le cercle de son origine: l'oeil. Le retour à l'oeil et à la source encore plus profonde...".*

Voir, percevoir, rejoint *créer* dans un mouvement du *devenir*: *" ... l'oeuvre sera, en tout premier lieu, une genèse, elle n'est jamais perçue comme résultat ou produit."*[76]

Dans son cours au Bauhaus Klee poussera encore plus loin cette conception[77]:
"L'histoire de l'oeuvre qui sera en premier lieu genèse, peut être succinctement décrite comme une étincelle secrète, d'une provenance inconnue, qui allumera l'esprit humain, qui fera bouger sa main et par là, transmettra son mouvement à la matière et donc: deviendra œuvre.
[...]
La réception de l'oeuvre fonctionne similairement. Le spectateur, qui pourra être identique avec le créateur, prendra le chemin inverse. Mais lui aussi est propulsé par le temps."

La mise en peinture, le *venir à l'être,* est donc une synthèse de production et réception, qui, d'ailleurs, touchera à la notion du *Kunstwollen* [volonté artistique] de Riegl. Le même propos est aussi traité dans la *Gläserne Kette:* ici, le mouvement éternel entre création et réception sera symbolisé par la *cristallisation* : un mouvement cosmique, dans lequel l'artiste réunit en soi tous les facteurs de production, de réception, les éléments matériels et idéaux, les antagonismes de l'art. L'artiste même deviendra *l'être*: son œuvre, qui concilie ces aspects opposés est devenu un *cosmos formel,* qui *"montrera une telle ressemblance avec la Grande Création, qu'un rien suffit pour que l'expression religieuse, la religion, soient matérialisées dans l'acte* [matériel- terrestre]*".*[78]

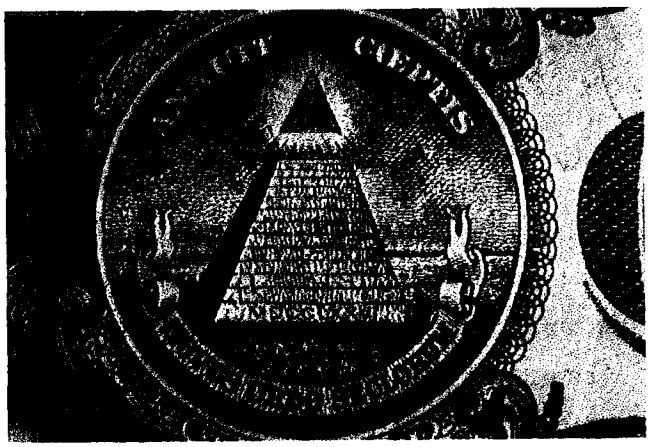
[74] *Paul Klee: Beitrage zur bildnerischen Formlehre*, cette collection des cours donne au Bauhaus à Weimar. Je traduit après sa republication et transcription par Jürgen Glaesmer. Basel/Stuttgart. 1979
[75] En été 1918 Kasimir Edschmids demandera à Klee d'écrire un rapport sur sa production pour une publication collective *Schöpferische Konfession*. Cité et traduit d'après: Christian Geelhaar. *Paul Klee. Schriften. Rezension und Aufsätze*. Cologne. 1976. p. 120.
[76] ibid.
[77] Voir 17. page 95
[78] ibid. page 121



Paul Klee, Les limites de l'entendement, 1927

"Chacun construit -dans le sens authentique du terme. Tout le monde sert à la grande Idée -la Beauté- il fonctionne en tant que pensée de la terre qui porte tout.".

Bruno Taut



Détail du billet de dollar américain.

"De notre monde matériel-terrestre nous avons projeté cette puissance supérieure dans le ciel - pour certains elle est nommée Dieu, pour d'autres elle estencore plus abstraite et éloignée - parfois du type scientfique. Dans les deux cas il s'agit de métadiscours.

Pendant que Klee jette le pont fragile vers l'autre monde *par l'abstraction*, la pyramide "des croyants" ne s'achèvera jamais pour l'atteindre. Klee "retournera dans la caverne" -pas en tant que Christ -mais comme cristal. on iconographie rendra l'abstrait communicable - comme l'allégorie biblique.

Klee donne, dans son cour l'exemple métaphorique de l'*analyse chimique*, analysant la composition des matières. Il en déduit la notion de *genèse*, qui signifie, ici, l'analyse de l'oeuvre selon les stades de sa création. Ce examen analytique évitera, selon Klee, qu'on perçoit l'oeuvre comme quelque chose de stable et d' immobile. La décomposition de l'oeuvre dans les étapes de sa production peut, nous le constatons ici, aussi bien être repris dans l'image d'une expérience scientifique comme dans l'image de la création divine.



La décomposition de l'UN (du cosmos) sera toujours précédée par la création d'un cosmos formel de l'artiste (ou du scientifique) se référant à ce UN (ou à la loi scientifique universelle).

Klee basera sa théorie de l'art sur la *genèse* et sur le *Ich-Kristall;* Taut le définira dans *Weltbaumeister* [démiurge]. Les deux sont des descriptions spirituelles du processus de création artistique.

L'image de la *genèse* exaltant la production artistique au niveau de *La Création,* est également l'expression du passé et le présent qui en résulte (=un autre parallèle au *Kunstwollen* de Riegl).

Selon Klee, avant le premier trait de pinceau, existe déjà "*un état unanime de l'humanité, dont l'orientation est appelée idéologie, orientation qui nous poussera, par une nécessité intérieure, dans un sens ou dans l'autre*"[79] Le personnage de l'artiste est assimilé à un être total. Son œuvre se déploie dans l'entièreté de la culture.

2.3.4.2. Le point, comme origine de la peinture

Klee, l'artiste, transformera l'origine spirituelle et matérielle de la création en peinture "géométrique-mathématique": la genèse de la forme picturale commencerait avec le point qui se met en mouvement: de cette cellule primitive munie d'une *énergie de croissance propre* émanent la ligne, puis de la surface et finalement, de l'espace. Tous les éléments picturaux naissent de cette source unique -*abstraite, mais vivante*. Puisque le point géométrique n'a pas de surface, il n'est qu'une pure construction mathématique. Une fois de plus, la compréhension de la création artistique se fait par un acte hors de la volonté individuelle du sujet, de l'artiste.

[79] *Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre*: Une collection des cours donné au Bauhaus à Weimar. Je traduit après sa reédition et transcription par Jürgen Glaesmer, Basel/Stuttgart, 1979, page 3, *"Das Formale muß mit der Welanschauung verschmelzen"*



Paul Klee, *Formation de l'espace par une droite en mouvement", 1931*

La ligne est engendrée par le mouvement des points de même les surfaces et les espaces résultent du déplacement de l'élément précédant.

Au fur et à mesure que s'enchaînent les idées, le système croît et se ramifie; dans son travail, l'artiste suit une démarche analogue, partant de structures simples qui gagnent toujours plus en hauteur et en complexité.

La symbolique généalogique du point en croissance résulte de l'image de la *cristallisation*. Comme *la cristallisation,* elle n'est que l'expression d'une source spirituelle/matérielle à l'origine de tout geste artistique, cette source fait partie d'un monde au-delà.
Klee explique l'art, par une métaphore de la création, par la convergence du monde en un point: dans son personnage conceptuel de l'artiste, le monde se réduit en la forme d'un point[30]:

> *"Je cherche [...] un point lointain à l'origine de la création, où je devine de trouver une sorte de formule pour l'animal, la plante, l'homme, la terre, le feu, l'eau, l'air et toutes les forces cycliques, simultanément [...] L'art est comme la création."*

Christian Geelhaar[31] met la mythologie du point en mouvement en relation avec un principe semblable dans *Libro della Pittura* de Leonardo da Vinci qui dit que:
"Le début de la peinture est le point, puis, suit la ligne, le troisième élément est la surface, le quatrième le corps dont l'enveloppe se constitue des surfaces. [...]"
Je crois que l'innovation décisive dans la conception de Klee se montre dans cette comparaison de Geelhaar: chez Klee, il s'agit plutôt d'une dynamique autonome du point, la notion d'*enveloppe* séparant strictement la *construction* de *l'organique*. Chez Klee, la création formelle (*la genèse*) remplace le sujet figuratif-objectal de Leonardo. La fondation mathématique, non-mimétique de la construction artistique ne se détache pas de son modèle (de la nature) puisqu'elle est immanente aux deux. Cette nouvelle unité touche aussi à l'idée de Cassirer selon laquelle les *formes symboliques* sont une matérialisation d'une énergie spirituelle.

Ce nouveau rattachement des éléments formels à leur source, la source qui est l'origine directe du geste de l'artiste, réunira l'esprit et la nature; cette nouvelle unité deviendra un *a prori* pour Klee. Néanmoins il le différenciera et le hiérarchisera par la suite. D'abord il traite les lignes et les surfaces; les dernières sont plutôt le résultat du mouvement des premières (par rotation ou translation), pendant que la création d'espace ne reste qu'"utopie" pour les peintres, à cause des moyens graphiques-picturaux limités.
Klee s'écarte de la spatialité picturale perspectiviste pour introduire une notion de l'espace à travers le mouvement (l'espace comme le résultat d'une translation d'une surface). Cette notion sera le contenu essentiel de son concept de genèse.

[30] Klee Paul. *Tagebücher 1898- 1918*. Réédition critique publié par la fondation Paul Klee. musée d'art de Bern. 1988. transcrit par Wolfgang Kersten. 1008
[31] Christian Geelhaar. *Moderne Malerei und Musik der Klassik- eine Parallele*. dans le catalogue de l'exposition *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1883- 1922. Gemälde. Handzeichnungen. Druckgraphik*. Kunsthalle Köln. Cologne. 1979. page 29

2.3.4.3. *Les trois caractères des lignes: actif, médial, passif*

Le cosmos formel, formé par le point géométrique - le point - qui fait diverger la grande diversité en une unité, créera trois caractères de lignes qui se définiront par leur relations aux surfaces:
Les *lignes actives* sans relation et autonomes; les *lignes médiales* qui circonscrivent les figures et qui mettent l'apparence surfacique en évidence; les *lignes passives* qui sont "*d'avantage des résultats linéaires des gestes surfaciques que ceux des gestes linéaires mêmes*". La ligne passive s'identifie donc comme surface. Le caractère médial a une fonction synthétique: il n'est ni ligne, ni surface mais constitue plutôt un lien entre les deux: il naît linéairement (=le mouvement d'un point), mais il finit par donner l'apparence d'une surface. La surface qui symbolise le calme pourrait prendre de nouveau un caractère linéaire en se bougeant.

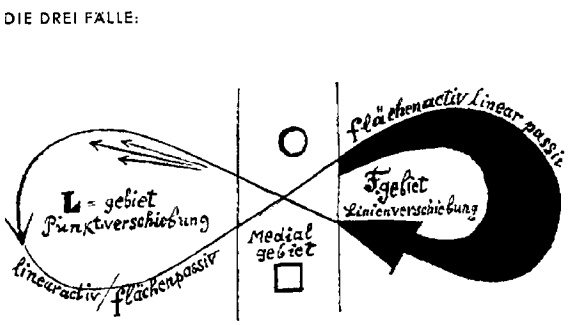


Fig. 12

Sprachliche Erläuterung
zu den Begriffen aktiv, medial und passiv:
aktiv: ich fälle (der Mann fällte mit der Axt den Baum),
medial: ich falle (der Baum fiel unter dem Hieb des Mannes),
passiv: ich werde gefällt (der Baum liegt gefällt).

11

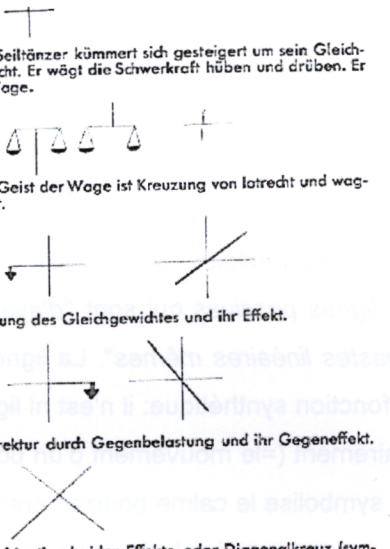
Composition signifie, pour Klee, l'unification de caractères différents, même si les composantes synthétisées ne sont que des entités pensées et non visibles sur le tableau achevé. La corrélation harmonisante entre éléments passifs et actifs, par le moyen des médiales, est, pour Klee, le modèle de base qui a aussi son fondement dans la notion de la genèse comme mouvement infini.
Geelhaar[32] constate que Klee s'oriente vers le modèle d'harmonie classique selon lequel l'esthétique du tout résulte de l'harmonisation de deux éléments opposés par un troisième. La dissonance n'engendra qu'une harmonie nouvelle et différente...
Klee oriente sa recherche vers un équilibre visuelle en peinture, équilibre harmonique entre des caractères de formes antithétiques qui possèdent des pendants dans les phénomènes naturelles ou les lois naturelles.

2.3.4.4. *La perspective construite comme "forme symbolique"*

Le problème de *l'espace pictural* (un sujet qui ne sera pas couvert par le modèle théorique du point en mouvement) sera d'abord traité par Klee en terme d'équilibre statique des formes.[RG21]

[32]Christian Geelhaar. *Moderne Malerei und Musik der Klassik- eine Parallele*. dans le catalogue de l'exposition *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1883- 1922. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*. Kunsthalle Köln. Cologne. 1979. page 29

Fig. 47



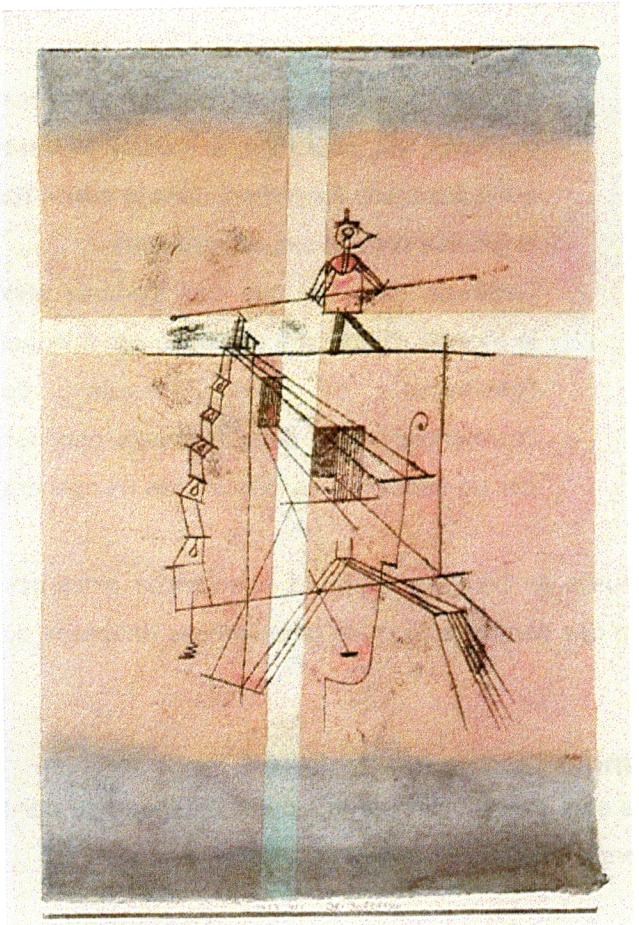
Der Seiltänzer kümmert sich gesteigert um sein Gleichgewicht. Er wägt die Schwerkraft hüben und drüben. Er ist Wage.

Der Geist der Wage ist Kreuzung von lotrecht und wagrecht.

Störung des Gleichgewichtes und ihr Effekt.

Korrektur durch Gegenbelastung und ihr Gegeneffekt.

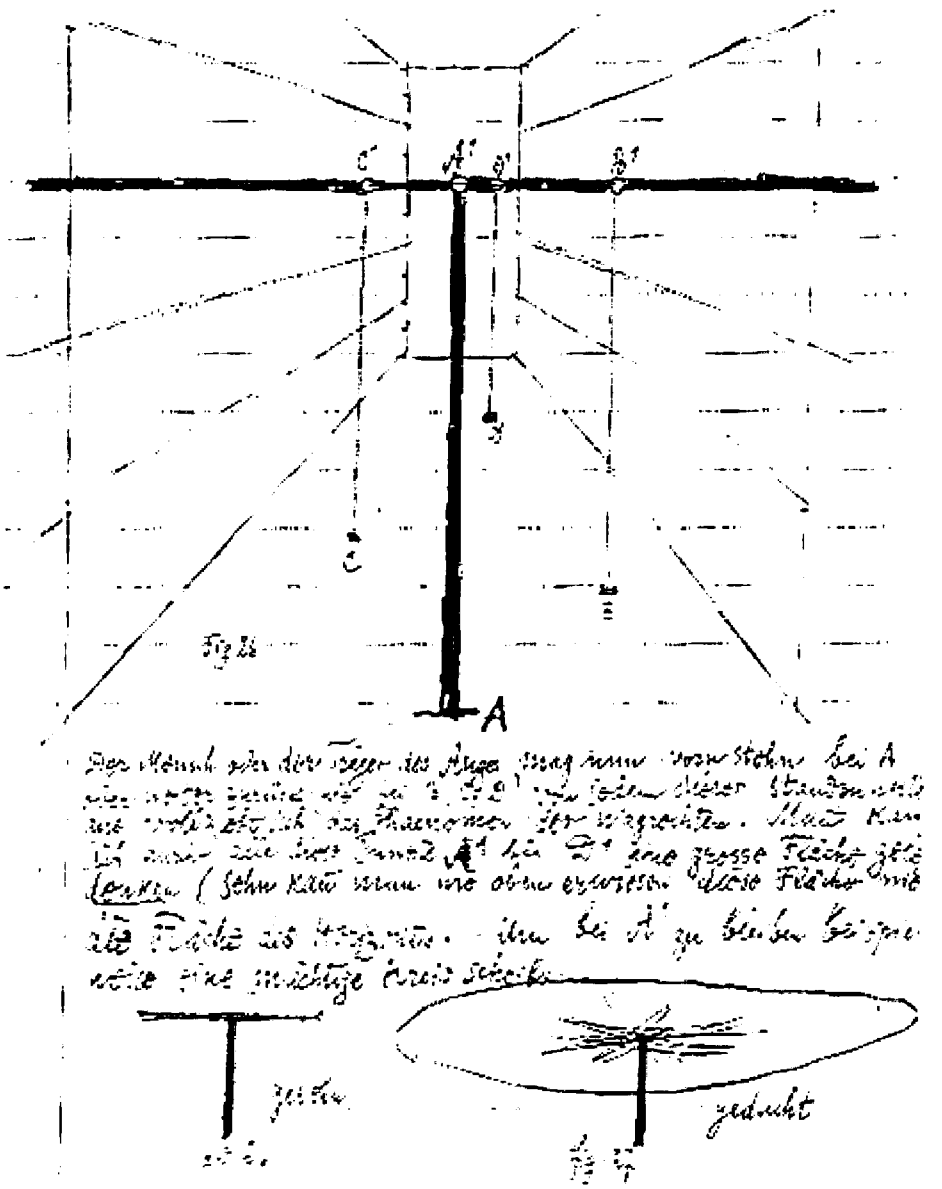
Kombination beider Effekte oder Diagonalkreuz (symmetrisches Gleichgewicht als Wiederherstellung).



Paul Klee, *L'équilibriste,* 1926

Une fois que se sont cristallisés l'essentiel et la teneur symbolique profonde de la perspective centrale: *l'horizontale et la verticale qui formeront la forme abstraite de la perspective -le "T"*- toute composition dans ce monde instable deviendra "acte d'équilibriste". Klee se crée un unviers formel objectif (la forme symbolique) pour instaurer une nouvelle subjectivité.

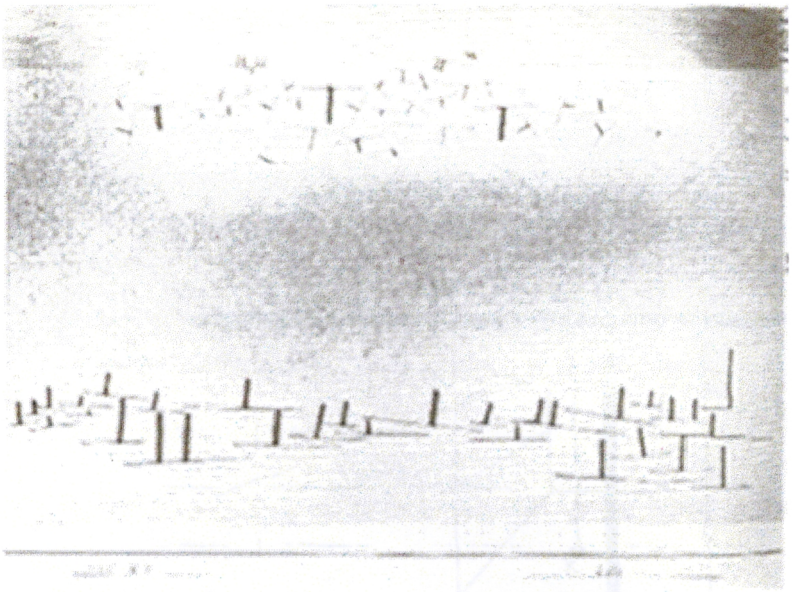
Par une démonstration schématique de la construction du point de fuite [voir fig.], Klee réduit le problème de la perspective à la signification des verticales et des horizontales. Il détachera la perspective construite (de la peinture) de son rapport avec le champ de vision naturel. Il isole la verticale du schéma de la perspective classique et le restituera dans un langage symbolique comme étant le point de situation de l'observateur. La surface supérieure horizontale d'un parallélépipède est vue comme une droite horizontale; elle est la ligne d'horizon à "la hauteur des yeux". Klee substituera, à la fonction illusionniste de la perspective, une fonction symbolique. La forme en T résultant de l'horizontale et de la verticale, "sera comme les maisons de l'homme". Le dessin donné est un écart aux lois de la perspective [voir fig.] : ici, Klee représente une mise en perspective, en mettant sur le point d'intersection des axes une immense surface circulaire. L'observateur ne voit plus l'espace pictural comme un prolongement de son espace réel, mais se situe plutôt au centre de l'extension de l'espace; selon l'imagination de Klee, il deviendra même l'origine de l'espace (*Ich-Kristall)*. La forme archétypique du beau formel qui était le principe de l'eurythmie du *cristal* pour Gottfried Semper, remplacera les lois de la perspective picturale traditionnelle. Cette affirmation se base sur le fait suivant: l' horizontale *est objective et symbolique* pour la hauteur des yeux de chaque observateur:



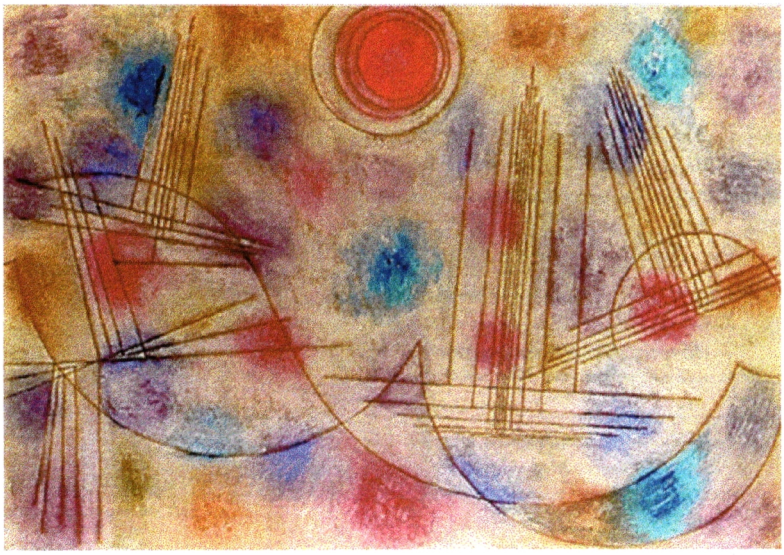
"L'homme ou le porteur de l'oeil peut maintenant se trouver en A ou, avec plus de recul (comme aux points A, B, C, D); de chacun de ces points s'accomplit le phénomène de l'horizontale. On pourra s'imaginer de poser une grande surface à travers tout ces points A1,...D1. Pourtant on ne verra jamais cette surface, comme il a été prouvé ci-dessus: c'est la surface de l'horizon. Pour rester au point A1, par exemple, une immense plaque circulaire."[83]

L' "erreur" de Klee dans cette démarche est évidente -un élément de la construction géométrique de la perspective sera instantanément considéré comme un élément surfacique. C'est par ce "saut" d'une logique à une autre que Klee saura affirmer que l'horizon de chacune des positions sera le

[83] *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre.* Une collection des cours donné au Bauhaus à Weimar. Je traduit selon la reédition et transcription par Jürgen Glaesmer. Basel/Stuttgart, 1979, page 23- 25



Paul Klee, *Perpendiculaire,* 1925



Paul Klee, *Lote*, 1925

"La prédominance d'horizontales ou de verticales confère une allure calme et stable. Une telle allure peut prendre un tour plus délié une fois transportée dans une région intermédiaire, telle que l'eau ou l'atmospère, où ne prédomine plus aucune verticale (comme lorsqu'on nage ou plane)."

Paul Klee.

même. Selon les lois de la perspective, les points B, C, D ne peuvent pas avoir la même "hauteur des yeux" que A, ils se situent plus bas. La ligne d'horizon est disjointe du lien direct avec une situation particulière du spectateur individuel. La ligne horizontale est donc interprétée comme droite indépendante, définissant la hauteur des yeux, et donc comme une limite spatiale *pour toutes les positions.* Ceci n'est plus possible dans un langage mathématique-géomètrique. Cette interprétation s'assimile à la "forme symbolique". Klee part des principes mathématiques-constructifs de la perspective pour les transformer en formes abstraites et autonomes qui dérivent plutôt du *dessin libre.*

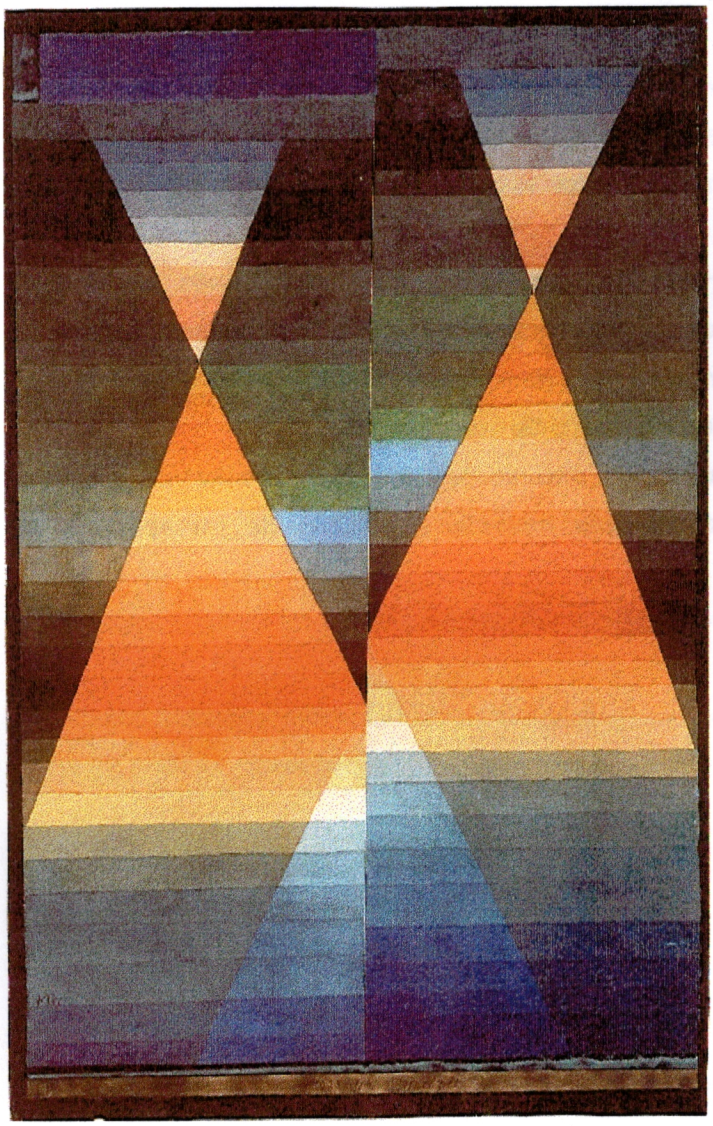
Les moyens géométriques de la perspective illusionniste sont transformés en espèces surfaciques, qui ne sont plus une illusion de l'espace mais qui plutôt "symbolise" l'espace. Le signe en forme de T, détaché de tout principe de la perspective, transformera l'observateur en "sujet transcendant", puisqu'il inclut tous les points de vue possibles.

L'oeil central de l'observateur qui ne se trouve plus en face de l'espace construit classique mais contenu dans l'espace, reflète aussi cette nouvelle unification de perception et de création.

Cette vue transcendante, marquera la rupture avec la perspective parce qu'elle intégre l'observateur dans l' espace pictural illusionniste.[34]

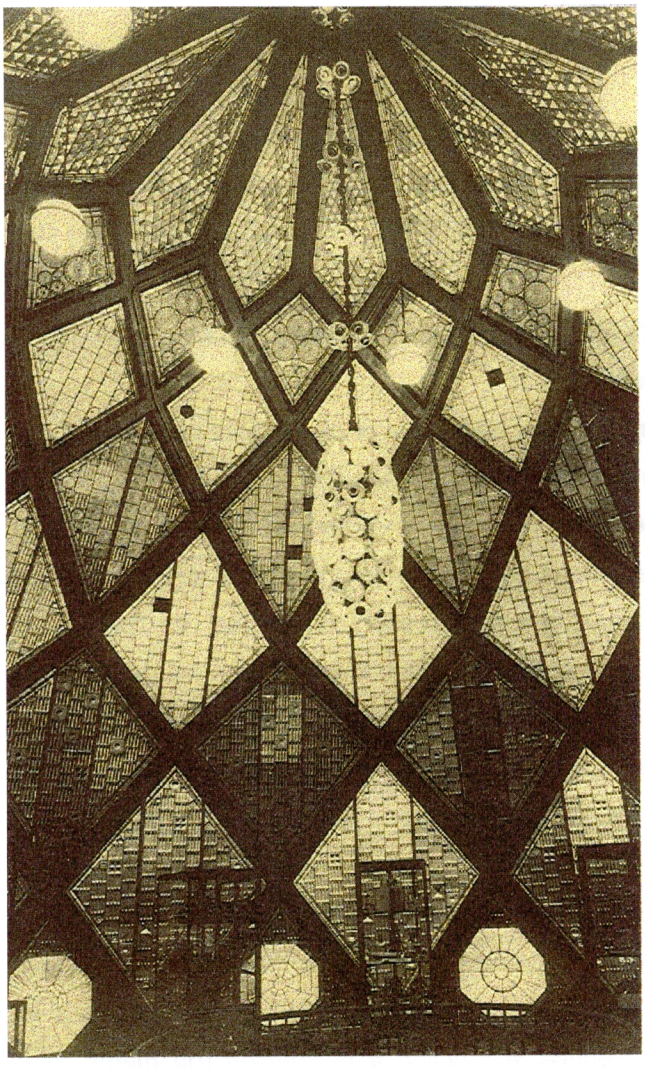
L'apothéose de l'espace central que nous avons rencontré chez Taut peut être considéré comme une étape préliminaire de l'unification du monde pictural et du monde de l'observateur.

[34] Nous avons trouvé des étapes préliminaires d'unification du monde picturale et du monde de l'observateur dans l'éloge que fait Taut de *l'espace intérieur* de sa *Hufeisensiedlung* et pour sa *Glashaus*.

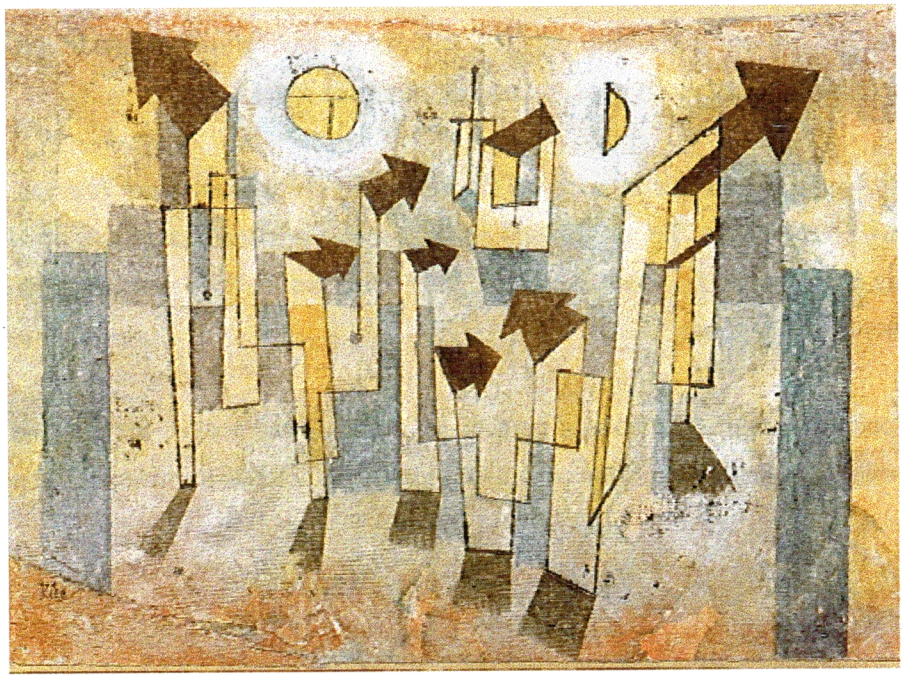


Paul Klee, *Tente double*, 1923

Klee parvient au mouvement perpétuel, où le sens du mouvement perd son importance. La "flèche de chaleur" qui mène du froid donné (eau) par la vapeur (gris) au point d'incandescence (feu).



Bruno Taut, la coupole de la *Glashaus*, Cologne, 1914



Paul Klee, *Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht,* 1922

Le sens du mouvement perd son importance... tout est devenir éternel.

2.3.5. Le mouvement devient l'essence de l'oeuvre

Leonardo justifie, dans *Libro della Pittura*[85], sa faveur à la peinture par rapport à l'art lyrique, par la possibilité de pouvoir traiter plusieurs objets simultanément:

> *"Dans de tels cas, le peintre te [le poète] dépasse, parce que ta plume sera usée, avant que tu aies décrit ce que le peintre te montre immédiatement par son art"*

La perte du sujet fait que l'exigence de représenter d'une manière spontanée et avec une grande exactitude - donc comme dans la perception réelle de la nature - ne peut plus être remplie. Le sujet sera remplacé par l'oeuvre même. Selon Geelhaar, la transfiguration, chez Klee, *de l'oeuvre en genèse* ramène la perception de l'espace pictural perspectiviste (fonctionnant selon les principes de la perception naturelle) aux *mouvements du pinceau et de l'oeil du spectateur.* La perception de l'oeuvre devrait réitérer le processus de création qui est lui-même devenu le sujet de l'oeuvre, car dans toute création artistique élevée manifestant le *"Devenir",* l'homme fait l'expérience de la nature. Le 19e siècle montrera les débuts d'une innovation esthétique, qui se manifestera dans le glissement de l'espace pictural perspectiviste vers la mise en valeur de la perception du spectateur[86].

Comme chez Taut et Scharoun; la métaphore expressionniste du cristal et du cosmos dépasse la conception de l'oeuvre comme "*devenir éternel*" pour être ramenée à la notion de fonction. Face au programme plus "rationnel" du Bauhaus, Klee identifie *la fonction à la création* (ou même à: *la Création):* l'oeuvre elle-même devient un processus "historique" entre l'artiste et le public; un processus par lequel l'oeuvre ne consiste plus en son résultat final mais en *sa fonction (aussi fonction socio-culturelle).* Ainsi la fonction devient le contenu principal et dévalue tout formalisme arbitraire. Ainsi Klee nous offre une singulière concordance avec le *Leistungsformprinzip* de Scharoun:

> *"Les sources des choses vivantes, à la base du cosmos, sont immanentes; par principe, leur essence est LA FORME EXACTE, en quelque sorte 'divine'.. Le modèle cosmique de la fonction s'est largement répandu, mais il a son point d'origine caché quelque part.. Formalisme est forme sans fonction."*[87]

La connaissance de ce "point d'origine", le pressentiment de ce engendrement initial servira à la création artistique de formes abstraites; une création qui dépassera la volonté formelle par une nouvelle spontanéité naturelle.

[85] Cité dans Christian Geelhaar. *Moderne Malerei und Musik der Klassik - eine Parallele.* dans le catalogue de l'exposition *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1883-1922. Gemälde. Handzeichnungen. Druckgraphik.* Kunsthalle Köln. Cologne. 1979, p. 35

[86] à comparer avec le caractère méditatif de l'espace pictural invoqué par le personnage qui cadre la scène en tournant le dos au spectateur chez D. C. Friedrich.

[87] Cité et traduit d'après la reedition du manuscript chez Spiller, Jürg, *Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre.* Tome 1: *Das bildnerische Denken.* Basel 1956

Le motif du mouvement, dans la théorie de Klee, effectuera la condamnation de l'espace pictural pour recréer une nouvelle unité de l'espace pictural dans la totalité du mouvement de perception et de production de l'art.

2.3.6. La genèse de l'oeuvre: un substitut pour la perte de l'unité de l'espace pictural perspectiviste.

Les approches habituelles des interprètes de Klee -ou de l'art abstrait en général- donnent la priorité aux sources d'inspiration extérieures à l'art. Les motivations pour cette démarche résident dans le souhait de comprendre les formes abstraites comme des codes qui sont à transposer par le spectateur, en formes connues et sensibles. Par l'étude des théories de l'art de Klee, nous pourrions aussi bien affirmer le principe inverse: l'essai de Klee de faire comprendre l'art abstrait au public comme un art des Idées. Dans la théorie d'art, les innovations esthétiques sont représentées, mais elles ne peuvent pas servir en tant que clef de lecture pour les tableaux.

La notion centrale de la genèse de l'oeuvre distingue la négation de l'espace pictural fermé, mais elle s'ouvre aussi à la possibilité de réunir, en la totalité des mouvements permanents, la perception et la création de l'art qui formera un nouvel espace total.

L'idée du personnage artistique cristallin, qui apparaissait en 1915 élèvera avec une certaine lueur sacrale, l'oeuvre au niveau d'une réalité cachée et véritable. L'oeuvre sera détachée des thématiques conventionnelles et ne les touchera que d'une manière indirecte.

2.3.7. L'abstrait comme forme symbolique.

Le tournant dans la théorie d'art de Klee est donné par son contact avec les cubistes en 1915. Ses déclarations programmatiques, dans son journal en 1915, et les titres de ses tableaux dans ces années-là en témoignent. C'est à ce moment-là qu'il y aura glissement, chez Klee, du graphisme satirique vers des formes abstraites, glissement accompagné d'un programme théorique qui fera de l'abstrait le symbole d'une vérité cachée.

> *"Ce que nous voyons est une proposition, une possibilité, un appui. La vérité profonde repose dans l'invisible. Jadis on décrivait des choses qui étaient sensibles en ce monde, qu'on aimait voir ou qu'on souhaitait voir. Actuellement, on s'aperçoit de la relativité des choses visibles, que le visible n'est qu'une partie isolée de la totalité et que d'autres vérités cachés sont dominantes... Actuellement, on tend vers l' ontologisation du hasard."*[88]

La perception par Klee de l'art abstrait comme art symbolique dépend de la théorie d'art expressionniste qui était une alternative à l'art mimétique ou plus particulièrement à l'art impressionniste, en mystifiant la volonté de l'art classique de représenter un "Idéal". Comme nous l'avons vu, Klee insiste sur le langage symbolique par son mépris pour tout formalisme vide de sens:

> *"Les principes des beaux-arts "pures" en réalité ne sont pas si évidents que le prétendent leurs dogmes. Un dessin, finalement, ne sera plus dessin indépendamment de l'autonomie qui a été mise en œuvre lors de sa création. Le* ***dessin est symbole.*** *Plus les lignes de projection imaginaires visent des dimensions supérieures, mieux c'est. Dans ce sens, je ne serai jamais un artiste des beaux-arts comme le prescrivent ces dogmes."*

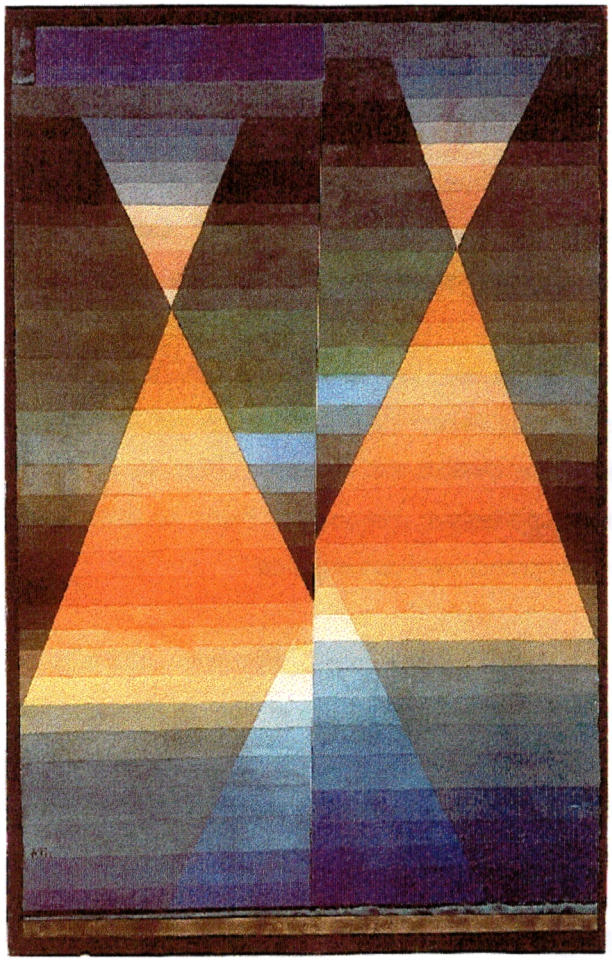
Sartre, comme Gilles Deleuze, voient dans l'existence simultanée d'éléments abstraits et symboliques le trait caractéristique de l'oeuvre de Klee[89]: *"La grandeur et l'erreur de Klee consiste dans sa tentation de créer une peinture qui serait signe et objet à la fois."* Par l'analyse suivante de certains motifs symboliques importants, je souhaite illustrer cette simultanéité signe/forme chez Klee.

2.3.8. La flèche comme symbole de la genèse

La signification du symbole de la flèche est en relation directe avec la métaphore du point en mouvement, matérialisation d'une énergie spirituelle. "*Le père de n'importe quel projectile (donc,*

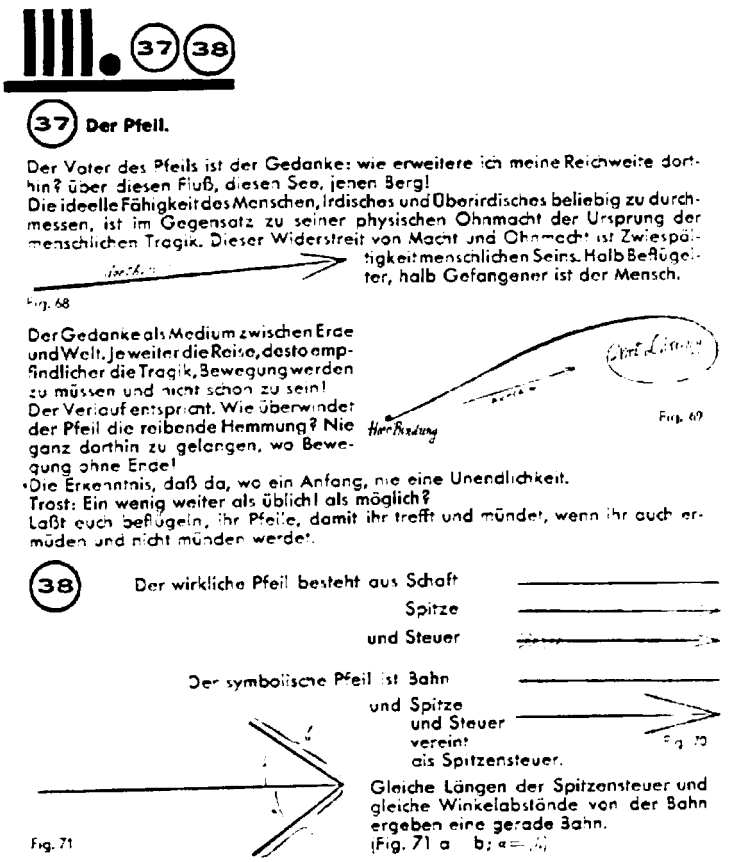
[88] Klee, Paul. *Tagebucher 1898-1918*, reedition critique, publié par la fondation Klee du musée d'art de Berne, publié par Wolfgang Kersten, Bern, 1988

[89] Sartre, Jean-Paul. *Was ist Literatur? Ein Essay*, Hambourg, p.254



Paul Klee, *Doppelzelt, 1923*

aussi de la flèche) était la pensée: comment puis-je élargir mon rayon d'action jusqu'à ce point donné? La flèche symbolise la capacité de l'homme de jeter ce pont entre l'ici-bas et l'au-delà", Elle représente la pensée comme médiateur entre terre et cosmos. La flèche est également symbole pour le rapport instauré entre création et perception de l'art qui est définie par l'idée de la genèse: *"La flèche restera flèche. Une position active ou passive par rapport au trajet de la flèche ne change en rien sa direction. Je cible avec la flèche et le spectateur est atteint par la flèche [..]"*[90]



Dans ses manuscrits des leçons au Bauhaus de 1921/22, Klee nous éclaire sur la signification de la flèche, non comme signe d'une direction concrète, mais plutôt comme symbole de la totalité des mouvements divergents et contraires, excentriques et concentriques. La figure résultante est la flèche-spirale. Dans différents exemples, Klee nous montre, par la figure de la flèche, un mouvement d'une donnée vers quelque chose qui s'en distingue et s'y rajoute: par exemple [voir ci-contre], le mouvement qui mène d'un "froid" donné (eau) à la vapeur (gris), au point d'incandescence (feu). Cette définition, liée à la perception du tableau, inclut un mouvement opposé, parce que la pointe même de la flèche est le nouveau donnée par rapport au mouvement de l'oeil du spectateur, qui inversera, par conséquence, son regard vers le point de départ... pour refermer le circuit comme le mouvement du pendule où la direction n'importe plus. La flèche cré ici, un mouvement éternel qui n'a plus un sujet unique, mais englobe la totalité des couleurs et des sujets. La symbolique de la flèche se détache de sa signification iconographique conventionnelle.

Dans de nombreux autres tableaux de Klee, la flèche apparaît comme un signe qui, à première vue, nous donne "l'illusion" d'un mouvement dans l'espace pictural et trompe ainsi le spectateur dans son attente d'une narration dans l'espace du tableau. La direction du mouvement d'un voilier, d'une

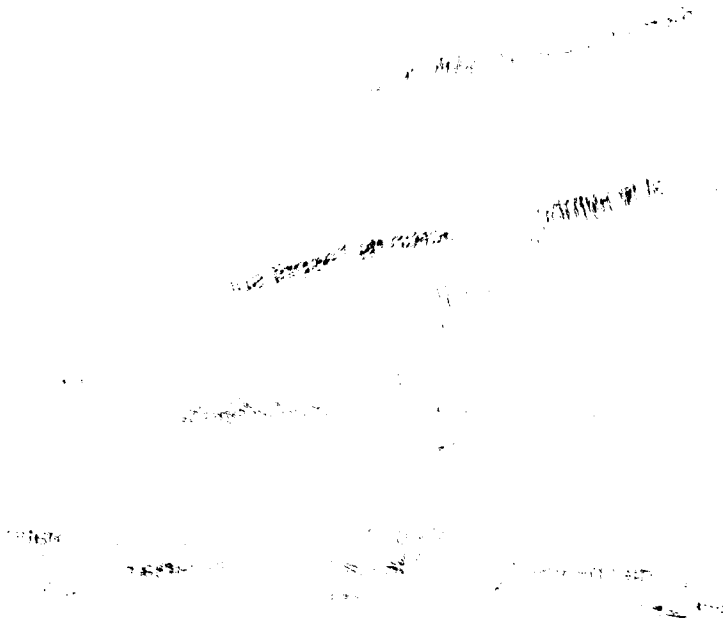
[90] manuscript non-daté, cité et traduit d'après Spiller, Jürg. *Paul Klee Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Tome 1: *Das bildnerische Denken* Basel 1956, p. 412



Paul Klee, *Des Angriffs Materie, geist und Symbol, 1922*

La flèche est le symbole de l'action de l'esprit sur la matière.

tempête de vents ou de figures nuageuses[31] sera accentuée par la flèche et, ainsi, décevra notre reconnaissance immédiate qui privilégie l'expérience d'un mouvement "dans l'espace" sans distinction claire entre figure et fond. Ceci correspond au postulat de Klee dont nous avons déjà fait la connaissance: la forme n'est jamais, et nulle part à considérer comme le résultat ou l'accomplissement même, mais plutôt comme la genèse, comme une chose en devenir; elle participe à l'unité du cosmos. La reconnaissance d'une flèche par le spectateur sera immédiatement suivie par la négation de cette compréhension iconographique même pour faire place à une lecture des formes du tableau. Les deux lectures ne peuvent pas exister simultanément. C'est le spectateur qui réuni ces mouvements divergents - c'est lui qui "lance la flèche[JR22]".



[31] cf. Les tableaux *Abfahrt der Schiffe (1927). Rosenwind (1922). Sturm (1929)*

2.3.9. architecture, espace, transparence

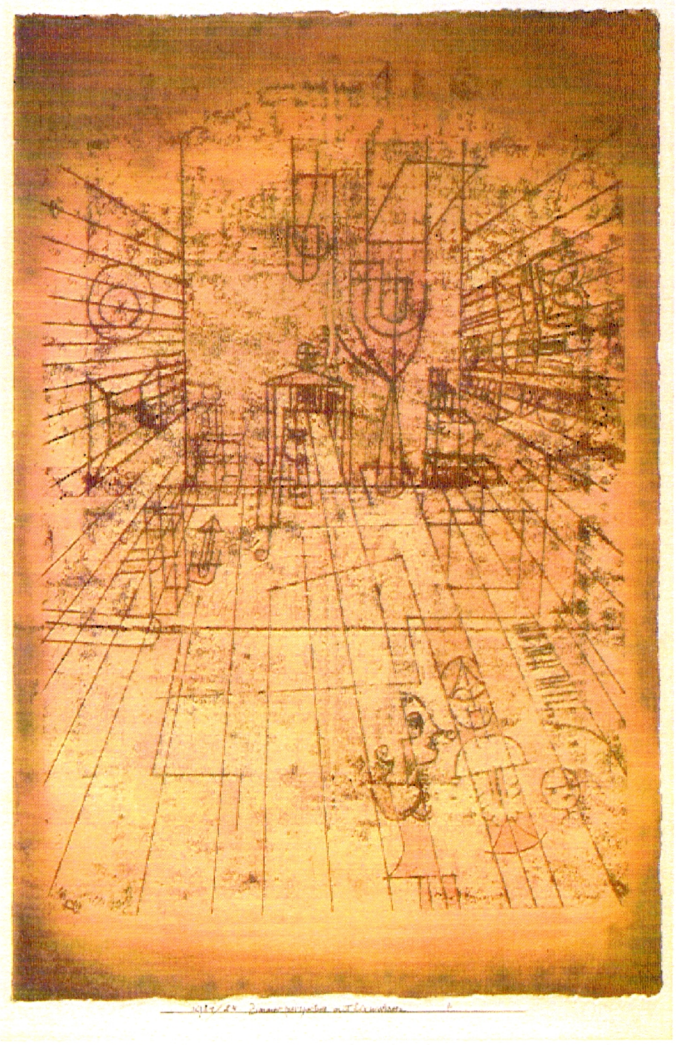
Lors de son voyage en Italie en 1901/1902, Klee reconnaît dans les palais de la renaissance des relations de proportion, de tension, et de nombres qui sont en adéquation avec le canon de composition arithmétique qu'il voit aussi dans la nature : *"ils étaient comme la nature!"* Comme le font Taut et Scheerbart[92], Klee compare la forme abstraite architecturale avec la diversité des formes de la nature[JR23]:

> *"[...] la perception des relations, d'une partie à une autre, d'une partie au tout correspond aux harmonies arithmétiques cachées dans d'autres organismes artificiels ou naturels. La richesse organique de la nature est par sa complication à l'infini plus grandiose et plus productive."*[93]

Parallèlement à cette mise en relation de l'architecture avec des relations proportionnelles pures que nous retrouvons dans les tableaux à formes cubiques à connotation architecturale et dans les tableaux de gradation de couleur des années '20, l'architecture trouvera une autre signification dans l'oeuvre de Klee. Comme la flèche qui signifie le mouvement dans l'espace, ou plutôt comme symbole de l'extension de l'espace picturale dans l'espace du spectateur, l'architecture symbolique de ses tableaux sera également interprétable comme mouvement du spectateur. Comme la musique, l'architecture ne peut que s'épanouir dans une spatialité et une temporalité. La suite des événements dans le temps sera dissout par une simultanéité qui recréera la totalité de la perception. Cette totalité était perdue avec la négation de l'espace pictural perspectiviste. Cette relation, entre mouvement et architecture, est presque résumée dans le titre du tableau *"Ville en croissance, s'obscurcissant" [Stadt emporwachsend, sich verdüsternd]* qui rappelle la métaphore de croissance végétale qu'utilisaient les architectes expressionnistes. Ce n'est effectivement pas la ville qui est en mouvement, mais plutôt le spectateur. Son œil suit les structures verticales pour aller, des parties plus claires, aux parties plus foncées au-dessus. Ici aussi, (selon la notion de *genèse)* nous retrouvons l'unification du mouvement de l'oeil du spectateur avec le mouvement lors de la création. Cette unification des deux mouvements sera le sujet-même du tableau -le titre en est la clé de compréhension.

[92] Schlegel qui compare la cathédrale de Cologne avec un immense organisme végétal en croissance.
[93] Klee, Paul. *Tagebücher 1898-1918*. réedition critique, publie par la fondation Klee du musée d'art de Berne, publié par Wolfgang Kersten. Bern, 1988. 536

La peinture à *l'huile Zimmerperspektive mit Einwohnern* a été interprétée par Glaesmer[94] comme une forme ironique du moyen artistique de la perspective. Dans la construction perspectiviste linéaire qui donne au spectateur l'illusion d'un prolongement de son espace réel, Klee introduit des éléments figuratifs ou linéaires d'une telle manière que la compréhension de l'espace n'est plus permise au spectateur -surtout par le fait que le mur arrière s'ouvre partiellement, sans permettre une vue sur le point de fuite principal. Les fuyantes s'interrompent dans une horizontale et "déçoivent" en quelque sorte notre regard. Les éléments figuratifs ne servent pas à renforcer l'illusion perspectiviste, mais trahissent plutôt la structure spatiale illusionniste en tant que formes surfaciques. En concordance avec la théorie de Klee la perspective se trouve ici détachée de sa fonction mimétique fondée sur l'adaptation de l'espace pictural à l'oeil du spectateur. Nous retrouvons ici la réduction de la perspective centrale en forme de "T", une réduction qui est le résultat unique d'une infinité de points de vue condensés dans le centre du tableau. Dans *Zimmerperspektive mit Einwohnern,* les fuyantes acquièrent une autonomie et deviennent des lignes partiellement abstraites.



Cette transposition irrationnelle des moyens de la perspective classique (Klee parle de *Flächenzeichnen* - dessin surfacique) a été l'objet des théories de Klee au Bauhaus. La constitution des effets spatiaux nouveaux par leur détachement d'une fonction mimétique-illusioniste n'est toutefois pas compréhensible sans une connaissance de la perspective centrale; elle en est plutôt un nouveau stade de réflexion ou d'aboutissement. Dans cet aspect se différencie l'abstraction moderne par rapport à la peinture du Moyen-Age qui est également "surfacique". L'architecture dépendait du développement de la perspective centrale dans la peinture occidentale. Elle marquera chez Klee une notion spatiale ambivalente, qui jouera, d'une part, avec les moyens de l'espace pictural classique- et

[94] Glaesmer, Jürgen, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken,* Berne 1976, p. 151

nous rend conscient de cette illusion - et d'autre part, avec le "caractère métaphorique" des formes abstraites. C'est seulement par ce contenu métaphorique que nous pouvons aussi parler de la *simultanéité* et de la *transparence* - les concepts élémentaires pour comprendre la métaphore du cristal.

2.3.10. La métaphore du cristal et l'espace esthétique

En 1915, Klee crée consciemment un lien entre les idées théoriques de *genèse, du moi cristallin* et ses tableaux. Werckmeister parlera même d'un "style abstrait cristallin" qu'il attribue aux années de guerre et auquel suivra une conception plus "littéraire" à partir de 1917. A partir de 1913 Klee créera ses premières œuvres abstraites dans lesquelles il joue encore avec des figures associables aux choses réelles.[95] Ce groupe d'oeuvre montre des hachures et des formes en X. Ces réseaux couvrent souvent l'entièreté de la surface des tableaux, sans que se créent des tensions entres les formes distinctes et le fond pictural. Dans ces tableaux particuliers, il y a donc une absence totale d'espace pictural illusionniste qui dans d'autres tableaux de la même époque, est encore indiqué par une ligne d'horizon ou une ligne de sol. L'autonomie de l'espace pictural se trouvera seulement plus tard dans ses œuvres. C'est justement cette recherche d'un espace pictural esthétique lié à une "transparence au sens figuré" qui demandera des efforts de conceptualisation et de théorisation considérable de la part de l'artiste. La notion *de genèse* (comme équivalent conceptuel à l'espace pictural unitaire perspectiviste) trouvera sa réalisation concrète dans la production artistique, puisque, à partir de 1914, cette production même deviendra le sujet "programmatique" figurant explicitement dans les titres de compositions purement abstraites de Klee.

[95] voir les tableaux: *Pflanzen nachts im Regen (1913), Abstraktion II (1913), Straßenverkehr (1913), Blumenbeet (1913)*



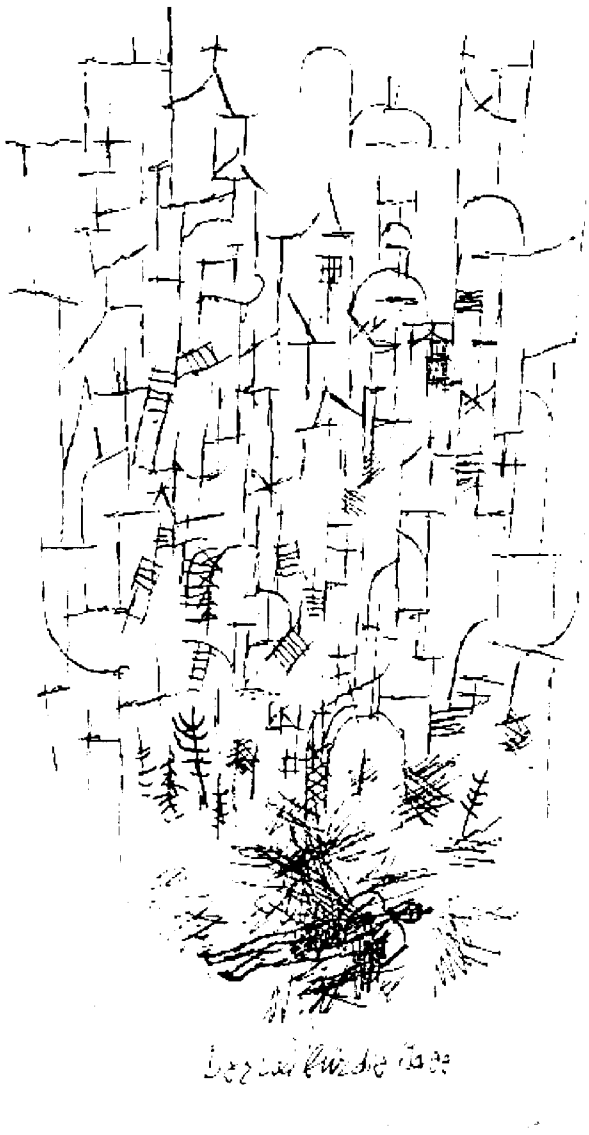
D. C. Friedrich, *Eglise dans un paysage d'hiver*, 1811

La fusion avec le Grand Tout ne se fera que par une mort symbolique pour Klee. Cette purification lui donnera accès à la nature "véritable" des choses. La "cathédrale" de Klee sera un ensemble architectonique abstrait (voir *Tod für die Idee*) mais immanent au monde sensible (le monde de la multitude des formes) -c'est l'essence des choses que l'artiste "à l'oeil divin" atteint *par l'abstraction.*

Friedrich placera la cathédrale dans un monde transcendant que l'homme n'atteignera que par la croyance -et la mort qui libèrera son âme de son corps.

La définition de l'acte artistique comme *genèse* de Klee a dissoute cette dualité.

2.3.11. La mort pour l 'idée



Werckmeister nous révèle que Klee se sentait compromis par la publication de sa lithographie *Der Tod für die Idee* dans une série d'écrits belliqueux de l'époque. Ceci nous montre qu'il faut clairement détacher les tableaux de toute position politique de Klee. Ce n'est que par une identification très douteuse d'un casque à pointe qu'on pourrait associer le personnage couché à un soldat. Finalement, nous restons peu éclairés sur le sens qu'il faut donner à l'"idée" mentionnée dans le titre du tableau, surtout que, comme nous avons vu, Klee affirmait son indifférence vis-à-vis de la guerre. Une telle interprétation analytique se fera d'une manière plus évidente dans des tableaux comme Der *Deutsche im Geräuf* (1914). L'architecture abstraite écrasant la figure en bas du tableau nous rappelle un peu la vision Schlegelienne d'une cathédrale gothique. La cathédrale comme œuvre d'art total englobant l'entièreté d'une société dans une vision holiste. Dans un sens extrême, cette vision holiste efface totalement l'individu dans la production artistique ou architecturale.

Selon Werckmeister[76], il est très probable que le sujet de cette lithographie est plutôt une réflexion sur sa propre production qu'un manifeste pacifiste. La composition filigrane/abstraite comportant des éléments figuratifs du monde de l'architecture pourra former une composition fermée sur soi en ayant comme thème le champ de bataille. La personne couchée semble presque comme rajoutée par après et n'est que reliée au fond abstrait par une couche de lignes rajoutées selon Werckmeister. Le sujet du *sacrifice de la vie* n'est associable qu'avec la personne couchée. L'impression d'une ligne de terre que nous procure le portique et des sapins schématiques, est détruite par ce faisceau de lignes; le personnage ne peut plus se mettre en relation avec l'architecture du fond. Il semble émaner du chaos des lignes des formes figuratives. L'idée d'une architecture "en croissance végétale" liée à



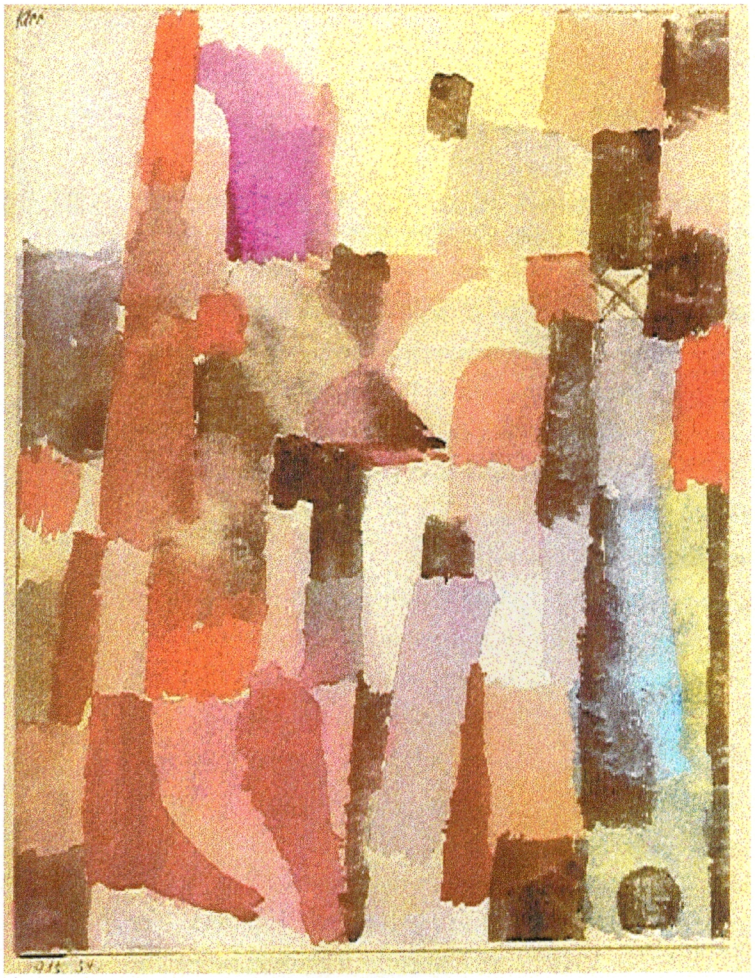
Le soldat Paul Klee, 1916

cette vision sera le problème principal dans différents tableaux de l'année 1915[37]. Elle est en étroite relation avec le concept de la forme abstraite "en devenir" (liée à l'idée de la genèse), auquel succédera la négation du monde sensible et du figuratif, faisant place à une vérité cachée dans un monde "au-delà" comportant le vrai "être" des choses. L'architecture "de croissance végétale", comme symbole de *la forme abstraite,* perdra toute fonction spatiale; l'intérieur, l'extérieur et toutes les positions relatives se confondront et ne seront plus discernables. La personne "mourante", que Klee rajoute à cet ensemble abstrait comme étant sa "source", sera, comme l'image de l'homme, effacée par des traits. Se manifeste donc, ici, l'idée de l'artiste qui acquière un statut d'objectivité par son élévation au cristal *(Ich-Kristall)* et par la dissolution de son *moi* dans le processus de création artistique. La mort symbolique, annoncée dans le titre du tableau et symbolisée par le personnage "barré" du tableau, est donc, selon Werckmeister, la métaphore du processus artistique: L'ABSTRACTION. *Tod für die Idee* peut être considérée comme une métaphore pour le pont que l'artiste crée avec un monde "au-delà", semblable au contenu symbolique de la flèche dans les peintures de Klee. Plus loin encore, la "mort" sera complétée par le chemin "de la purification" - une autre allégorie pour le processus de l'abstraction artistique: des éléments figurants des escaliers menant la personne "mourante" jusqu'au sommet du tableau - une flèche d'église. Nous trouvons le même thème chez Feininger avec des significations semblables. Ceci est aussi interprété par Werckmeister comme un mouvement vers le haut, comme le pont que jette l'artiste avec l'au-delà. L'idée annoncée dans le titre de cette lithographie dépasse l'individu et est définie comme la nature "véritable" qui se manifeste par la forme abstraite. L'idée de la *genèse* illustrée dans *Tod für die Idee trouv*era à la fin de la guerre sa réalisation esthétique dans la coexistence des motifs figuratifs et abstraits: un des traits caractéristiques de sa peinture.

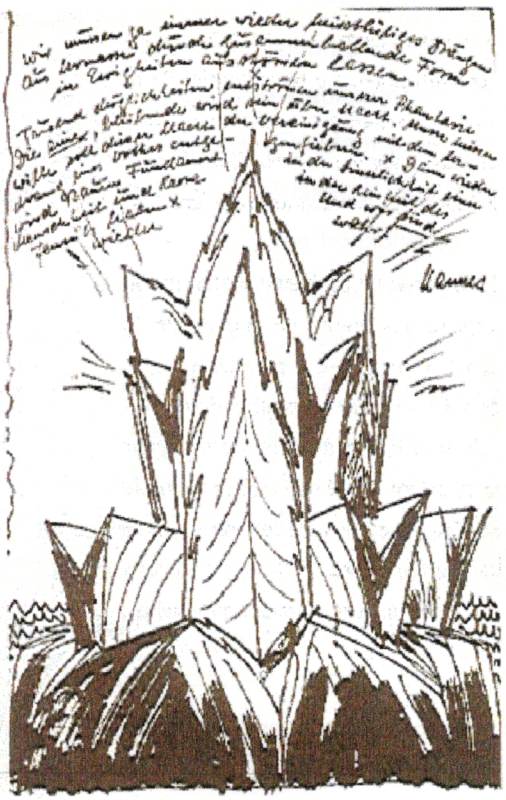
Der Tod für die Idee sera le début d'une intégration des éléments figuratifs dans le tableau abstrait et introduira la négation de l'espace: l'antagonisme de la narration sera "barré", "effacé" et réinséré et dans le monde abstrait à la fois immanent aux choses sensibles, et au monde transcendant. Ce sera dorénavant dans ce dernier que se définira l'espace esthétique, et plus dans la "figure dans l'espace".

Le "cristallin" de Feininger est visualisé comme une structure formelle autonome dépassant le figuratif, qui correspond à l'iconographie mystique du symbole cristallin comme élément pictural. Chez Klee, il restera fortement attaché au contexte programmatique de son journal. Dans la théorie de Klee, la destruction du monde sensible extérieur (les circonstances de la guerre) deviendra le point de départ pour un nouvel espoir ou d'une nouvelle forme spirituelle. Confronté à la destruction par la guerre, l'artiste trouvera dans l'abstrait une analogie formelle générale et, par la dissolution artistique du figuratif, il s'ouvrira le chemin vers un nouveau *Un-tout* esthétique plus prometteur.

[36] O. K. Werckmeister, *Klee im Ersten Weltkrieg*, dans le catalogue de l'exposition *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1979, page 169



Paul Klee, *Hochstrebende Stadt-Visionen,* 1915



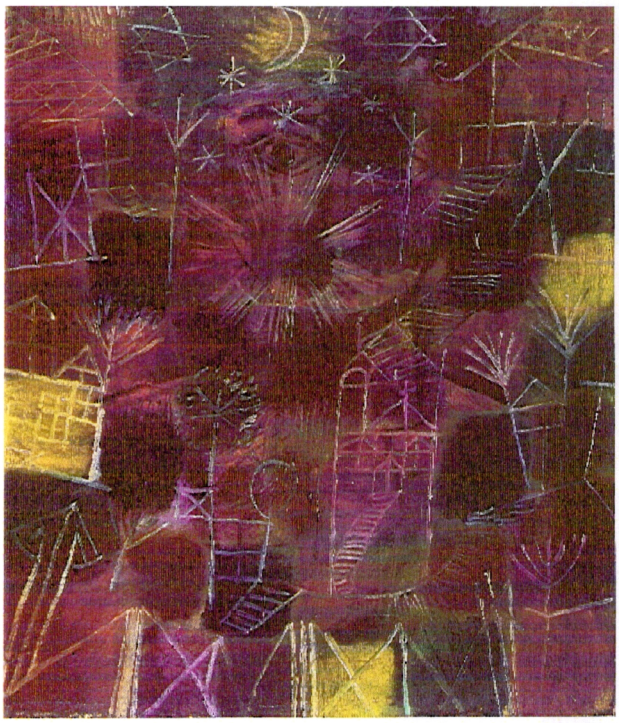
Hans Scharoun



Hans Scharoun, aquarelle, 1919

97 Voir les dessins *Hochstrebende Stadt-Visionen* (1915), *Stadt, emporwachsend, sich verdüsternd (1915), Höhenarchitektur (1915), Stadt, emporwachsend, sich verdüsternd (1915)* dans le catalogue de l'exposition *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1979, p.423, 432, 433

2.3.12. La peinture "*Kosmische Komposition*" et l' "oeil divin"



La fonction spatialisante, par la réintégration d'un sujet dans l'art abstrait, est très visible dans la peinture à huile *Kosmische Komposition.* Des codes iconographiques pour des maisons, des arbres, le soleil, la lune et les étoiles sont peints en blanc; ces entités linéaires semblent être totalement noyées dans le fond foncé. Ce paysage n'a pas sa propre lumière; les objets sont totalement immatériels et ne reflètent aucune lumière, ils ne font que participer passivement à la matière du fond. Les rectangles et taches qui composent les surfaces colorées transmettent leurs caractéristiques aux *codes d'objet* qui perdent toute autonomie. Les contours des surfaces de couleur ne correspondent pas du tout au contour des objets; cependant, ils ne marquent qu' approximativement la position d'une étoile ou d'un arbre.

La relation hiérarchique traditionnelle entre figure et fond est transformée ici dans une relation ambigüe et compliquée. Pendant que le fond de l'image est composé comme un tissage surfacique coloré, les objets font allusion à une notion d'espace pictural. Le bord inférieur est limité par une clôture composée de lignes horizontales et verticales. Par un cadre formé de bâtiments, on regarde la voûte céleste dans la partie supérieure du tableau. L'espace d'un paysage est légèrement indiqué par les couleurs, mais ne recoit pas d'avantage de sens par les couleurs. Le soleil participe au rouge comme l'église, dans la partie inférieure. Le jaune est attribué à la lune, mais, plus intensivement, à la maison, à gauche, et à une surface "vide" au-dessus de l'arbre, sur le bord droit de l'image.

Deux autres motifs modifient davantage la définition de l'espace pictural: une flèche allant du bord inférieur, gauche vers le haut indique la direction conventionnelle "de lecture", correspondant à l'exploitation spatiale du paysage par une série d'escaliers. Simultanément cette flèche nous rappelle le caractère iconographique et amimétique des objets. La compréhension narrative est fortement dérangée par la position centrale du soleil, qui fait concurrence au symbole de la flèche, au lieu d'occuper une place transcendante sur la voûte céleste.



C. D. Friedrich, *Tetschener Altar*, 1807

Pendant que l'oeil omniscient divin figurant dans le cadre du tableau *Kreuz im Gebirge* (Friedrich) est une métaphore panthéiste, il sera ramené au sein du monde sensible dans le tableau *Mit dem Adler* de Klee (ci-contre). Il n'est plus à la source de tout mais plutôt nature lui-même.

Dans le concept du *Moi-Cristal* de Klee l'artiste -et le spectateur- est lui-même nature. L'individu s'effacera, l'homme manquera, on décidera de son sort *in absentia.*

L'artiste se refère à la raison Goethienne dont est fait la nature et d'après laquelle celle-ci agit. Chez Klee, la raison inclut l'inconscient. Comme dans les théories de C. G. Jung, des survivances de la mémoire collective de l'humanité remontent à la surface, accompagnées de formes archétypes.
L'artiste laisse la création s'accomplir d'elle-même (*cf. Formfindung* de Scharoun) - c'est en lui que se cristallise la création.



Le soleil de la *Kosmische Komposition* est semblable au motif de l'oeil que Klee utilise dans ses paysages expressionnistes. Jordan[98] l'attribue à l'iconographie romantique et déiste[99]: " *le paysage englobé de l'oeil omniscient de Dieu est une métaphore intense du panthéisme".* Cette comparaison nous fait apparaître très clairement l'innovation de Klee dans l'utilisation de ce symbole: le symbole de l'oeil inscrit dans un triangle, symbole de la Trinité dans la tradition chrétienne. Il est détaché comme le signe du fond pictural peint. Dans l'aquarelle *Mit dem Adler,* par contre, il sera inséré dans un arc abstrait et entouré d'éléments: il deviendra allégorique.

Phénoménologiquement, le caractère emblématique-iconographique recule devant le caractère figuratif-mimétique. Comme le symbole de la flèche, l' "œil divin" est ramené dans le monde des choses naturelles et ne peut s'élever au-dessus de celles-ci en fournissant une explication démiurgique au cosmos ou en expliquant le devenir du monde sensible par la providence divine. L'oeil se rapporte seulement au spectateur du tableau; il attire son regard, lui donne l'impression que l'objet regardé, simultanément, le regarde aussi. Ceci rejoint l'idée de l'oeuvre comme "cosmos formel" qui, par la médiation au travers de l'artiste "cristallin", se manifeste dans son essence. *L'oeil ouvert* dans le langage pictural expressionniste de Klee signifie la disparition du "sujet regardant"[100]. Par le dédoublement du spectateur le motif de l'oeil prend en considération la problématique de la perception de l'oeuvre. Le point de vision, base de la construction de la perspective centrale, est matérialisé dans l'image et remplit d'abord la fonction "attrayante" et unilatérale du point de fuite

[98] Jordan, Jim M., *Garten der Mysterien. Die Ikonographie von Paul Klees expressionsitischer Periode* dans le catalogue sur l'exposition *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922.* Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich 1979, page 240.
[99] Et que nous trouvons en autreds sur le tableau *Tetschener Altar* de D. C. Friedrich.
[100] Continuation du thème de la personne "tournant-le-dos" de C. D. Friedrich

central dans la peinture classique. Le doute survient quant à la domination de ce point de vue unique; l'oeil divin devient un objet comme les autres éléments abstraits ou figuratifs. Le regard "inversé", le tableau qui regarde son spectateur, marque donc notre auto-réflexivité lors de la perception de l'art, par laquelle se prolongera l'espace pictural dans l'espace réel du spectateur, pour former un Grand Tout...



"Si je laisse enfin ces forces adverses du monde terrestre se déployer bien loin jusqu'à la sphère du cosmos, je dépasse alors l'aspiration impétueeuse du style pathétique pour l'autre romantisme, le romantisme de fusion dans le Grand Tout."

Paul Klee, *Schhöpferische Konfession*

2.3.13. Conclusion

Nous trouvons la mythologie du cristal expressionniste d'une manière plus prononcée, sans doute chez les architectes "utopistes" des années d'après-guerre. L'oeuvre de Taut nous a clairement montré la continuité entre une conception expressionniste et une conception fonctionnaliste de l'architecture son analyse de leur signification, en vue *d'un processus d'abstraction,* nous a éclairé sur l' évolution de l'art mimétique vers l'art *"de la forme pure"* dans la peinture. La peinture de Feininger effectuait le lien entre l'art abstrait avec l'art symbolique traditionnel. Nous allons voir qu'il a attribué une signification mystique aux formes cristallines et ainsi, il a élevé la *forme* au sacré. Dans les œuvres de Feininger qui restent figuratives, se manifestent le conflit entre surfaces prismatiques-transparentes superposées et le sujet figuratif. Mais, simultanément, la forme cristalline, par sa "valeur sacrée", réconcilie le lien entre la forme esthétique autonome et les motifs figuratifs.

Chez Klee, la signification du symbole cristallin est différente. La métaphore cristalline est considérée comme l'idée de base de sa théorie d'art, mais n'est, en réalité rien d'autre qu'une *explication de l'oeuvre.* Comme point de départ, nous avons pris le texte de son journal de 1915 dans lequel il s'élève lui-même au statut du *cristal.* Cet abandon du *soi* symbolique de l'artiste s'effectue parallèlement à une élévation du *soi* de l'artiste. Son identification avec l'origine "au-delà", trouve sa racine dans le romantisme. Elle continue et prolonge l'idée de Taut du "retour à la terre". La mort, connotée de rédemption, sert la peinture *Der Tod für die Idee* comme symbole d'une composition artistique abstraite.

Le motif de la *cristallisation* contient le germe de la théorie de la peinture abstraite développée plus tard au Bauhaus, puisqu'il définit déjà l'identité de l'artiste avec son œuvre. À l'évolution métaphorique de l'artiste dans l'inorganique suivra, dans *Schöpferische Konfession [Confession créatrice],* la transformation inverse de l'inorganique en "nature". Comme Taut et Scharoun, Klee recourt à une notion de la perception qui dissout les limites entre œuvre picturale et spectateur, et qui *permettra la compréhension de l'art abstrait comme une image d'une réalité visible et émotionnelle.* Le mythe de la *genèse* de l'univers dans un point d'origine, un point "en croissance", qui crée la ligne, et puis la surface, correspond à l'image de la cristallisation. Le but essentiel de la composition artistique pour Klee est l'harmonisation des antithèses, des caractères formels, suivant le schème synthétisant de l'organique/inorganique. Parallèlement au cercle des architectes expressionnistes, Klee cherche dans l'image du *cristal* et dans la notion de la *genèse à* compenser la perte du sujet par l'élévation de la création artistique même comme contenu et sens de l'oeuvre.

Le point central de la corrélation entre œuvre et théorie consiste dans la négation du problème spatial par le cours au Bauhaus de 1919/22. A l'analyse, la pluralité et la multiplicité des points de vue, ou de la "transparence métaphorique" des peintures de Klee, abandonnent l'espace pictural perspectiviste. Il s'en suivra la transformation et l'élargissement de l'espace pictural en espace de réflexion et de perception du spectateur, dont nous trouvons déjà le témoignage dans les tableaux de

D.C. Friedrich. L'oeuvre est un devenir constant, pour Klee, en fonction du temps, comme la musique; un essai de compenser le caractère fermé de l'espace pictural par la synchronisation de la création artistique et de la perception de l'art dans une nouvelle totalité. Dans le vocabulaire pictural de Klee, se trouvent des reflets de sa théorie (le cristal, l'architecture, la flèche ...), mais ces derniers ne remplissent aucune fonction de synthèse. La contradiction entre espèces surfaciques et tridimensionnelles, l'ambivalence entre figure et fond, restent sans solution - une *entr'expression* (Deleuze). La forme servante est remplacée par la forme réfléchissante. La métaphore du cristal sert de processus d'intégration historique de l'art abstrait dans l'art mimétique.
Klee définit une vision "mystique" hors de la vision optique par les sens. Ceci sera le sujet de *Schöpferische Konfession [confession créatrice]:* transformer des formes abstraites en phénomènes d'une nature intérieure et extérieure. L'élévation métaphysique de la forme au statut de symbole d'un "esprit de nature" par le romantisme débouchera dans l'identification directe de l'art à une nature "occulte". Ainsi Klee devra éviter toute affectation religieuse pendant ses années au Bauhaus.
Art et réalité deviennent UN; ainsi se réunissent forme et contenu. Le contenu est considéré comme symbolique par la forme autonome, mais la recherche de la signification retombe toujours sur la forme artistique, et ne trouve de satisfaction que dans l'élévation métaphorique de la forme. Les efforts d'unification de Klee, l'agrément des moyens picturaux des œuvres par des caractères naturels se laisseront interpréter de nouveau comme une réaction contre une interprétation trop matérielle et simpliste des œuvres abstraites. Les tensions internes qui définissent l'oeuvre "autonome", sont dissoutes, en dissolvant l'oeuvre dans son processus de fabrication (L*a "genèse"*). Comme chez Taut, Scharoun et Häring, "bâtir" et "devenir" sont identiques, le sujet et l'objet s'unifient dans un même processus.

La spécificité de l'art de Klee, le développement d'un espace pictural esthétique rendu possible par l'"auto-réflexivité" des moyens picturaux dans le processus de la perception, sera annulé par la métaphore du cristal ou de la genèse. Pendant que Taut et Klee voient dans l'éloignement de la forme naturelle sensible, la création d'un cosmos unitaire et sans ambiguïté, leur art subira un processus de matérialisation qui engendre l'"auto-réflexivité" de la forme.



Lyonel Feininger dans son atélier à New York

2.4. *Lyonel Feininger: les visions d'architecture du cubiste métaphysique transposent le réel en spirituel par la "cristallisation"*

Au début des années '20, Lyonel Feininger choisit des églises rurales de la région de Thuring (à proximité de Weimar), comme thème principal de sa peinture. Ses objets de passion ne sont pas les grandes cathédrales gothiques comme celles de Cologne ou de Strasbourg, mais plutôt les églises charmantes des villages avec leur *genius loci* très particulier[101]:

"Il y a des flèches d'églises des villages oubliés, qui sont la chose la plus mystique que je connaisse, produite par l'homme cultivé."

Par les différentes vues qu'il nous donne de ce motif, Feininger dépasse le style des cubistes, consistant en facettes et surfaces en relief, en percement de l'objet dans la profondeur de l'image.

En 1913, Oskar Schlemmer note dans son journal[102]: *"Plus il y a de couleur, moins il y a de forme; maintenant: plus formel, mais moins coloré."* Feininger essaye de se distancier de l'avant-garde française. Il est effectivement plus métaphysicien que théoricien de la perception. Selon Armin Zweite[103], Feininger ne met pas en question l'existence réelle de l'objet comme les cubistes par la décomposition des lignes et la fragmentation des surfaces. Il crée plutôt des images de la réalité, qui, par l'utilisation de moyens stylistiques différents s'éloignent de la réalité. Les éléments qui structurent la composition d'images proviennent de l'art de bâtir - même: la verticalité dans le gothique, la torsion baroque de la flèche, l'inclinaison des façades des ruelles des villages moyenâgeux. Mais toute volonté de décomposer les surfaces de l'objet architectural dans ces peintures n'empêche pas que *"l'entièreté de l'objet architectonique représenté reste apparents, les périmètres des formes restent apparents et lui servent comme de 'garde-corps'"*[104] Comme Paul Klee qui se place au centre de ses images en s'attribuant le statut du personnage conceptuel du *Ich-Kristall*, Feininger veut aussi se placer au point de convergence de ses images- et ainsi de ses spectateurs. Pour pouvoir développer un rythme de mouvements à partir de différents points de fuite et points de vue.

Dans les peintures de Feininger, se révèle la cristallisation et la réduction du motif réel en une composition rythmée et orchestrée. Souvent au cours des créations, il redilue et lave les couleurs avec un solvant ou il gratte ou ponce les lavis ou même mouchette avec des pigments de couleurs. La volonté de structurer les facettes de ses tableaux est parfois si forcée et comprimée, qu'on a l'impression de voir le résultat des forces qui interagissent aux joints, aux brisures et fractures des différents facettes: comme si du sable sortait des joints cimentés de son architecture dessinée. Par la structure de la composition des surfaces Feininger veut atteindre l'abstraction, mais, par

[101] Cité par Roland März, Lyonel Feininger- Der Maler, dans Lyonel Feininger- von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde, Haus der Kunst, München, 1. November 1998- 24. Januar 1999, page 30

[102] Oskar Schlemmer, *Tagebuch*, juillet 1913, p. 508, cité par Roland März dans *Lyonel Feininger- Der Maler*, page 31

[103] Armin Zweite, *Lyonel Feininger. Zur Ausstellung im Haus der Kunst*, München, Mars 1973 dans *Kunstchronik* n 26, 1973, page 366

[104] Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1926, page 126



Feininger, *esquisse Teltow, 1910*

l'enchevêtrement précis et la juxtaposition précise des formes, il permet à ses observateurs une identification parfaite de l'objet peint: un pont, la flèche d'église, la tour.

Roland März cite ici Theodor Däubler[105]:"*Il est le plus figuratif! C'est l'allemand-américain. Très moderne- constructif.*"

Par les formes et les couleurs, Feininger compose des structures additives qui limitent les périmètres des objets.

Apparemment Feininger a perçu le danger d'une trop grande idéalisation de l'esthétique abstraite. Cette idéalisation risque très vite de dériver vers un sorte de maniérisme intellectualisé. Ainsi il "allège" constamment des lavis trop régulier et parfait par des tâches colorées, par des pointillés et tamponnés. Régularité et irrégularité. Dans le sens de Friedrich Nietzsche, l'architecture dessinée de Feininger est aussi de la "musique solidifiée": harmonie et dissonance, rigueur de forme et rythme. La triple voix de l'architecture, de la peinture et de la musique correspond à la structure enchevêtrée des formes dans sa plus grande sobriété et dans sa réduction au minimum. Feininger connaissait *L'art de la fugue* de Johann Sebastien Bach. Le contrepoint de mineur et majeur, la voix et contre-voix, les mélodies croissantes et décroissantes... Feininger essaye de créer un lien entre ces éléments et ses peintures, il cherche à réaliser "l'image sonnante".

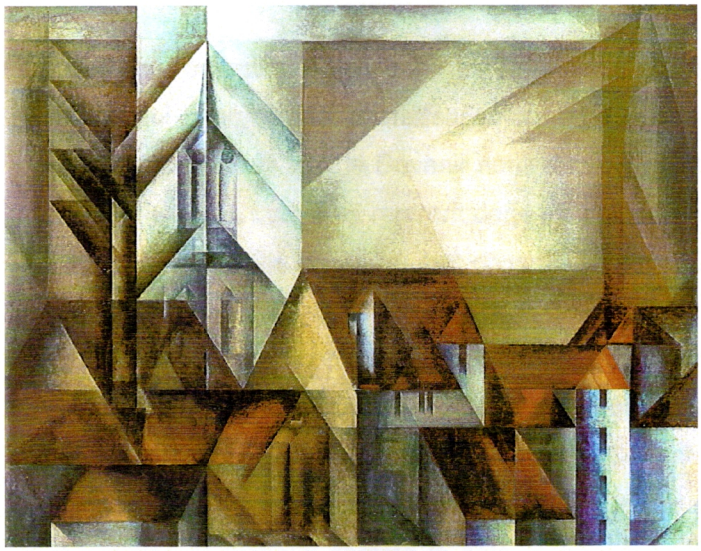


Fig. 4: Feininger, *Teltow II*, 1918

Le dessin en crayon *Teltow, 2* de 1916 est une esquisse pour un tableau de 1918 du même nom.[R24] Cette esquisse montre une composition de surfaces triangulaires et rectangulaires qui s'emboîtent et partitionnent la surface peinte. Elle se compose de parties plus denses et moins denses. Le réseau se compose de couches de lavis superposés qui font contraster ombre et lumière. Feininger inverse les matières: le ciel est devenu une matière solide et opaque et l'architecture acquiert une nature transparente. Une situation spatiale qui relie le terrestre avec le transcendant par

[105]Cité par Roland März, *Lyonel Feininger- Der Maler*, dans *Lyonel Feininger- von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde*, Haus der Kunst, München, 1. November 1998- 24. Januar 1999, page 34, Theodor Däubler, *Lyonel Feininger*, dans: *Das junge Deutschland* n°2, 1919, page 272f

un rythme unanime. Lyonel Feininger explique[106]:

> " *[...]- et ces images douloureuses sont des œuvres transfigurées; comme par enchantement, il semble arriver que de ces enfants d'une époque pénible et sombre ressortent des visions dures comme des diamants immortels, pleins de beauté dérobée. Ils ne sont pas de cette époque."*

Semblablement à Klee, l'abstraction et la cristallisation veut prendre distance d'une réalité des années de guerre -à la recherche d'une nouvelle esthétique qui ne serait pas compromise par la réalité quotidienne atroce.
Theodor Däubler explique à l'occasion d'une exposition de Feininger dans la galerie *Sturm* de Herwarth Walden[107]:

> "*On pourrait appeler Feininger le 'cubiste cristallin'. Avec le plus grand soin, il traite la palette des couleurs, ainsi ses couleurs sont d'une pureté parfaite, même là où il ose des nuances de couleurs harmonieuses. Argent, plomb, zinc et étain: on croit trouver plein de métaux froids dans leurs compositions exactes."*

La tradition romantique allemande de l'architecture cristalline commence déjà avec Karl Friedrich Schinkel qui interprète la "*cristallisation"* comme le principe de base qui rehausse l'art de bâtir au "*grand symbole de la vie*", le Devenir naturel que Scharoun décrivait par son "processus génétique". Avec le cristal, les Lumières rentrent dans les cathédrales - il est *logos* et *mythos* à la fois, le logos, en tant que rationalité divine ou mot divin de création. Dans le romantisme, le cristal semble être la forme gestaltiste et le symbole de l'art chez Caspar David Friedrich et Karl Friedrich Schinkel. A partir de 1907, il réapparaît comme vision picturale chez Feininger: le réel vécu doit être transformé par l'âme de l'artiste où il se cristallise. Cette cristallisation signifie à la fois l'absorption subjective et un gain d'abstraction, donc de communicabilité. Comme l'artiste Friedrich et l'architecte Schinkel, Feininger fait preuve de son intérêt géo-gnostique par ses visions de la nature pour des nombreux motifs alpins et rocheux comme la côte rocheuse de Quiberville, l'île Rügen ou les montagnes du Harz. Dans ces peintures, nous trouvons le début du symbolisme lumineux du cristal.
La structure spatiale complexe du cristal, sa transparence scintillante et la régularité stricte de ses formes géométriques et eurythmiques apparaissaient au début du vingtième siècle comme le miroir naturel-terrestre d'une nouvelle définition sculpturale, abstraite, et comme une métaphore de l'immatérialisation du réel qui le représente dans le spirituel. Les peintures expriment le monde

[106]Cité d'après Roland März, *Lyonel Feininger- Der Maler*, dans *Lyonel Feininger- von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemalde*. Haus der Kunst, München, 1. November 1998- 24. Januar 1999, page 34
[107]Cite d'apres Roland März, Theodor Däubler: *Lyonel Feininger im Sturm- Kunstsalon*, dans: *Berliner Börsen- Courier* du 23 septembre 1917.

magique des souplesses métaphysiques et des métamorphoses qui se symbolisent par le cristal alpin et ses répliques comme le verre ou les pierres précieuses. Lyonel Feininger et les peintres de *Der Blaue Reiter* localisent l'origine dans la modulation polychrome de Paul Cézanne de la montagne sacrée Sainte-Victoire et dans l'idéal cristallin du cubisme. Chez Feininger, comme chez Taut et Scharoun, l'architecture et la nature convergent et se cristallisent dans leur symbiose éclatante. L'inorganique est souvent rapproché des idées de l'engourdissement et de la mort[108]. Il n'est pas rare que ces cristaux "vivants" soient enfermés dans l'obscurité d'une architecture cubiste entrelacées[R25]. Une lumière immanente brille dans l'obscurité.

[108] Rappelons-nous ici aussi de la "*grappe de cristaux*" dont parle Klee dans ses *Tagebücher*

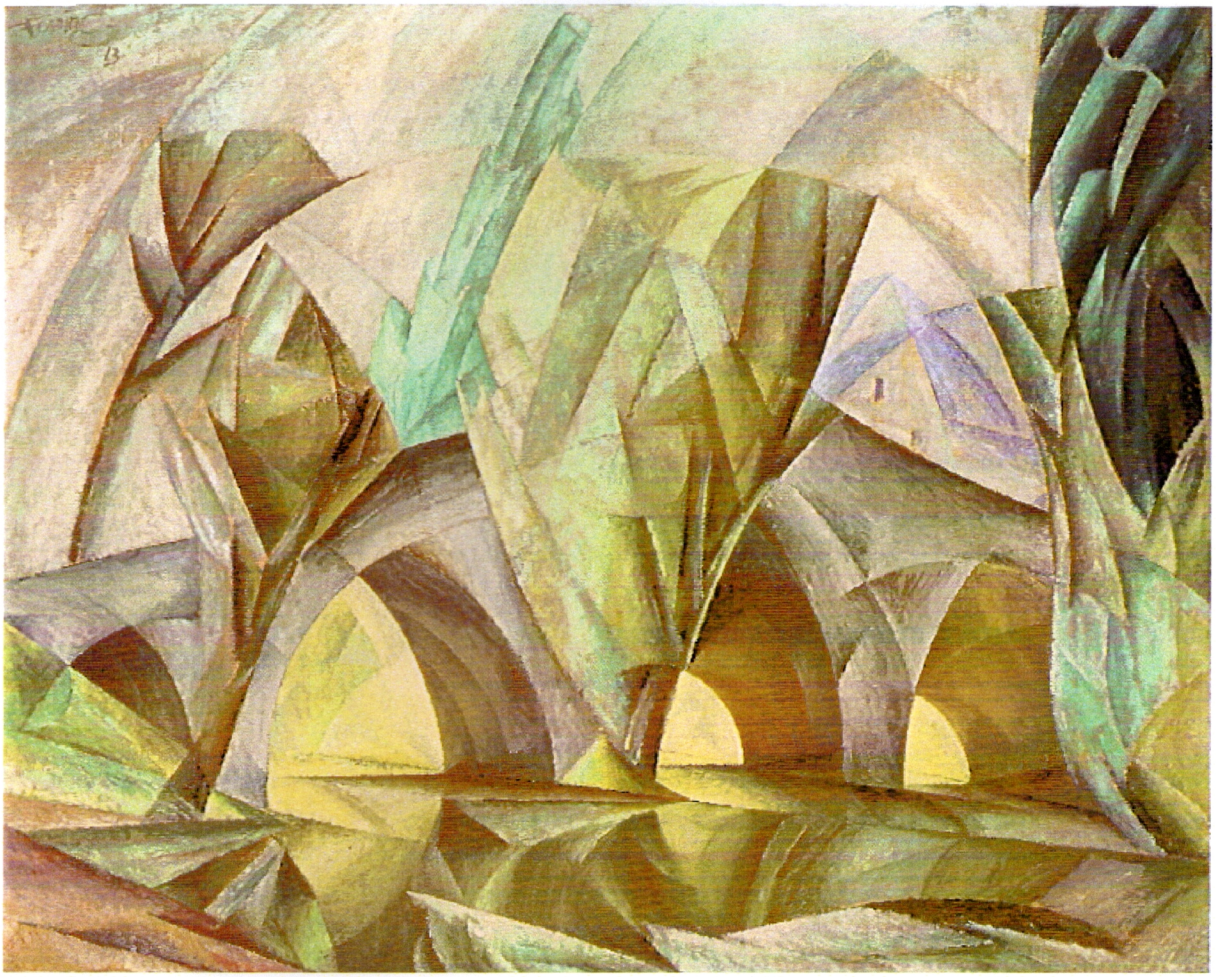


Fig. 5: Feininger, *Die Brücke I*, 1913

Le tableau *Die Brücke I* [R26]nous donne l'illusion d'une caverne avec des cristaux, ou d'un espace gothique intérieur. Dans les arcs du pont, convergent les nervures comme dans un espace gothique voûté. Les reflets miroitants dans l'eau conserve ces mouvements, et à l'horizon, les silhouettes des arbres prolongent le réseau des arcs. L'oeil se laisse aller dans la foule des ondes et des arcs. Ce haut dégrée d'abstraction du motif est devenu la matérialisation lumineuse esthétisante du cristal qui, par des lignes de forces partant du milieu, décompose la transparence cristalline en facettes et fragments dans toutes les directions, dans toutes les formes, grandeurs et nuances. Des cristaux "poussent" comme des corps végétaux et se solidifient alors pour former un véritable dôme cristallin dans un environnement naturel[JR27].



Fig. 6: Feininger, Kopf in Architektur, 1917

L'autoportrait *Kopf in Architektur*[R28], datant de 1917, est un symbole pour le *moi* de l'artiste constamment mis en danger par le monde extérieur. Ce tableau manifeste une certaine ressemblance thématique avec le tableau *Mit dem Adler* de Paul Klee, la tête représente l'univers spirituel; il est l'espace de la pensée et de la méditation. Solidifié et immobile, il rejette le chaos et la

destruction de la guerre; ce statut surhaussé et inattaquable se rapproche de la notion du *Ich-Kristall* de Klee[109]: "*une certaine entité cristalline, qui n'est pas touché par la lave pathétique qui coule.*"



Fig. 9: Karl Friedrich Schinkel, gothischer Dom am Wasser, 1813

Avec cette cuirasse protégeante que Klee nomme le "*Ich-Kristall*", ni Feininger, ni Klee ne seraient devenus des expressionnistes d'un pathos excessif. La cristallisation de l'ego de l'artiste s'est très vite perdue chez Feininger après les années de guerre. Mais dans les deux cas, l'âme cristalline permet l'introversion spirituelle; elle élève l'artiste à ce niveau métaphysique qui le laisse pleinement participer au grand *Un-Tout*. L'analogie entre le cristal, la forêt et la cathédrale devient aussi apparente dans [R29]la *cathédrale* et dans le tableau de Karl Friedrich Schinkel, *"gothischer Dom am Wasser"*[R30] qui manifeste une structure en filigrane-cristalline dans laquelle la cathédrale en suspens devient le symbole d'une transparence spirituelle.

Les deux artistes romantiques réalisent le prélude à la vision des cathédrales de Feininger: la plus célèbre est la cathédrale gothique pour le manifeste du Bauhaus, qui émerge comme un corps cristallin, dressé dans le ciel lumineux vers un avenir de rêve. Schinkel et Friedrich sont les précurseurs de l'architecture de verre de Bruno Taut et de l'architecture de la *Gläserne Kette,* avant et après la première guerre mondiale.

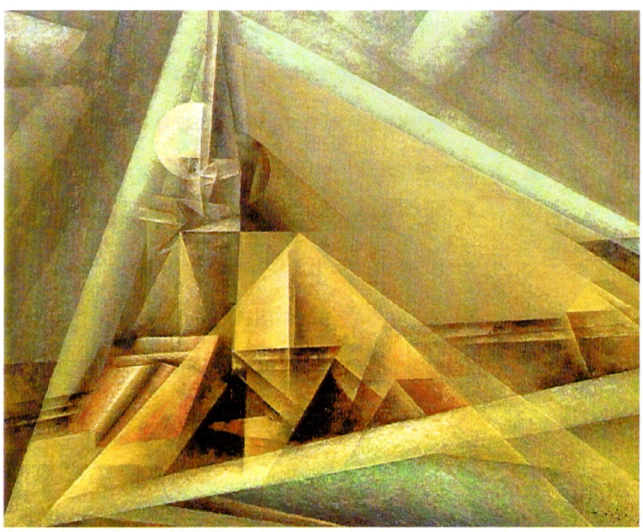


Fig. 10: Feininger, *Gaberndorf I*, 1921

Pourtant, c'est à Lyonel Feininger que le poète Theodor Däubler attribue le qualificatif du "*klarster Kristalliker";* et c'est dans le tableau "*Gaberdorf I*" de 1921[R31] qu'il voit le manifeste artistique suprême de l'idée du symbole cristallin -symbole de la spiritualité artistique qui oriente l'artiste vers un avenir meilleur. Il le compare à un triptyque moderne pour la cathédrale du vingtième siècle qui à l'âge de la *machine à habiter* fonctionnelle et des tours de verre, ne se

[109]Paul Klee, Tagebücher 1898- 1918, publié par Félix Klee, Leipzig, Weimar 1980, n°953



Robert Delaunay, *la tour rouge*, 1911

construisent plus. Ce n'est pas sans ironie, que justement les nazis transporteront, après 1933, l'idée de la cathédrale du Bauhaus dans le dôme de lumière de Albert Speer sur le terrain devant le parlement du Reich à Nuremberg: une manifestation démonstrative de la soumission du peuple à son Führer.

La vision que nous avons aujourd'hui de l'église rurale de Gelmerode près de Weimar est aussi imprégnée de notre "Zeitgeist": pendant la nuit, vingt-huit spots transforment l'église nocturne en une sculpture de lumière bleu-vert. Le modèle réel des visions de Feininger a disparu pour les spectateurs qui passent aujourd'hui à côté de Gelmerode, sur l'autoroute, dans l'ensemble des productions postmodernes.

Le "prismatisme" de Feininger, l'importance que l'architecture acquière comme motif dessiné, est, comme le relève Matthias Schirren[110], influencé par les images de la tour Eiffel de Delaunay dont Feininger fait connaissance en 1911 lors de son séjour à Paris, et par sa participation au *Salon des artistes Indépendants*. Ce "prismatisme" dérivée de l'Orphisme de Delaunay ne distingue d'avantage entre l'objet représenté et son éclairage. La lumière extérieure, la couleur et la texture des surfaces de l'objet se reflètent plutôt mutuellement. Feininger procède de la même manière pour la construction géométrique de l'espace pictural qui ne s'organise plus selon un seul point de fuite et un seul point d'observation, mais qui superpose les éléments des différentes constructions spatiales qui se chevauchent et forment les éléments du tableau. Les objets semblent émaner d'une même origine, d'un même germe, une formation qui ressemble à une sorte de croissance végétale, à un processus génétique.

Malgré la richesse du jeu des différents points de vue et perspectives, les tableaux de Feininger ont une certaine tendance monumentale. Les églises rurales sont le sujet prépondérant dans ses compositions. La lecture des objets n'est pas compromise par leur décomposition en facettes et fragments. La caractéristique presque physiognomique des édifices représentés - souvent représentés du côté arrière dans ses tableaux -, nous rappelle un peu les personnages tournant le dos de Friedrich, qui renforcent le type méditatif de la scène représentée. Les objets architecturaux ressemblent à ces personnages conscients de leur destin. Les images de Feininger des années de la première guerre mondiale ressemblent à des allégories d'vie sombre, dans une ambiance crépusculaire. Hans Hildebrandt[111] (historien d'art et traducteur de Le Corbusier) voit d'ailleurs dans les édifices représentés des allégories pour d'êtres humains qui souffrent et subissent la vie. Feininger, lui-même admet: "*l'église, le moulin, le pont, la maison- et le cimetière- ont provoqué en moi des sentiments profonds et recueillis. Ce sont des symboles. Mais c'est seulement depuis cette guerre que je m'en suis rendu compte que c'est la raison pour laquelle je dois les représenter*

[110]Matthias Schirren. *Lichtreflexionen. Lyonel Feiningers Architekturvisionen und die romantische Tradition der Modernen Architektur in Deutschland*, dans *Lyonel Feininger- von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde*. Haus der Kunst, München. 1. November 1998- 24. Januar 1999. page 253

[111]Hans Hildebrandt: *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wildpark- Potsdam 1924. page 384. cité par Matthias Schirren dans *Lichtreflexionen. Lyonel Feiningers Architekturvisionen und die romantische Tradition der Modernen Architektur in Deutschland.*

constamment dans mes tableaux."[112] L'espace pictural de Feininger est un lieu de contemplation symbolique, dans la tradition de Friedrich et de Schinkel. Les objets représentés comportent des réflexions dans les deux sens du mots. La lumière y joue également un rôle central. Feininger, d'après Schirren[113], est fasciné par le caractère mystique du monde sensible, comme il l'écrit à sa femme Julia en 1917, il confère à la lumière un caractère mystique. Dans les années 20' il s'intéresse même au rôle de la lumière joue les tableaux de Rembrandt. Mais aussi dans les lettres à Julia il décrit souvent des *Lichtstimmungen*[R32] [*ambiances de lumière*], auxquelles il associe des états d'âme. Schirren[114] cite une lettre de Feininger à Alfred Kubin dans laquelle Feininger critique la limitation de Delaunay sur des questions de lumière "*purement physique*" et affirme qu' "*une analyse spectrale seraient infiniment plus claire et précises par des appareils techniques appropriées*", finalement il conclut que Delaunay possède "*une âme mécanique*". Ici, aussi, se manifeste la volonté de Feininger de se distinguer des autres avant-gardistes cubistes. Le ressentiment d'une approche unidimensionnelle dans les sciences est aussi âgée qu'elle-même et a une longue tradition en Allemagne. Ce ressentiment est spécialement présent en Allemagne et le paradigme de ce conflit est justement la question de l'analyse spectrale Newtonienne et de ses retombées sur la théorie des couleurs de Goethe (*Farbenlehre),* la manifestation la plus connue du ressentiment romantique allemand contre le positivisme scientifique.

Dans la deuxième partie du Faust, son héros, méditatif devant l'arc en ciel formé au-dessus d'une chute d'eau observe: "*La vie se manifeste dans le reflet coloré.*" Ici se manifeste l'attitude phénoménologique de ce poète -et de l'ensemble de la tradition allemande. Goethe critique même la physique moderne pour l'abstraction de ses concepts, pour ses expériences qui s'éloigne de l'homme en ce qu'elles se réfèrant aux données fournies par des instruments artificiels, donnéesqui dans la vision romantique de Goethe, ne peuvent être représentatives de la nature. Dorothea Lohmeyer[115] explique que Goethe cherchait à faire coïncider l'idée avec le phénomène immédiat par une "forme de pensée scientifique" nouvelle. Lohmeyer interprète l'arc-en-ciel du Faust comme un phénomène originaire de la nature, qui se manifeste à l'oeil reconnaissant Dieu, comme la source du Devenir réglé du monde. Dans l'exclamation du Faust, nous retrouvons la réponse euphorique de ce que les images contemplatives romantiques, comme celles de C. D. Friedrich, représentent plutôt une perte douloureuse ou l'impossibilité d'une participation directe, véritable, et sincère, à cette lumière rayonnante - la vie même. Le tableau *Tetschener Altar* avec le crucifix qui tourne le dos au

dans *Lyonel Feininger- von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde*. Haus der Kunst. München. 1. November 1998- 24. Januar 1999, page 254

[112]Lyonel Feininger und Adolf Knoblauch: Zwiesprache. In: Der Sturm, n. 8, H.6. 1917. p.32- 86 cité par Matthias Schirren dans *Lichtreflexionen. Lyonel Feiningers Architekturvisionen und die romantische Tradition der Modernen Architektur in Deutschland*, dans *Lyonel Feininger- von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde*. Haus der Kunst. München. 1. November 1998- 24. Januar 1999, page 254

[113]Matthias Schirren dans *Lichtreflexionen. Lyonel Feiningers Architekturvisionen und die romantische Tradition der Modernen Architektur in Deutschland*, dans *Lyonel Feininger- von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde*, Haus der Kunst, München. 1. November 1998- 24. Januar 1999, page 254

[114]op. cit., page 254

[115]Dorothea Lohmeyer. *Faust und die Welt. Der zweite Teil der Dichtung. Eine Anleitung zum Lesen des Textes*. Munich 1974, page 15- 20.



C. D. Friedrich, *Tetschener Altar, 1807*

expressionnistes: à ce niveau-là, il doit, par contre, s'interpréter comme le désir intense de la *stabilité matérielle, temporelle et morale d'une société*. Le rapport des individus avec cette réalité "construite"- c'est-à-dire établie par le système des conventions d'une société- est en constante évolution dans le modèle démocratique: pouvoir différencier ou même hiérarchiser les multiples facettes de cet "édifice de l'âme collective" consisterait donc en une "*véritable psychologie*" de cette construction symbolique. A l'échelle des projets visionnaires expressionnistes, il s'agit bien entendu d'un examen analytique de *l'âme collective*, de la "*Volksseele*"- cette grande voûte spirituelle imaginaire qui enveloppe une société. L'interprétation analytique de la maison par Bachelard se rapproche curieusement de l'étude que C.G. Jung consacre à l'image symbolique de la maison dans les rêves. Pour instaurer un ordre dans cette grande diversité d'images, Bachelard propose de les structurer, premièrement, selon un système vertical (dans son discours la maison est, en effet, une présence verticale: elle se développe verticalement) mais, deuxièmement, aussi comme un système concentrique (la maison est une présence concentrique).[132]

Les deux systèmes de Bachelard, vertical et concentrique, sont des notions très abstraites et s'expliquent plus facilement par un exemple. La verticalité est assurée par la "*polarité entre cave et grenier*" de l'édifice: cette dualité oppose la *rationalité* de la charpenterie à l'*irrationalité* de la cave. Le toit nous révèle immédiatement sa *raison d'être*[133] par sa forme: il abrite l'homme des intempéries. Ici, même un rêveur rêve rationnellement. Directement en-dessous du toit notre pensée est claire, limpide et indestructible comme le cristal eurythmique: la géométrie des solides et sa maîtrise totale- psychologiquement rassurante- symbolisée par les outils de la géométrie que "l'homme moderne" porte sous sa main (le compas et l'équerre). Au grenier, nous éprouvons un certain désir à voir les éléments dépouillés et robustes de la charpente. Nos sens participent et reconstituent le travail du charpentier.

Pour la cave, nous ne cessons pas de chercher une utilisation. Ainsi nous essayons constamment de l'appréhender rationnellement en énumérant ses commodités. Mais la cave, est avant tout et surtout, la partie sombre de l'édifice, celle qui participe aux forces souterraines. Si nous rêvons ici, nous sommes en harmonie avec l'irrationalité des "profondeurs terrestres".

Cette bipolarité verticale d'une maison entre les sphères du rationnel et de l'irrationnel, entre toit et cave, s'ingère aussi dans notre perception en tant qu'usager: vivre, travailler ou rêver dans un édifice, le découvrir progressivement, est également un rapport cognitif évolutif vis-à-vis du réel "*processus tectonique*" qui a été mis en œuvre lors de la construction de l'édifice. Le rapport que l'individu entretient avec le "*Grand Edifice*" est semblable: il ne se contente pas des faits objectifs (le compte-rendu politique dans la presse, l'histoire, l'évolution socio-économique, le raffinement

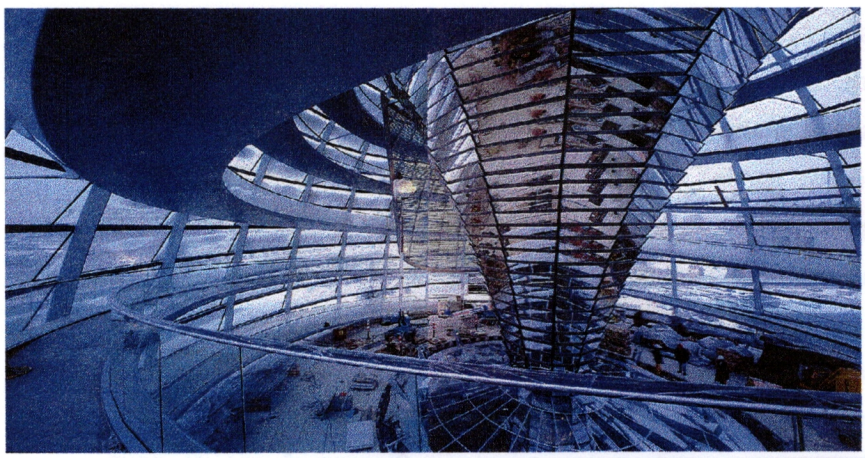
[131] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace. De la cave au grenier*. page 35- 36, PUF, Paris, 1957

[132] *Mentalement*, bien- sur. Il n'utilise pas ce terme, ici, comme un qualificatif formel ou spatial comme on en parle depuis les cages vitrées de Mies van der Rohe ou comme on l'oppose au plan "centrifuge" de Wright.

[133] "το ειδος του κατα τον λογον": dans la *Physique* Aristotélienne, l'épanouissement de la *physis* est accompagnée d'une spécialisation de la matière: le Devenir est, en effet, un glissement continuel de la matière vers la forme. Je prétend que

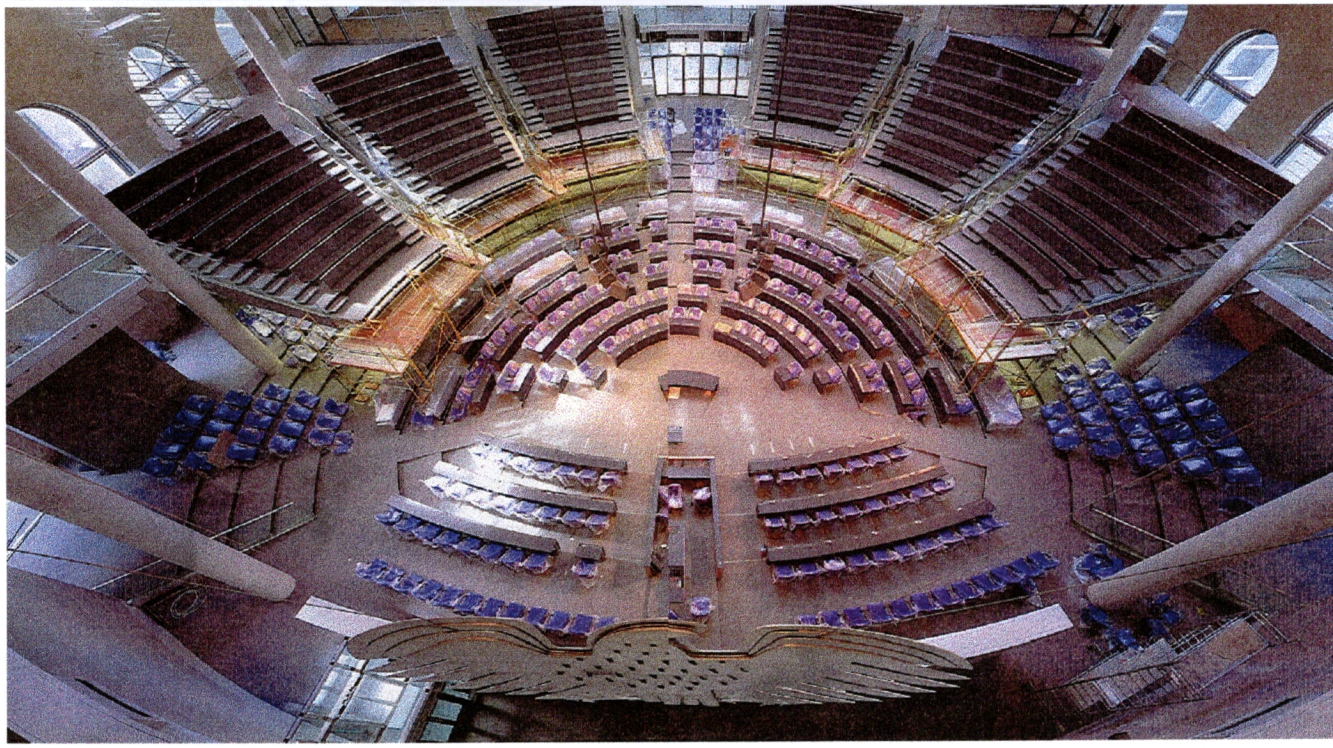


L'ancien Reichstag à Berlin est devenu le nouveau centre du pouvoir allemand. Il se trouve maintenant surplombé par une immense coupole cristalline accessible au public. Cette coupole symbolise la transparence démocratique de la politique actuelle et s'affirme comme la victoire de la raison démocratique sur l'histoire sombre du pays incarné par l'ancien bâtiment. La "pyramide du povoir" est en quelque sorte inversée: le pouvoir politique se situe aux pieds du citoyen de la démocratie. Les politiciens sont devenus les serviteur du peuple allemand. L'idée du nationalisme allemand ne peut plus être matérialisé par un bâtiment monumental historique - il est chargé d'une sorte de "complexe historique" collectif qui n'accepte plus les manifestations architecturales d'un pouvoir "terrestre" mais doit devenir un espace métaphysique qui célèbre l'élevation de la société par la démocratie. Selon la notion de polarité verticale de Gaston Bachelard, nous trouvons ici l'opposition entre la rationalité claire et lumineuse de la démocratie et la cave sombre de l'Histoire allemande. Par ce rehaussement le Reichstag est démuni de sa signification historique univoque -il est devenu le socle du nouveau pouvoir. Ainsi la défaite d'une dictature -d'un nationalisme irrationnel- est devenu la base historique pour une société meilleure.





L'architecte Norman Foster et le chancellier Schröder au nouveau centre du pouvoir dans l'ancien Reichstag.



continuel de la juridiction, etc.) Le rêveur construit et reconstruit encore, mentalement, les étages supérieurs et la charpente jusqu'au moment où elles soient bien construites. S'il rêve à ces altitudes, il est dans le domaine rationnel du *Grand Projet*. Le comportement rationnel de tous les individus est, en effet, le ciment indispensable qui lie les facettes de cette "grande voûte cristalline"- une vision totalisante très idéalisée de la convergence sociale: ce corps d'image de stabilité risque de refouler sa contre-pièce obscure et destructive- *l'anti-idéal.* Ce dernier n'est pas englobé par ce discours: le rapport que l'individu entretient avec son environnement social, peut aussi devenir une activité subjective, *voir irrationnelle*, et qui se manifeste quotidiennement par notre illusion d'une connaissance spontanée du fonctionnement de la société, communément appelée "les préjugés". La Grande Voûte utopique risque, en effet, d'être trop "*idéo"-logique*. Manque ici, la cave, où l'occupant "délirant"-non conforme aux idéaux- creuse pour relever mentalement les profondeurs illimitées: dans cet univers obscure, les rêves n'ont pas de limites.

La notion de *polarité verticale* apparaît aussi dans l'oeuvre de Jung qui l'utilise pour illustrer des nuances psychologiques très fines: la maison, symbole de la *psyché* pour Jung, serait, entre autre, habitée par des angoisses. Au niveau du comportement social, l'angoisse génère le préjugé et ainsi conditionne un rapport irrationnel avec autrui. Dans l'ouvrage "*Der Mensch auf der Suche nach seiner Seele*"[134] nous trouvons une telle comparaison qui est utilisée pour nous faire comprendre comment l'individu, dans le faisceau de lumière -assez étroit- de la conscience, espère pouvoir "*anéantir l'autonomie de ses complexes en les débaptisant*"[135]:

> *"La conscience se comporte là comme un homme qui a entendu un bruit suspect provenant de la cave de sa maison, mais qui se précipite alors au grenier, où il n'observe pas de cambrioleur et, par conséquence, décide que ce bruit n'a pu être que "pure imagination". En réalité, cet homme prudent n'a jamais réellement voulu être confronté aux cambrioleurs à la cave."*

Au lieu d'affronter la cave (*l'inconscient*), l'homme prudent dont parle Jung ici, est *l'homme moderne "éclairé"* pour lequel "*le doute*" est certes un des plus grands idéaux parce qu'il est la fondation indispensable de son univers structuraliste, un univers qui est *certainement infaillible* mais qui est aussi un univers appauvri et plus définitif si on considère l'élargissement continuel de notre conscience par des caractères humains subjectifs comme l'intuition, la spontanéité... Le symbole cristallin des modernistes expressionnistes, mais aussi le *Ich-Kristall* de Klee, la peinture à la fois abstraite et figurative de Félix de Boeck, sont des sphères qui font dialoguer l'objectif et le subjectif, qui laissent place aux héros nietzschéens, le révolutionnaire qui s'oppose au pouvoir dogmatique, et

l'évolution du *techné* (ce qu'il y a de tectonique dans l'architecture suit le même chemin: la "charpente" exprime par la spécificité de sa forme plus sa *raison d'être* que le "talus de terre"- sa contre- pièce archaïque et qui est encore plus "matière".

[134] C. G. Jung, *Der Mensch auf der Suche nach seiner Seele*, p. 203, Harcourt, Brace & World. New York.

[135] C. G. Jung, *Der Mensch auf der Suche nach seiner Seele*, p. 203, Harcourt, Brace & World. New York.

qui laisse dialoguer ces deux mouvements contradictoires, le rationnel et l'irrationnel, la convergence et la divergence des opinions, dans une relation où les deux s'enrichissent mutuellement. Le moteur de l'évolution culturelle n'est peut-être rien d'autre qu'un constant dialogue entre des forces nietzschéennes actives et réactives. L'invention de l'architecture, ou la genèse même d'un projet architectural est un aller et retour incessant entre des affections dionysiaques et apolliniennes, entre spontanéité et réflexivité, entre *Formgebung* et *Formfindung*...

3.1.2. "L'Un différent de lui-même"; est la 3° hypothèse de Platon dans le Parménide.

L'acte architectural ne doit plus englober la différence, il est englobé par la différence; il est, lui-même, matérialisation de la différence, ou même, matérialisation de la différenciation de la différence.
Illustration avec le poème de Mallarmé "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" de Mallarmé.

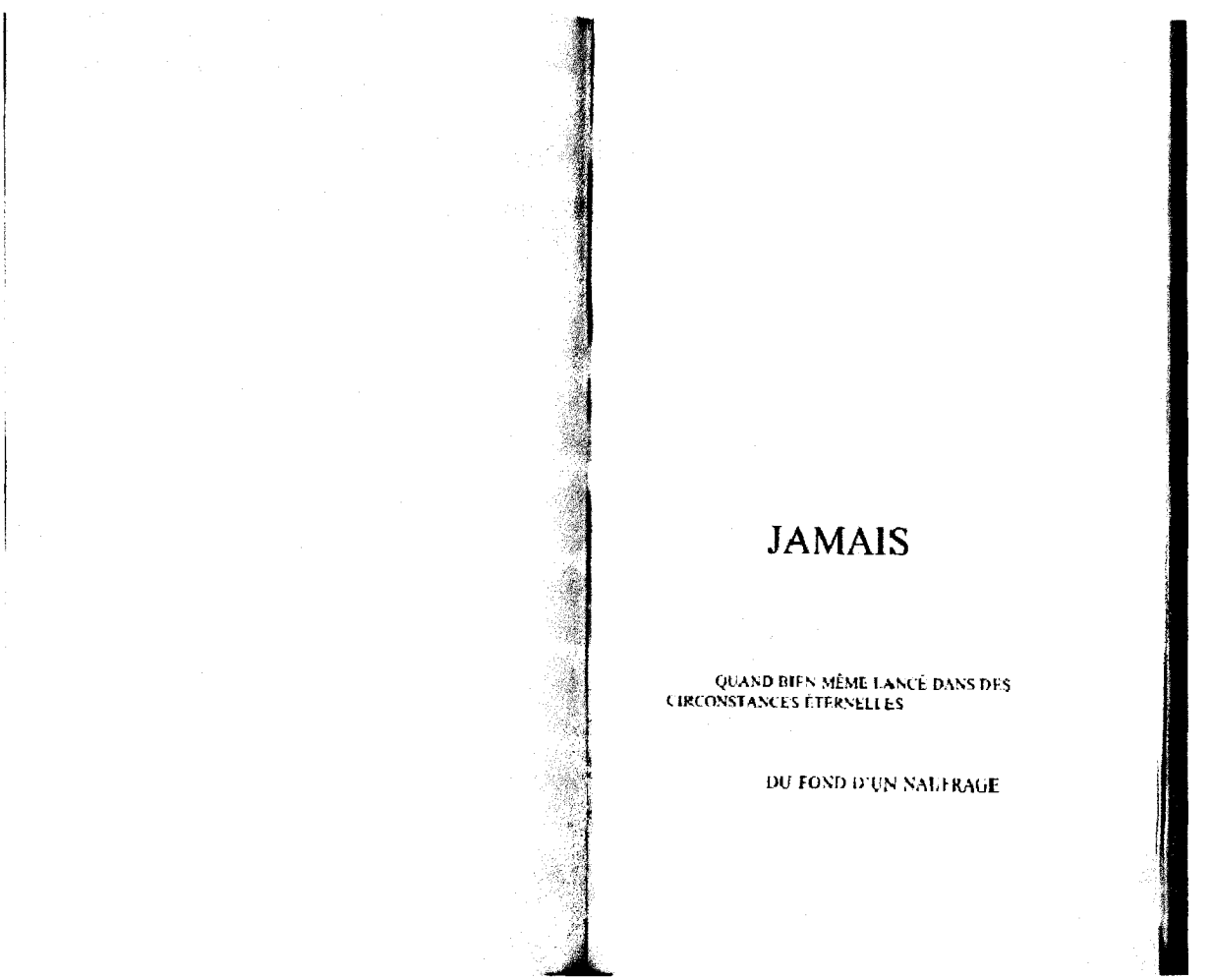
Platon expose, comme 3° hypothèse dans le *Parménide,* que l'Un est différent de lui-même dans la mesure où il est à la fois en lui-même et en un lieu différent de lui-même. La vision du cristal "eurythmique" qui symbolise le fait que "l'oeil divin" ou le *logos* s'enveloppe lui-même à travers le Tout, mais qu'il trône aussi au-dessus du Tout, ou qu'il survit à la perte d'une ou de plusieurs de ses parties. Sa forme "naufragée", en tant que forme bâtie, est une forme architecturale qui surgit par l'attitude à la fois subjective de l'artiste ou de l'architecte, *mais aussi totalement adhérente à une notion d'un cosmos uni - mais uni par la différence.*

l'Un est la totalité de ses parties; le cristal est l'ensemble de ses facettes, et par conséquent il est lui-même parce que l'ensemble ou la totalité de ses parties est dans le Tout, et que cette totalité est égale à l'Un. L'Un est égal à la totalité des parties qui équivaut au Tout. L'un s'enveloppe donc lui-même à travers le Tout. Il y a un emboîtement des parties et du Tout. L'Un est donc en lui-même.

Mais Parménide montre aussi que l'Un n'est pas dans le Tout et donc, n'est pas en lui-même mais en un autre lieu que lui-même. Pour démontrer ceci, Platon, par la bouche de Parménide, met en relief le paradoxe où débouche l'assimilation de l'Un au Tout en tant que totalité des parties.

L'un étant la totalité enveloppante de toutes ses parties, comme Tout il doit être également dispersé au niveau de toutes ses parties. Admettons que la partie vaut alors pour le Tout. Que la partie puisse valoir le Tout, peut se laisser comprendre, par exemple, en fonction de l'optique perspectiviste nietzschéenne suivant laquelle tout point de vue pris sur le monde, investit celui-ci d'un certain sens, chaque chose ayant autant de sens qu'il y a de forces capables de s'en emparer. En ce cas, le point de vue particulier est totalisant, et il vaut en tant que partie, pour le Tout. La partie est le Tout. Or, au cas où la partie vaut pour le Tout, qu'advient-il du tout si la partie disparaît? De fait, une partie est toujours susceptible de disparaître, sans quoi elle ne serait pas une partie mais le tout lui-même se présentant dans son intégrité totale. S'il y a des parties, c'est qu'il y a un morcellement dont le Tout est la perpétuelle signification unitaire. On pourrait dire que la partie est une manière dans laquelle le tout s'est investi, lui-même ne trouvant de sens qu'en elle. Rappelons-nous l'entéléchie proposée par Scharoun et de Häring: la défection d'une partie du Tout entraîne une altération du Tout qui n'est





Mallarmé, *Un coup de dé jamais n'abolira l'hasard*

SOIT
que

l'Abîme

blanchi
étale
furieux

sous une inclinaison
plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bonds

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

LE MAÎTRE

surgi
inférant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite
cadavre par le bras

plutôt
que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom des flots

un

naufrage cela

hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

à ses pieds
de l'horizon unanime

prépare
s'agite et mêle
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

être un autre

Esprit
pour le jeter
dans la tempête
en reployer la division et passer fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine

Mallarmé, *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard,* extraits

alors plus le Tout... et pourtant le Tout demeure! *Es gibt Totalität!* Ailleurs, forcément, que dans la partie disparue. Tout se passe comme si le tout flottait, fantômatiquement, à la surface de la perte de la partie, perte qui ne peut manquer de l'avoir affectée et de l'avoir modifiée. Le Tout survit à la perte de la partie qui était pourtant le Tout dans la mesure où il est ce sans quoi on ne pourrait même pas narrer le drame qui a eu lieu. Si le Tout ne persistait pas à la façon d'un témoin de l'événement de la perte de la partie, on ne pourrait même pas dire que le tout s'est perdu dans une de ses parties. Le naufrage dans le poème *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* est tel que la "partie" (c'est-à-dire le point de vue du Maître du navire, à la fois particulier et partiel mais aussi total, totalisant le Tout de la situation, comme l'édifice d'un architecte qui suit un certain *Zeitgeist ou l'avant-garde qui en dépend*, pointe d'impact de la toupie agitée du Tout cosmique) a disparu corps et bien en la personne du vieux capitaine englouti... La partie qui vaut pour le Tout ayant disparu, le tout semble aboli également, recouvert par "*l'inférieur clapotis quelconque... rien n'aura eu lieu que le lieu... excepté peut-être une constellation...*" Le tout persiste cependant. Le tout était dans une partie, la partie disparaît, et le Tout persiste à titre de témoin cosmique: il est ce sans quoi on ne pourrait même pas narrer le drame qui a eu lieu si sa présence fantomatique agissante ne demeure pas pour signaler la perte du Tout. Dans le naufrage de la partie où était le Tout, le Tout disparaît; rien n'a eu lieu, mais le tout resurgit "à l'altitude" à la façon du compte total en formation, de la constellation, on ne fait pas sa part à l'Etre ou au Tout, puisque disparaissant de là où il était, il resurgit intempestivement comme l'inépuisable source de quoi que ce soit.

Déjà pour Platon, l'Un qui resurgit le fait depuis le cœur même de sa différence, de la différence qu'il est devenu par son monnayage dans la partie.

> "*D'autre part, toutefois, le Tout, à son tour n'est pas dans les parties, ni dans leur totalité, ni dans quelqu'une d'entre elles. S'il est en effet dans leur totalité, nécessairement aussi, il est dans une d'entre elles. S'il est en effet dans leur totalité, nécessairement aussi il est dans une d'entre elles. Qu'il s'en trouve en effet une seule où il ne soit pas, il n'y aurait plus sans doute possibilité qu'il fut en toutes ensemble. Du moment que cette seule partie compte parmi toutes ensemble, et que, d'autre part, le Tout n'est pas contenu dans celle-là, comment pourra-t-il encore, dans la totalité, être contenu? - aucunement." (145, c)*"

3.2. *L' entéléchie du monde des formes- objet utopique de l'époque expressionniste à nos jours - du métarécit humaniste-romantique au métadiscours scientifique*

Le principe démiurgique figurant dans le *Weltenbaumeister* de Taut, le principe de la forme capable [*Leistungsformprinzip*] et le *processus génétique* de Häring et de Scharoun, la *genèse* dans la théorie du Bauhaus de Paul Klee, sont des interprétations entéléchiques du monde des formes naturelles et artistiques et ont comme objet une fusion de ces deux sphères. L'opposition bipolaire la plus ancienne et la plus connue entre forme et matière est celle de Platon, elle affirme que la forme matérielle n'est que le reflet imparfait d'une forme transcendante éternelle et divine, qui existent hors du temps et de l'espace, donc aussi hors du domaine de l'architecture. Pour Platon, de telles formes sont accessibles par les sens de l'homme, mais la création de formes parfaites est uniquement soumise à la Providence Divine. Tout essai de l'homme de réaliser des formes terrestres qui correspondraient aux principes et proportions divines ne peut être qu'une imitation imparfaite. Inversement, Aristote fait l'hypothèse que des principes d'organisation immatérielles sont inhérentes à la matière: comme des germes d'informations qui règlent le devenir, la forme et toutes autres caractéristiques de la matière. Dans une certaine mesure cette vue était née de la découverte que les caractéristiques structurelles macroscopiques de la matière proviennent des interactions quantiques de ces mêmes matières. Si la structure atomique de la matière définit une série de possibilités et de contraintes, elle ne peut cependant pas être considérée comme une forme.
Le biologiste anglais Sheldrake[136] utilise justement un exemple du domaine architectural pour illustrer ce point:

> "*Si une maison est en voie de construction elle nécessite une structure particulière. Sa forme est représentée symboliquement dans les diagrammes de l'architecte, et en tout premier lieu: elle trouve son origine dans la tête de quelqu'un. Mais cette forme ne peut pas être comprise en analysant cette maison, ni en analysant les plans ou le cerveau de l'architecte... Avec les mêmes matériaux de construction et la même quantité de main d'œuvre, des maisons d'une forme très différente peuvent être construite. Ni les matériaux, ni la quantité de travail fournie ne peuvent expliquer entièrement la forme de la maison.*"

Cet exemple "architectural" très réducteur de Sheldrake, distingue l'amas d'un tas de briques de la forme architecturale organisée. Cette dernière étant pourtant construite avec ces mêmes matériaux. Sheldrake éclaircit en fait ses lecteurs sur la différence fondamentale entre *matière* et *forme organisée* dans le domaine de la biologie. Mais cette opposition entre forme et matière est le

fondement pour des nombreuses théories des causes de la forme. A la fin du dix-neuvième siècle, deux pensées scolastiques opposées s'étaient crées dans le domaine de la génération des formes des êtres vivants. Sheldrake cite aussi August Weismann qui proposait de diviser la matière vivante en matière corporelle (*"somatoplasm")* et en matière germinale (*"germplasm"*) -une substance chimique qui contenait l'agent qui génère la forme. Même s'il s'agissait d'une substance physique, ce *germplasm* ne peut pas être affectée par le corps physique. L'autre école que Sheldrake mentionne, est celle de Hans Driesch qui s'opposait à cet développement en utilisant le principe de *la régulation embryonnaire.* La régénération et la reproduction supportent sa thèse, que quelque chose, une entité implicite agirait sur l'organisme mais n'est pas une partie matérielle de ce dernier. Il appelle ce principe "entéléchie". Mais les deux points de vue ne permettent que des actions unidirectionnelles. L'agent qui donne forme n'agit que sur la matière et pas l'inverse. Il restent donc là en parfaite concordance avec la théorie transcendante de Platon, même si Weismann essaye d'adopter l'argument aristotélicien en "attribuant" au *germplasm* un caractère matériel.

La science génétique moderne, en dépit de sa meilleure compréhension des phénomène à la base, prolonge, d'après Sheldrake, la dualité des deux interprétations opposants le *génotype* -c'est-à-dire le programme de l'organisme contenu dans les gènes, au *phénotype* (l'organisme comme il se manifeste). Les connaissances actuelles défendent Weismann, car elles localisent la cause de la forme dans une substance contenue dans toute cellule du corps et qui n'est néanmoins pas affectée par la forme de l'organisme: le DNA.

Sheldrake[137] doute que l'explication scientifique de l'appareil par lequel la forme est générée et organisée soit déjà accomplie. Son argument est que le programme génétique est entièrement contenu dans les gènes, et que donc toutes les cellules sont programmées identiquement, car le DNA contenu dans une cellule donnée est identique à celui d'une autre cellule se trouvant à un autre endroit du corps. Sheldrake se demande comment une cellule est au courant de sa fonction et localisation spécifique -où elle se trouve dans le corps. Ici, intervient à nouveau la théorie de Driesch qui propose que le DNA est juste l'information que le "programme" utilise pour "calculer" la forme de l'organisme.

Sheldrake introduit ensuite la notion du "champ "morphogénétique". Des phénomènes de champs sont bien connu de la physique (la gravité, l'electromagnétisme.... Ces phénomènes de champs sont toujours apparent dans des objets aux propriétés holistiques: l'aimant qui est brisé en deux parties et dont chaque partie possède son propre champ magnétique. Un champ est toujours liée à la matière dans lequel il se manifeste. Toutes les types de formes matérielles dans l'univers, des particules sub-atomiques jusqu'à l'univers-même ont des champs associés qui guide leur formation et maintiennent leur structure.

[136] R. Sheldrake. *The Presence of the Past*. London. 1989. page 56-58
[137] op. cit. page 36

Le théoricien d'art Rudolf Arnheim[138] perçoit une fonction similaire qui s'opèrent dans la genèse d'une œuvre d'art. Il dénomme ce principe de création formelle le *"thème structurant"* de l'œuvre. Il le voit en conjonction avec une force cosmique générant les formes et l'appelle *"une tendance anabolique"*. Arnheim écrit que *"le thème structurant doit être compris comme une dynamique, comme un réseau de force, pas comme un arrangement de formes statiques"*.

Les origines biologiques de ces notions du domaine de l'art et de l'architecture sont incontestables. L'architecte Louis Sullivan utilise le terme *"seed germ"* [grain germinale] pour décrire l'impulsion initiale qui accompagne toutes les phases du développement de la conception d'un édifice. Klee voit le point comme l'origine de toute espèce picturale qu'il formera par la suite. Klee est à la recherche d'un point[139] *"lointain à l'origine de la création, où [il] devine de trouver une sorte de formule pour l'animal, la plante, l'homme, la terre, le feu, l'eau, l'air"*. Scharoun et Häring attribue l'évolution culturelle de l'homme même à un "processus génétique" qui échappe à la volonté de l'individu. Toutes les influences que ces théories de l'engendrement des formes organiques ont eu sur le domaine de l'art et de l'architecture, résultaient *des modèles dynamiques* et pas statiques. Ce sont des plans d'actions, que Taut donne dans son projet utopique, et que, dans un exemple beaucoup plus récent, John Frazer donne avec son système informatique de structure reptile quarante-quatre années plus tard. Ce ne sont pas des plans de forme finalisée, il s'agit, si on veut l'exprimer en terme biologistes, de *"génotypes"* et non de *"morphotypes"*. Chez Taut plus que chez Frazer, l'action et la vie de l'homme (*"Lebensinhalte"*) sont au centre des intérêts. Dans sa vision utopique d'une forme architecturale anti-autoritaire, c'est la communauté, l'ensemble des individus, qui constitue le grand Edifice, qui incarne dans un sens figuré son programme de développement, son "code génétique", par ses besoins qu'il traduit en forme d'architecture, et ce n'est pas le grand édifice qui s'impose par son statut d'autorité centrale à chaque individu. Chacun y participe et cette participation organique universelle se traduit en forme. Que l'aboutissement, le stade final, de l'évolution des formes organiques soit dès lors attribué au genre du cristal eurythmique ou au genre "naufragée", n'avait sans doute que peut d'importance pour Taut. Il nous semble même que c'était là son *principe de création,* qui est *profondément dynamique,* plutôt que la matérialisation en forme architecturale. Cette forme architecturale n'aurait été qu'une expression artistique-architecturale trop intentionnelle- par rapport au dynamisme "théorique". Accorder volontairement à la production architecturale une expression métaphorique de ce dynamisme serait d'ailleurs aller à l'encontre de tout ce dynamisme préconisé sur le plan théorique. Une telle expression serait même un obstacle au principe organique, elle serait "organ-oïde" tout en n'étant pas "organique". Ainsi, il nous semble, dans cette deuxième partie de l'étude du thème du cristal, que le cristal des expressionnistes englobait déjà la différence, qu'il était un cristal aux facettes "identiquement différentes". La multitude des formes est réglée par un principe unique et répondant à la convergence optimale entre forme et fonction (aussi la fonction

[138] Rudolf Arnheim. *Entropie und Kunst. Ein Essai über Chaos und Ordnung.* 1971. page 33

sociale). Taut, comme Feininger et Klee, ne voyait pas de nécessité à introduire dans leurs théories - écrites, en tout cas- cette double-abstraction que nous allons, plus loin, rencontrer chez Deleuze: de vouloir dépasser, par *la parole* du philosophe, la perception par le "percept" et l'affection par "l'affect", ni de vouloir pratiquer comme architecte un "signifiant" qui veut se mettre sur le même niveau que le "signifié" - ou autrement dit: un "signifiant" qui serait en lui-même métadiscours- ce qui en tant que projet architectural réel ne peut qu'échouer, car c'est uniquement dans le spectateur de l'oeuvre que s'effectuera la rétrogradation du "signifiant" vers le "signifié", dans un mouvement inversé de celui qui a eu lieu lors de la création artistique. Le principe démiurgique est si intériorisé dans leur processus de création qu'il ne faudrait pas le trahir par une image architecturale ou picturale qui voudrait pleinement épuiser ce principe. C'est pourquoi Feininger a perçu le danger d'une trop grande idéalisation de l'esthétique abstraite. Elle risquerait très vite de dériver vers un sorte de maniérisme intellectualisé. C'est pourquoi Paul Klee pratique aussi un constant aller et retour entre figuratif et abstrait, abstrait même, qui, redevient une forme symbolique, et que Taut lutte contre "l'architecture des Idées". Les architectes avant-gardistes de nos jours, se voient et se présentent comme des narrateurs tout en évitant scrupuleusement tout *méta*récit. Ce refus énoncé est peut-être aussi dû à une incertitude de leur propres principes de création, qu'ils existent réellement ou non. Si on nie tout métarécit il faut forcément retomber dans une expression plus ou moins auto-référentielle qui ne peut avoir qu'une prétention narrative, presque publiée comme une sorte de "confession" d'une pratique dans l'auto-référentiel. Il y a toujours un Un au-dessus de l'Un. Un métarécit doit faire place, une fois de plus, au métarécit du subjectivisme universel.
Le poème de Mallarmé illustre que la totalité survit toujours aux parties qu'il contient, par sa manière d'être composée sur le papier, mais aussi par le contenu du poème. L'architecte peut refuser de nombreux parties ou les considérer comme obsolètes, il peut les ranger dans les tiroirs "des *-ismes"* ou simplement les qualifier de poussiéreux, ou il peut se voir à la pointe des surenchères "des vérités" tout au long de l'histoire de l'architecture- mais au moment même ou'il commence à créer, à tracer un trait de crayon sur une feuille, il est à nouveau la partie d'une autre totalité, d'un encadrement, d'une fixation qu'il s'est elle-même imposé en ce moment même. *C'est en cela que l'architecte ne pourra jamais être philosophe.* Et pourtant c'est ce cycle qui est inclus dans la notion du *"mouvement perpétuel"* des artistes mentionnés dans ce travail, ainsi que d'autres. Leur plan d'actions est un entre-lacements du principe formel et de la matière, du *génotype* et du *phénotype*, ce dernier se manifeste dans l'ensemble des données et des contraintes et des contingences du monde matériel-réel dans lequel l'architecture se concrétise.

Taut transposait le "mouvement perpétuel", décrit dans le *Weltbaumeister,* dans le projet utopique d'une colonisation d'habitations sur une des pages de sa publication *Die Auflösung der Städte* (voir

[139]Klee Paul. *Tagebücher 1898- 1918.* Réédition critique publié par la fondation Paul Klee. musée d'art de Bern. 1988. transcrit par Wolfgang Kersten. 1008

fig.). Sa technique de composition de formes architecturales par des facettes géométriques à assembler est généralisée et élevée en une sorte de principe cosmique. Elle acquiert dans ses explications le statut d'un principe universel d'organisation des formes, une deuxième genèse imitant la nature -vue son infinitude organique, le répertoire inépuisable de ses formes et la constante mutation et réadaptation de la forme à la fonction. Mais Taut n'en reste pas là: la concordance entre forme et esprit caractéristique pour le principe organique devient pour lui, aussi, un principe éthique fondamental: "*des sens de vie différentes produisent d'autres formes vitales*". Par formes vitales, il comprend des formes bâties. *La concordance de la forme architecturale du Grand Edifice avec le* modèle social évolutif qu'elle abrite demande visiblement une certaine flexibilité dans ce processus de la "*dissolution de la ville" [Auflösung der Stadte]* qui ne se développera que progressivement.



La forme cristalline est dans ce exemple directement associée à l'idéal d'une société future qui laissera derrière elle "*la forme urbaine*", pour devenir une société organique. Il est presque certain que Taut s'inspire ce modèle d'une vision idéalisante et romantique de la société du Moyen Age ou d'une société archaïque qui dans une croyance "*chthonienne*", se répand sur le sol terrestre. La "mère-terre"("*Heilige Erde*"), à laquelle tous les hommes sont liés, sur laquelle ils créent et se multiplient, et où "*matière et esprit deviennent un, donc aussi l'homme*". Taut, en tant que *Weltbaumeister,* propose une sorte de programmation génétique, un *génotype*, pour son "organisme habité" qui peut alors subir toute croissance en fonction des besoins de ses habitants. Le mouvement éternel et permanent de ce devenir fait naître une multitude de formes (*phénotypes)* de plus en plus spécifiques. Il oppose cette multiplicité infinie du monde des formes organiques à l'entité unique qui est la terre ou le cosmos, c'est-à-dire son principe divin unique. La fonction des gènes du métarécit scientifique est celle de la "mère-terre" du métarécit chthonien de Taut: elle est le point de rencontre entre l'unité et multiplicité. De la même manière que les gènes définissent l'unité dans ce sens que nous faisons tous partie d'une même espèce, l'espèce humaine, car nous avons tous les mêmes gènes; la terre est la mère de tous les

hommes. Simultanément, les gènes sont l'origine de notre différence, psychique et physique, car ce sont également les gènes qui nous donnent nos caractéristiques individuelles. De la même manière, dans un sens figuré, la "mère terre" de Taut porte et crée la multitude des formes. Par cette planche de Taut -qui nous rappelle les esquisses de l'inventeur-rêveur Léonard de Vinci- Taut explique le fonctionnement de son système de modules égales, préfabriqués, qui permet un remodelage de toute forme en une infinité d'autres formes différentes. Ce système se base sur une forme surfacique standardisé. Taut n'explique pas seulement son principe, mais il en fait une démonstration à partir de plans de cette maison d'habitation exemplaire qui peut déplier ses surfaces afin de les ouvrir et de les connecter entre eux comme des cellules. Sa forme s'adapte également aux conditions climatiques changeantes. Des composants de mur homogènes sont *"peints en différents couleurs" et peuvent "être composés toujours d'une autre manière". "Cette maison se transforme comme l'homme qui y habite: mobile et quand-même résistante."* La multiplicité des formes de cette habitation est vue

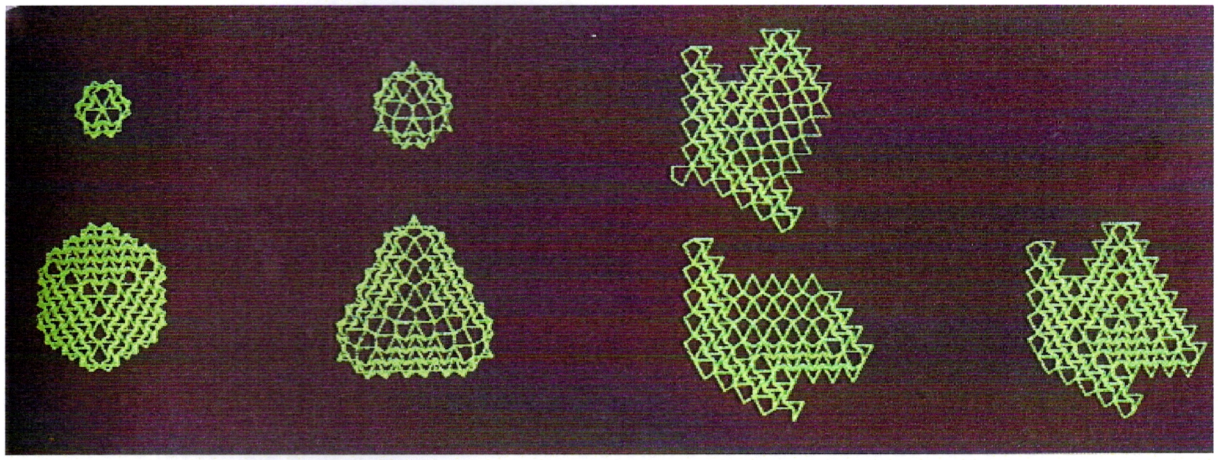


Fig. 20: John Frazer: système de structure reptile. Les premières étapes d'évolution du germe.

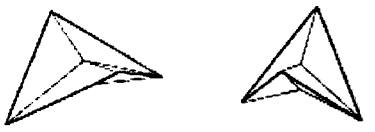
comme une parallèle à la multiplicité des formes naturelles, le principe de la construction industrielle, comme elle se réalisera après la guerre par la construction en série y est idéalisé de la manière caractéristique pour l'expressionniste Taut.

La forme cristalline des constructions de logements montre de nouveau une fusion entre l'idée de la maison de verre avec l'idée de la cité-jardin. Néanmoins Taut considère "*les cabanes des hommes*" projetées comme des "*capsules*" simples autour du corps humain mais qui "prennent grande distance [...] aux logements *DES IDÈES*". Les cabanes doivent protéger l'homme "*contre la pluie, le gel et la chaleur - mais ils ne doivent pas non plus être des taupinières*". Mais Taut n'oppose pas ici la cabane aux temples. Dans le même image, Taut célèbre la "mère-terre" , qui est matière et esprit à la fois; qu'elle serait comme l'homme: "*crée et créant*". Comme la nature et sa copie par la main de l'homme convergent, les notions de proximité et de distance s'effacent: "*Si les hommes sont distants les uns de autres, ils mènent une vie individuelle*". Dans *Die Auflösung der Städte* se combinent la fonction de cohésion sociale de la *Hufeisensiedlung* et une notion de colonisation nomadique-vernaculaire diffuse selon le principe de l'épanouissement des choses de la nature, donc une colonisation organique.

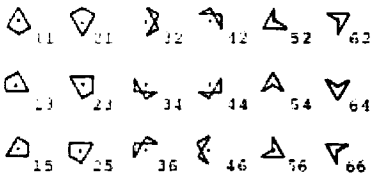
Le chercheur-utopiste John Frazer de la Architectural Association propose dans sa publication *An Evolutionary Architecture*[140] aussi un modèle architectural évolutif se composant d'un jeu de facettes de base. Il suggère de substituer le long processus d'élaboration de prototypes dans l'architecture vernaculaire par une modélisation et une simulation informatique. Une telle démarche ne nécessite plus un reflux d'informations expérimentales par des constructions réelles successives, comme on le trouve dans le mode vernaculaire. Même si, le processus informatisé, que Frazer propose, comporte des parallèles évidentes avec la formation des archétypes vernaculaires et des prototypes adaptés ont pu être développés pour différents sites, environnements et des besoins individuels. Contrairement au projet de la "colonisation diffuse" de Taut, Frazer ne propose pas un retour vers une forme d'évolution architecturale vernaculaire, car il constate que de construire des prototypes à taille réelle, comme cela se faisait à l'époque des cathédrales gothiques, n'est plus praticable.
Le modèle informatique qui s'adapte continuellement dans l'ordinateur selon les feed-back donnés par les différentes phases évolutives.

Le modèle informatisé de Frazer nécessite un codage des différents types de plan générés. Cette codification se fait sur base d'un ensemble de règles génératrices. Ce système de règles permet de réduire le plan réel à une sorte de code génétique qui réduit toutes les caractéristiques du plan en un véritable *code génétique, un génotype.* Ainsi Frazer arrive, par exemple, à représenter la *Maison Minimum* de Le Corbusier par le code: ff803f71180efe033f ou le plan-type du Seagram Building de Mies van der Rohe: 10083efe0f00. Avec ces codes génétiques, le plan schématique du bâtiment pourrait être rassemblé en le traitant par le même système de règles génératrices qui on permis de le réduire à ce code. Par l'utilisation d'une version codée, le modèle informatique atteindra un niveau de complexité supérieur en appliquant des algorithmes "génétiques", c'est-à-dire des systèmes de classifications et de sélections. Le code génétique des modèles sélectionnés est alors utilisés dans des cycles d'essai ultérieures. A chaque moment, le stade de développement du code génétique (c'est-à-dire le *génotype*) peut-être extériorisé en forme concrète (le *phénotype*) pour pouvoir être soumis à d'autre adaptation et finalement pour obtenir le prototype spécifique pour l'environnement simulé.
A première vue, ce système apparaît donc comme un modèle du bâti qui s'auto-génère -pendant que chez Taut, l'homme est toujours au sein de ce modèle et y participe au fur et à mesure. Mais dans le modèle de Frazer la participation de l'homme n'est que élevée à un autre dégrée d'abstraction: il s'agit maintenant de poser des thèses de simulations correctes et de les isoler des autres facteurs de ce environnement simulé.
Le modèle structurel REP-TILE de Frazer (composé des mots repeated tiles), en 1968, consiste en deux unités de base d'une géométrie d'octaèdre et de tétraèdre. Il s'agit d'éléments unitaires qui,

grâce à leur pliage, donnent un rapport très favorable entre pouvoir portant et poids propre et permettent, quand ils sont assemblés, de franchir des portées importantes[JR43]. Ces deux éléments ont pu être orientés et assemblés de 18 manières différentes, ce qui résultait dans 300 manières de combinaisons utiles.



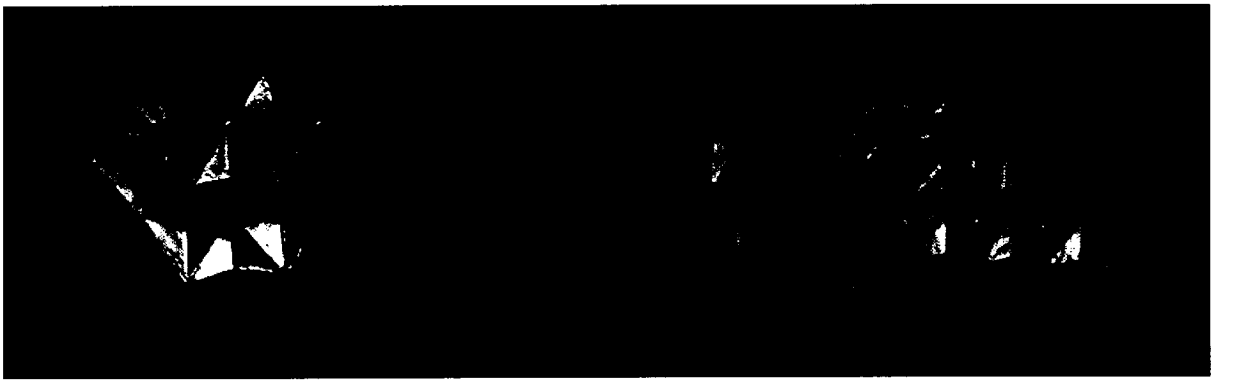
Two structural units.



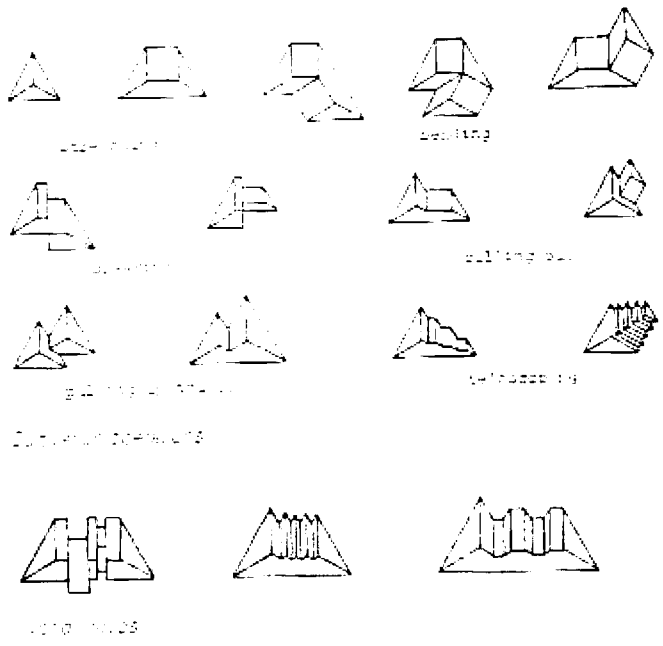
Coded spatial orientations of units.

Le point de départ de ce corps bâti en croissance était une configuration minimale fermée qui se composait d'éléments avec toutes les orientations possibles.

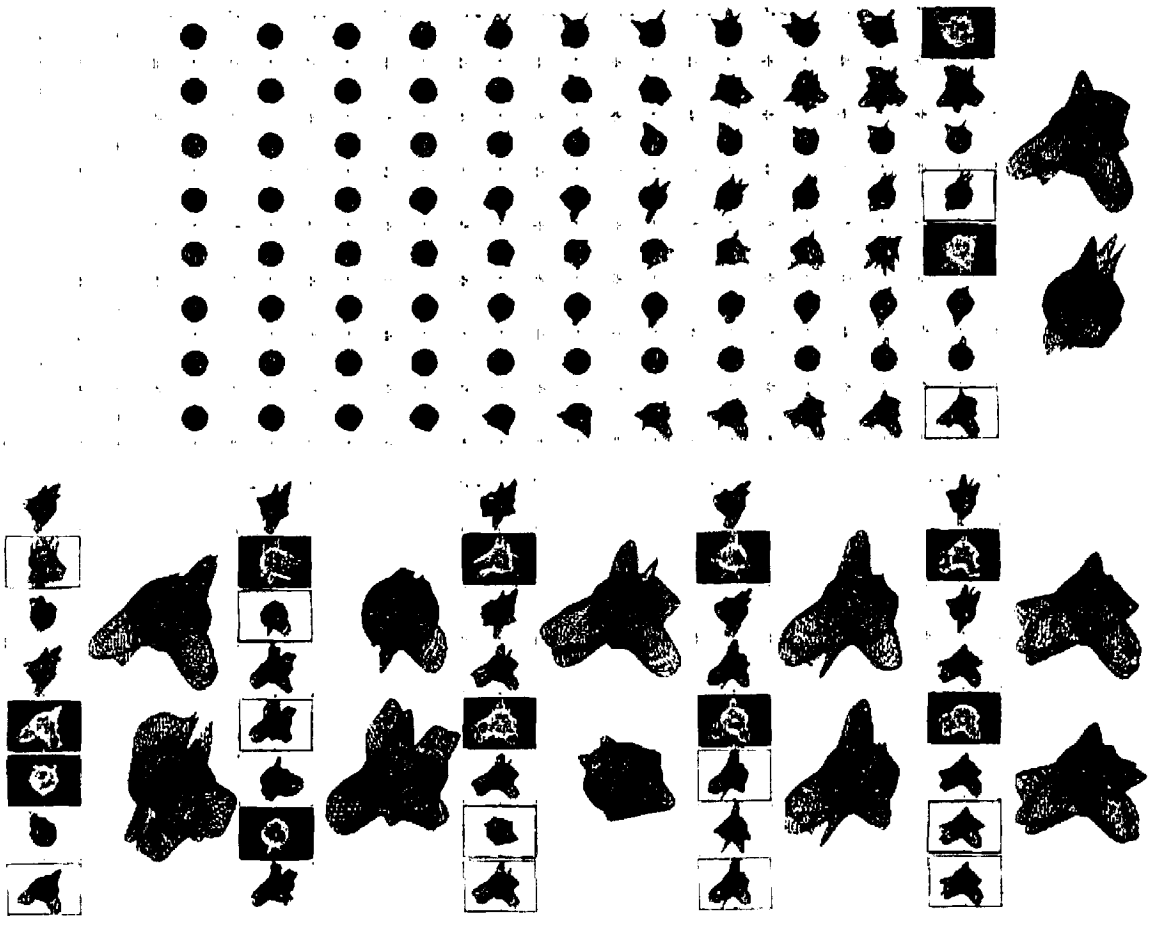
Comme dans le projet visionnaire de Taut, nous retrouvons donc ici l'idée d'un rudiments génétique, un germe conceptuelle qui pouvait être manipulé en une variété infinie de formes et de grandeur. Le modèle reptile de Frazer s'effectuait avec des moyens informatiques très limités en 1968, si on les compare avec les possibilités actuelles.



[140] John Frazer, *Themes VII. An Evolutionary Architecture*. AA Publications. Londres. 1995. page 36



Dans le modèle actuel de Frazer qui profite des progrès dans l'informatique pour traiter un nombre d'unités géométriques beaucoup plus importants -voire de grandeurs infinitésimales. Ainsi les facettes du cristal n'existent que comme des grandeurs "atomiques" sur l'ordinateur pour l'élaboration du génotype. Le phénotype qui en résulte, par contre, est devenu une forme biomorphique. La parfaite concordance entre forme et fonction semble quand-même se traduire par des formes "molles", organ-oïdes.



Genetic algorithm: Ichiro Nagasaka, 1992.

Les facettes du cristal biomorphiques sont "molles". Il importe, ici comme à l'époque du jeune Scharoun, de distinguer clairement entre modèle de pensée (modèle informatique), c'est-à-dire le métadiscours adopté, du penseur ou du créateur, et l'oeuvre réelle, l'édifice qui, à nouveau, doit répondre à des contraintes constructives -et surtout économiques. Cette réalité nécessitera des simplifications géométriques, *des facettes*. Mais ce qu'on appelle actuellement des plans "organiques" se distingue toute de même clairement de tout principe géométrique volontaire; les deux principes -géométriques et organiques- ont chacun leur avantages et désavantages propres dans la réalité construite. Le choix même entre principe organique ou géométrique, choix au départ de la conception architecturale, n'est peut-être qu'un choix selon des principes organiques, que le métadiscours organique inclus le géométrique. Pour Scharoun même la signification de l'architecture est incluse dans le processus génétique. Donc il y a toujours ce "*Un* au-dessus de l'Un" dans le métadiscours de l'organique qui unifie art, technique et nature.

3.3. Le naufrage du cristal. Le cristal du paradoxe.

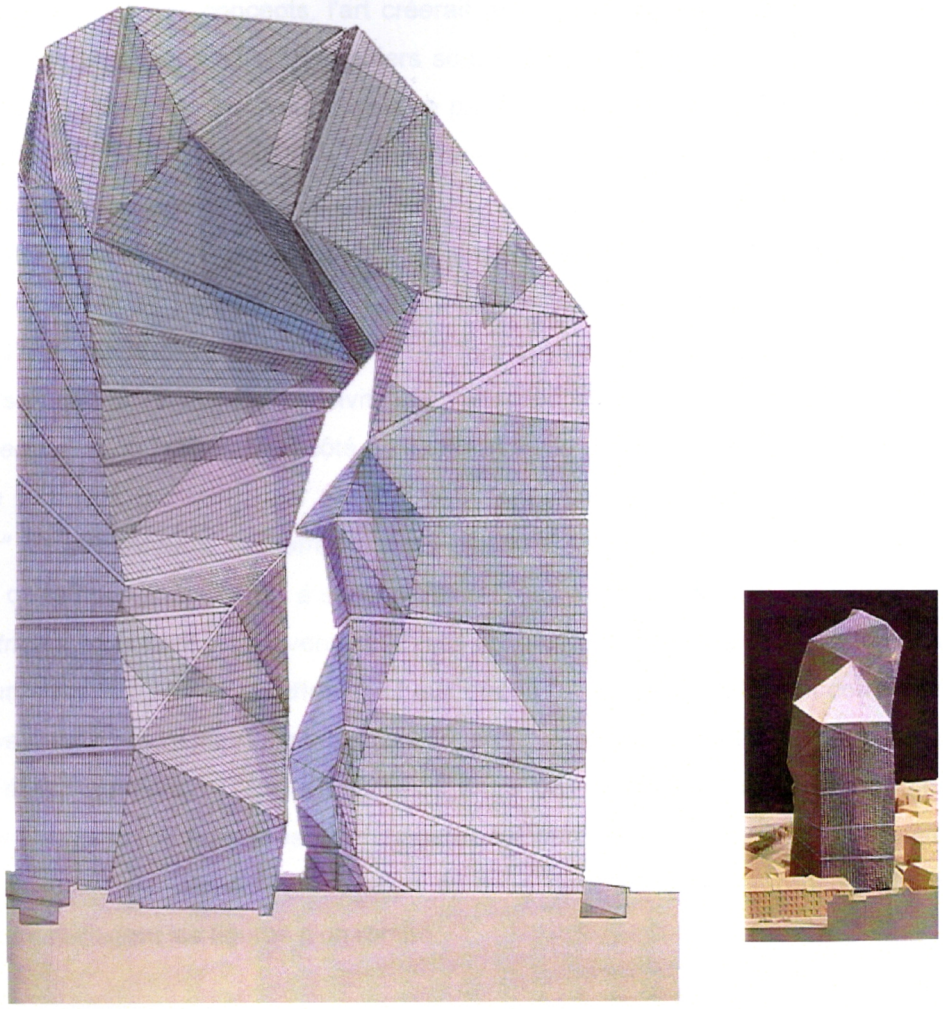


Fig. 21: Peter Eisenmann, Georg Kewin, *projet pour la Max Reinhardt Haus*, Berlin, 1992

3.3.1.1. Gilles Deleuze: la trinité philosophique et la trinité artistique.

Dans *"Qu'est-ce que la philosophie?"*[141] Deleuze fait la comparaison entre la création philosophique et la création artistique. Deleuze fournit l'équivalent à la trinité philosophique[142] au plan artistique: au plan d'immanence philosophique correspond, dans le champ de l'art, un *plan de composition*; au concept philosophique correspond en art, un bloc composé d'affects et de percepts que Deleuze appelle *sensation*; et enfin, au personnage conceptuel fait écho *la figure esthétique*.

[141] Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991, page 75.
[142] un schème d'analyse essentiel appliqué par Pierre Verstraeten dans son cours *Introduction historique à la philosophie*.

La sensation de l'espace - un bloc d'affects et de percepts.

Comme la philosophie crée des concepts, l'art créerait des *sensations* dont les deux composantes sont les *affects* et les *percepts* -ces deux derniers sont définis par Deleuze en les distinguant des *perceptions* et des *affections*. La perception, c'est ce par quoi nous ne cessons de nous rapporter à toute chose. L'affection c'est le sentiment (amour, haine...) vécu qui double sans cesse cette perception que nous avons des choses et des gens. Chacun de nous perçoit différemment et est affecté différemment. Percevoir un espace architectural *c'est subir* et donc *faire l'épreuve d'un certain pathos*. Les perceptions et les affections sont passives, subies. En présence d'un espace architectural ou d'une œuvre d'art, surgissent alors l'*affect* et le *percept,* en ce que ceux-ci sont une sorte de renversement du statut de passivité de l'affection et de la perception en une sorte d'activation du *percept* et de l'affect. D'un côté *on subit* lorsqu'on perçoit et lorsqu'on est affecté, d'un autre côté cette passivité du spectateur est franchie *"par notre suractivation résultant de notre devenir créateur" (P. Verstraeten)*. Les affects et les percepts *sont créés* par l'artiste ou l'architecte d'une telle façon qu'ils nous sont *donnés à sentir* à travers l'oeuvre et *nos sensations dès ce moment deviennent créatrice*. La créativité et l'inventivité mises en œuvre par l'artiste fait la différence entre une affection (purement subjective) et l'affect qui nous donne l'essence de l'affection correspondante *suivant un mouvement d'abstraction*. L'abstraction dégage l'universel du particulier, la culture de la nature, le signifié du signifiant... C'est la différence entre des proportions anthropomorphes d'un temple grec et les proportions humaines que chacun peut percevoir en nature; c'est la différence entre un jaloux ordinaire (la jalousie que chacun éprouve dans sa vie) par rapport aux affects correspondants que dégagent les figures d'un roman.



Pour reprendre le tableau *Le Naufrage de l'Espoir* de C.D. Friedrich, c'est l'iceberg (le symbole cristallin) qui, par l'abstraction, par cette déterritorialisation à travers un devenir immortel/éternel que lui procure l'artiste, acquerra ce statut autonome que nous attribuons aux *percepts* et aux *affects deleuzienne*. La composition entière du tableau de Friedrich - selon la définition de Deleuze - est évidemment déjà une composition que l'artiste "cristallise" d'un environnement éphémère qui provient de sa vie réelle-émotionelle. Mais la particularité de ce tableau est cette "double-cristalisation": dans le tableau même figurera un "deuxième" naufrage d'un monde de l'affection et de la perception (le figuratif-mimétique) pour ne faire subsister que la forme la plus pure abstraite, du *percept et de l'affect*: le cristal - ici représenté comme iceberg.

Le plan de composition

Le plan spécifique à l'art, c'est le *plan de composition*, où l'artiste se pose des problèmes de compositions, c'est-à-dire des rapports entre les masses, les proportions, des rapports entre les couleurs et les formes. La composition fait l'oeuvre, la composition, c'est l'oeuvre qui se déploie, c'est l'ensemble de l'édifice de l'architecte ou le tableau du peintre...

La figure esthétique

La troisième composante de l'art, c'est la figure esthétique qui est l'équivalent du *personnage conceptuel* en philosophie (ex. le *Cogito* ou l' "Idiot" cartésien). Une telle figure, peut-être incarnée figurativement par des personnages de romans ou des figures reconnaissables dans la peinture figurative, mais elle peut aussi se faire *abstraite* quand l'art devient abstrait, et intervenir alors moins figurativement à titre de *ligne* du contour ou ligne indiquant un mouvement ou une émotion[143]. A la limite de son destin, la ligne peut être engloutie dans le fond qui envahit toute la toile, comme dans certains monochromes traités en aplats, ou même déjà dans les tableaux de Cézanne et de Matisse lorsque le fond décoratif du mur acquiert la présence d'une forme, (ou l'iceberg de Friedrich qui se détachera comme entité autonome-abstraite de son fond plus figuratif). La ligne peut également être prolongée à l'infini, comme dans les tableaux "coulées" de Pollock mais aussi dans les tableaux du néoplasticisme (Mondrian...). En architecture, les lignes peuvent être matérialisées dans le corps bâti ou elles sont seulement suggérées comme dans la villa *de Garches* de Le Corbusier qui "fonctionne" comme le tableau des puristes Ozenfant/Jeanneret suggérant au spectateur de "compléter" dans son esprit les différentes "coulisses" planes qui se superposent: ici, aussi le spectateur se transforme en une personne active et créative, ils effectuent le glissement d'une simple perception et affection au *percept* et à l'*affect* deleuzien[144]. On peut retrouver la figure esthétique de la ligne en musique, avec la ligne mélodique, et, en littérature, avec la ligne que constitue le tracé de l'écriture linéaire. Un exemple d'une fragmentation d'une linéarité de l'écriture occidentale serait le poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Dans ce poème, la disposition des vers sur la page, sans dessiner figurativement un navire sombrant dans la mer, évoque à la fois le mouvement de déclinaison diagonale de haut en bas qui évoque à la fois le mouvement des vagues déchaînées par la tempête et celui du naufrage d'un navire occupé à chavirer. Le texte joue de différentes épaisseurs de caractères qui brisent également la linéarité en suscitant plusieurs lectures possibles. La mise-en-page de ce poème avec des "lignes auto-réflexives" se rappelle Paul Klee dans sa manière de faire parler les lignes et de leur donner une teneur symbolique intrinsèque (cf. aussi les trois caractères des lignes: actif, médiale, passif , la flèche, ou le symbole "T" chez Klee). En outre le texte jouant avec la différence des caractères plus ou moins grands et disposés sur la page de sorte qu'on ait simultanément plusieurs possibilités de lecture, joue de même avec la matérialité du contraste de l'encre noire sur la page blanche, en faisant intervenir activement ces dernières. Les mêmes rapports figure-fond sont aussi des moyens architecturaux par les jeux de vides et pleins, de lumière et ombre, ou encore par le dialogue entre revêtement (c'est-à-dire la paroi enveloppant l'espace) et la structure portante, entre forme euclidienne et forme organique, ou encore par la superposition ou

[143] voir la peinture de Paul Klee, les caractères des lignes, la flèche, le symbole T, etc...
[144] Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 154-118

juxtaposition de différentes échelles... La ligne dans l'espace-temps, non seulement en architecture mais aussi en littérature, est donc une figure esthétique permettant la création de *sensations* (affects et percepts). La contrainte imposée à tout écrivain par le caractère implacable de la linéarité de l'écriture est expressément réfléchie par Mallarmé comme étant problématique... La résolution de ce problème requiert la réalisation du Livre susceptible d'être abordé à n'importe quelle page, suivant une multiplicité de points de vue: en peinture, les cubistes avaient abordé la même problématique. Depuis cette époque, nous sommes conscients que la linéarité est également contrainte de la temporalité. "*Il nous est impossible de sauter à pieds joints hors du ruban temporel qui permet le déploiement de notre pensée ou de notre action.*" (Verstraeten) En architecture la production de l'éternisation du temps prend aussi du temps pour s'accomplir (les pyramides égyptiennes) et, de plus, elle est soumise à une logique constructive et à une suite temporelle: l'empilement des éléments les uns sur les autres sous la contrainte de la gravité. Selon Deleuze le passage de la perception vécue au percept, de l'affection éprouvée à l'affect auquel préside la création artistique, produit une éternisation de ce qui se donnait à vivre dans le flux temporel évanescent. L'architecture transforme la *relativité* de l'expérience éphémère en *nécessité* de l'oeuvre d'art qui rend éternel ce qu'elle nous donne à sentir (voir, entendre): "*L'art conserve, et c'est la seule chose au monde qui se conserve. Il conserve et se conserve en soi, bien qu'il ne dure pas plus que son support et ses matériaux*"[145] [...] "*Même si le matériau ne durait que quelque secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée.*"[146] *[...]* "*Tant que le matériau dure c'est d'une éternité que la sensation jouit dans ces moments mêmes.*"[147]

3.3.1.2. Deleuze et l'architecture du paradoxe et de la difformité

Deleuze trouve une place importante dans les discussions sur l'art et est ainsi devenu indispensable pour l'architecture. Son livre *Logique de la sensation* traitant la peinture de Bacon, ses essais sur Proust, Caroll et Kafka (*Kafka - Pour une littérature mineure* et *Lewis Caroll: Logique du sens).* Mais c'est surtout ses réflexions sur Bacon qui comportent tout pour choquer les architectes: il nous propose de ne plus considérer le corps (le corps bâti) comme une forme organique mais plutôt comme une force apte à transformer et *elle-même* transformable; son propos doit aussi déplaire aux moralistes en glorifiant avant tout *la force créative* de l'artiste au lieu d'apprécier une solitude résignée de ce dernier: il libère Kafka de ce "existentialisme angoissé" que les autres lui attribuent et fait justement l'exaltation de sa déficience et sa difformité. Il voit la musique comme l'idéal de la forme d'art non-verbale, peut-être aussi dans son souci de libérer la pensée de l'image. Son appréciation pour la peinture qui expose les images à des forces qui les déforment. "Non pas rendre le visible, mais rendre visible" comme disait Klee. Quel genre de philosophe est Deleuze? Cette

[145] Gilles Deleuze/Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Éditions de Minuit. Paris. 1991. p. 154
[146] op. cit. . p. 155
[147] op. cit. . p. 157

question même trouve un intérêt énorme chez Deleuze dans *Qu'est-ce que la philosophie?* L'archétype du philosophe est le "sage" (Hésiode...), le philosophe Grec est "l'ami de la sagesse" (*philo-sophe*), le philosophe de la modernité se caractérise par la notion de "l'Idiot cartésien" (*Cogito*): le personnage conceptuel "s'auto-rigidifiant" - qui se met lui-même des œillères pour ne voir que le fait qu'il *doute* de tout et donc qu'il est. Pour Deleuze un philosophe prouve la force de sa pensée d'avantage à travers son vécu que par des théories. La difficulté que j'éprouve dans la compréhension de son œuvre réside dans son style très personnel, et dans la nature "nouvelliste" et "essayiste" de ses écrits. Il s'agit plutôt de développements que de réflexions, un tâtonnement par une succession de questions qu'il se pose plutôt que des axiomes comme un "*Cogito ergo sum*". Ses concepts n'ont jamais une prétention d'objectivité; ils sont pourtant rationnels, consistants et exhaustifs. Il nous interdit de devenir partisan de ses concepts, ni de se lancer dans des polémiques acharnées opposant des concepts philosophiques historiques. Son concept de *rhizome* s'oppose à l'image traditionnelle qui hiérarchise verticalement (l' "Idéa"-lisme platonicien, la dialectique Hégélienne...) pour parvenir à des conceptions plus épanouies, plus libérées, plus pacifistes, sans hiérarchie, avec lesquelles peut même être rompu intrinsèquement sans dégât total. La prolifération des rhizomes n'est toutefois pas chaotique, mais induit plutôt un nouveau sens topologique du terrain de notre pensée et aussi de l'espace architectural ou urbanistique. Des concepts de Deleuze ont été utilisés par des théoriciens et des architectes pour décrire une structure spatiale "nomade", un arrangement topologique intégrant les notions de la *multiplicité* et les *juxtapositions*. Dans *John Hejduk: Vagabond architecture* l'auteur Anthony Vidler[148] utilise inconsciemment la notion deleuzienne du *pli* en interprétant le "poché" (le noir) du plan et des coupes de l'architecte comme un interstice (donc: un pli) qui proclame l'autonomie *Gestaltique* de l'espace vis-à-vis de sa représentation bi-dimensionelle lors de la conception, cette dernière désormais ne se fera plus sur base de "boîtes" euclidiennes. La question urgente se pose: est-ce que ceci signifie une aggravation de la volonté de l'architecte moderniste de détacher l'architecture de son terrain (et donc de libérer le terrain de l'architecture)? Nous sommes au même point que Nietzsche quand il devait se demander si la rébellion (de l'homme-guerrier) n'est pas, après tout, à attribuer au volontarisme; la spontanéité à l'obscur; la subjectivité à l'égoïsme; l'attitude affirmative au désespoir profond; l'expression libre au quelconque. Nous pouvons aussi nous opposer à ce nihilisme et voir les choses de manière positive: peut-être ceci sera-t-il le début d'une nouvelle manière de construire sur notre sol terrestre, qui serait alors, désormais, la *Terra Nova*...

[148] Anthony Vidler, *John Hejduk: Vagabond Architecture* in Lotus n° 68, 1991, pp. 89-103

Eisenmann et Gilles Deleuze

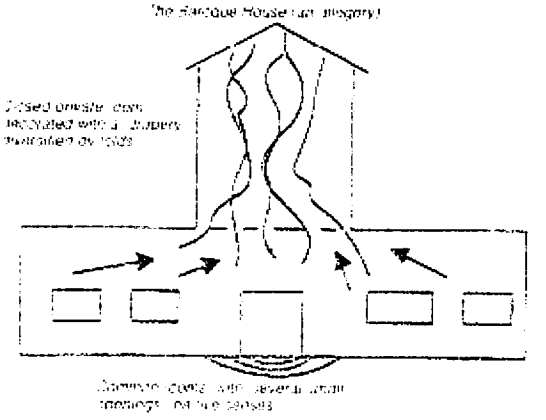
Peter Eisenmann fait référence au *pli* de Deleuze dans son article *Visions Unfolding* de 1992 dans Domus[149]. Par contre, il utilise les termes deleuzienne *affect* et *effect, singularité,* sans mentionner l'existence de ces termes chez Deleuze. Eisenmann est connu pour ses constants changements des paradigmes au fil du temps. Même si ces changements sont liés aux données contextuelles, les recherches de Eisenmann se déroulent le plus souvent dans une région hermétique vis-à-vis du monde culturel ambiant, et ses paradigmes vivent exclusivement au sein de son architecture et sur la surface extérieure. Mais l'architecture ne se déplie pas dans son contexte. L'argumentation de l'article *Visions Unfolding* se déploie par une liste de paradigmes "anciens" de voir les choses - mais qui sont actuellement obsolètes-, et d'autres, des nouvelles conceptions, qui vont reprendre la place des anciennes. Selon lui, *le pli* change profondément l'espace de vision. Ce changement se répercute d'une part sur le domaine de *l'effectif:* (ses fonctions, particulièrement sa fonction d'abri); d'autre part le pli apporte aussi un nouveau sens: il encadre, il est esthétique, il touche donc aussi au domaine de l'*affect*. Ainsi il y aura un glissement de *l'espace effectif* vers *l'espace affectif.* Plier n'est pas un autre expressionnisme subjectif, un nouveau embrouillement, mais plutôt un déploiement dans l'espace, parallèlement à sa pure fonction et à sa simple signification dans l'espace. *Le pli* est donc un type d'espace affectif qui touche les aspects hors du pure effectif. Pour revenir à la distinction entre géométrie euclidienne et forme topologique que faisait Anthony Vidler sans avoir connaissance de Deleuze: le pli engendrera des formes que personne ne saurait tracer à main levée pour les communiquer aux autres par le dessin. Il sera, par exemple, impossible de dessiner une ligne qui peut induire un rapport d'échelle avec une autre ligne dans l'espace du dessin. Un tel dessin échappe à notre raison. C'est ici que la vision se détache de la raison. Il n'y aura plus de correspondance d'échelle d'un élément du dessin avec un autre. Dans son article Eisenmann retrace de manière caricaturale l'histoire de l'architecture pour pouvoir la présenter, dans la suite de son texte, comme obsolète. Il énonce, ensuite, une série de preuve attestant les mauvaises pistes suivies dans le passé. Il est logique que Eisenmann cache l'origine véritable de certaines notions, puisque, dans cet article ,il associe "effect" avec fonction, pendant que Deleuze (dans *Logique du sens*, p.89) le rapporte sans aucun doute au sens et à l'expression. Sens est toujours *effect* pour Deleuze. Le sens est ce qui se forme à la surface du bâti pour se déployer (se déplier) de ce dernier[JR44]. Selon Deleuze ce n'est pas que le sens manque de profondeur ou de hauteur, mais, plutôt, que la hauteur et la profondeur manquent de surface, et donc de sens, selon Deleuze. Même la notion *du pli,* qui est franchement attribuée à Deleuze dans l'article d' Eisenmann est, à mon avis, mal compris puisque

[149]Peter Eisenmann, *Visions Unfolding: architecture in the age of electronic media* in Domus n°734, 1992, p.21-23, voir photocopies attachées

l'auteur parle d'une continuité entre intérieur et l'extérieur, pendant que Deleuze comprend *le pli* comme une distinction nette entre intérieur et extérieur (*englober ici, exclure là-bas)*. Cette distinction que Deleuze fait dans *Le pli. Leibniz et le baroque*[150] se base sur le concept Leibnizien de la *monade (voir fig.)* : l'extérieur est perceptible, l'intérieur est purement mental[JR45]; le pli Deleuzien définit justement un espace public à l'extérieur et une image privée à l'intérieur. La monade n'a pas de fenêtre! Les églises baroques donnent un exemple: leur plan rez est en communication avec le monde extérieur avec le langage de la ville et de la Terre; plus haut, nous ne retrouvons qu'une lumière indirecte, qu'un langage spirituel et le Ciel. *Le pli* est un moyen d'harmoniser ces deux mondes, le Ciel et la Terre, *sans toutefois les mélanger*. Deleuze se demande si un baroque "moderne" pourra exister dans l'acceptation et l'ouverture à la dysharmonie: "Mais nous restons leibniziens parce qu'il s'agit toujours de plier, déplier, replier". Ce "toujours" n'existerait jamais pour Eisenmann. Deleuze doit être reconnaissant à Nietzsche pour le concept du "retour éternel": son secret ne se situe pas dans le retour de la même chose (dans un mouvement cyclique) mais dans *la bonne sélection* de la chose qui retourne: seulement le type affirmatif et actif pourra revenir selon la *Généalogie de la morale* de Nietzsche. Le seul "même" qui reviendra dans ce cycle du "retour éternel" sera ce qui est du Devenir véritable dans l'Etre: "*Que seule la joie revient: tel est l'enseignement pratique de Nietzsche*"[151], nous dit Deleuze; et plus loin: "*Etre du Devenir. L'éternel retour est le produit d'une double affirmation, qui fait revenir ce qui s'affirme, et ne fait devenir que ce qui est actif*".

Eisenmann refuse une architecture qui définit ses éléments (des fenêtre, des poutres...) comme des invariables, indépendamment du fait que cette invariabilité soit au niveau de la forme ou de la fonction. Tant que le modernisme adhère à une sorte d'idéalisme platonicien, il mérite toute critique, sans aucun pardon! Tant que le fonctionnalisme même est l'idéal, il doit être attaqué! Eisenmann s'oppose avec son architecture à cet abrutissement.

Le pli



[150] Gilles Deleuze. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Paris, 1988, voir photocopies attachées.
[151] Gilles Deleuze. *Nietzsche et la philosophie*. Paris, 1973. p. 81

Comme nous avons vu plus haut, Deleuze utilise la *monade* Leibnizienne pour expliquer la notion du pli. Dans le système philosophique de Leibniz la *monade* est une substance simple, active, indivisible entrant dans les composés, dont tous les êtres sont composés (c'est-à-dire aussi bien notre âme que les atomes). La monade n'a pas de fenêtres, de portes ou de trous qui communiquent avec le monde extérieur, mais il perçoit le monde à travers un tableau opaque qui se cache lui-même par des plis connus. Pendant que ce tableau est cérébral, les plis sont matériels. Il faut s'imaginer ce scénario comme une pièce en marbre noir où la lumière ne pénètre que par des ouvertures qui sont si bien cachées qu'elles ne montrent rien de l'extérieur, mais toutefois éclairent la décoration intérieure. La monade est donc le symbole pour une autonomie absolue de l'intérieur, un intérieur sans l'extérieur, une *intériorité absolue*. (son corollaire serait évidemment une façade autonome sans l'intérieur). La façade est physique, l'intérieur est métaphysique. Par ce contraste, chacun des deux termes accentue l'autre, donnant lieu à des découvertes et des enrichissements, dont quelques uns sont ambigus, confus et d'autres clairs et certains. Prenons la manière de différencier les deux niveaux du dessin (rez physique / étage métaphysique): d'un côté le baroque utilise ceci pour résoudre une certaine tension entre intérieur et extérieur, et d'un autre côté pour redéfinir cette division autrement. Une nouvelle harmonie s'est crée, où l'étage inférieur intègre la façade comme si elle créait un espace (un monde) de réception *qui se prolongent vers l'extérieur*, pendant que l'étage supérieur prend l'intérieur pour en faire un monde hermétique, fermé sur soi, qui *se prolonge vers le haut*. Pourtant il s'agit *d'une* maison, d'*un* même monde: il s'exprime aussi bien de manière physique que métaphysique. La distinction entre intérieur et extérieur et haut/bas se réfère au *pli*, qui s'accomplit à l'étage supérieur (métaphysique) dans une ambiance plus intime par des plis qui ne peuvent *que* toucher notre âme. Mais il s'effectue aussi dans des plis descendants (et donc matériel), à l'étage inférieure (physique). Le pli idéal serait alors un *double-pli*: à la fois *englobant* ici, et *excluant* là-bas, une sorte de "*différenciation de la Différence*" (Deleuze), par laquelle s'opéreraient les transferts entre matière et esprit. Il s'agirait alors d'un véritable *espace architectural métaphysique!*

L' architecte qui lit Deleuze doit penser que la conception d'une maison est similaire à la façon de Mallarmé de concevoir son livre (cf. *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*). Comme nous avons vu, il se réfère à Mallarmé qui concevait son livre comme une hélice qui se plie à la fois vers l'extérieur et l'intérieur. Il produit un "vent métaphysique" qui traîne avec lui cette "poussière métaphysique" ou de la vapeur ou des cendres, une matière volatile et invisible qui, d'une part nous fait *voir le visible*, et d'autre part, nous permet de *lire l'imaginable*. Le Livre est une *monade* avec beaucoup de feuilles et de plis. Il permet ce *Voir* et ce *Lire*. Le *lisible* et le *visible*. *L'intérieur* et *l'extérieur*. *L'espace intérieur* et la *façade*. Il y a une permutation: le *lisible* trouve en lui *son lieu, le visible sa lecture* (à comparer avec la peinture de Klee qui est objet abstrait et signe iconographique à la fois). C'est ce que Deleuze appelle l' "*entr'expression*" (et qu'il applique aussi à la peinture de Klee): il s'agit d'un constant échange entres des moyens d'expression différents mais qui expriment la même chose. Ici, nous redéfinissons le rapport entre architecture et langage; il ne consiste plus en une simple analogie, mais plutôt en une *entr'expression*. Si le baroque était à la recherche d'une harmonie (très complexe), la modernité cherche plutôt la *dys*harmonie -mais dans le but de confirmer aussi l'unité du monde (aussi complexe qu'il soit). Notre monde est comme un "*chaosmos*" (le *Livre* de Joyce). *Une spirale* comme une nouvelle unité d'une infinité de fragments. La pierre philosophale a perdu sa forme de convergence eurythmique et nous lui attribuons plutôt sa forme "*naufragée*" et éclatée...

Le rapport entre intérieur et extérieur deviendra de nouveau plus interdépendant, aussi celui du haut et du bas, du physique et du métaphysique. *Le pli idéal dont parle Deleuze va toujours confirmer une unité EPANOUIE*, qui est aussi une continuité, comme dit Eisenmann, même si cette continuité semble être plus complexe que ce qu'il montre dans ses projets comme *Alteka Tower* ou le projet pour la Max Reinhardt Haus.

Ben van Berkel et Deleuze

Contrairement à Eisenmann, Ben van Berkel a développé une nouvelle notion de la ville qui touche au Deleuzianisme. Il ne traite pas l'édifice comme une problématique en soi. Van Berkel ne donne pas de valeur à une oppositions d'échelles, non parce qu'il n'accepte qu'une échelle unique, mais plutôt, parce que des couches de différents réseaux d'échelles s'interpénètrent dans la ville. Bernard Leupen[152] constate que van Berkel introduit du "mobilier dans la ville". Le bâtiment est la limite entre l'intérieur et la ville: à ce stade, la ville est une zone en transformation, l'intérieur de l'édifice est indéterminé. D'un côté, donc, décomposition, de l'autre, une synthèse-en-suspens. D'un côté la

[152]Bernard Leupen, *Het construeren van de gewaarwording. Ben van Berkels idee van de Stad*, in Archis n° 12, 1992, p. 24-32

reconnaissance d'un vrai processus du changement, de l'autre des bâtiments virtuels qui n'ont qu'un statut métaphorique comme des glaçons flottant sur l'océan, des rochers cristallins dans un paysage urbain. Selon Leupen, Ben van Berkel ne veut pas "tourner le dos à la ville", mais il ne serait pas prêt non plus à amener la ville dans ses édifices. Comme la plupart des architectes, il qualifie *le langage* comme étant trop intellectualisé, et préconise donc un retour "aux bases phénoménologiques", comme la vision, le tactile et la perception. Leupen: "*Il y a rien pour distinguer la différence d'échelle mais certainement des moyens de mélanger des échelles.*" L'intérieur n'est alors plus sacrifié à la ville - comme une sorte de conséquence fatale de la transparence, mais plutôt transformé en un moment d'extase (comme dans l'étage métaphysique de l'allégorie de la maison baroque), et la ville ne doit plus fusionner avec l'intérieur de l'édifice mais plutôt rester entièrement publique. Nous pouvons aussi inverser cette idée et parler de l'espace public de la ville comme *l'intérieur*; la ville est alors espace privé, pas dans une logique capitaliste-économique, mais plutôt dans un sens "nomade" selon lequel la maison est un lieu de production et l'espace de la ville devient privée: la place pour des promenades et des expériences plus privées. Van Berkel (contrairement à Eisenmann) espère que son œuvre architecturale "autobiographique" induira les autres à y attribuer *leur* sens, pour que l'habitant de la ville construise son propre réseau, sa propre topologie émotionnelle, topologie d'associations et de perceptions: *"Transformez chaque ville en une Venise, une Rome, en une ville fantastique!"*[153] Van Berkel est conscient que ceci n'est pas une question d'une maîtrise totale de la ville par sa planification, mais plutôt dépend du *design* et de sa *matérialisation en tant que corps bâti*, en autres termes: des *affects* et *percepts* de l'édifice. Si le projet architectural est une telle œuvre poétique, le concept du *pli* réfère au double processus de réalisations/actualisation: réalisation d'un potentiel (inconnu) dans la façade, et actualisation d'une virtualité (souhaitée) dans l'intérieur. Mais la façade ne forme pas la ville sans qu'il ne la réfléchisse en même temps. Et l'intérieur n'existe pas au sein de l'édifice sans agir sur lui...

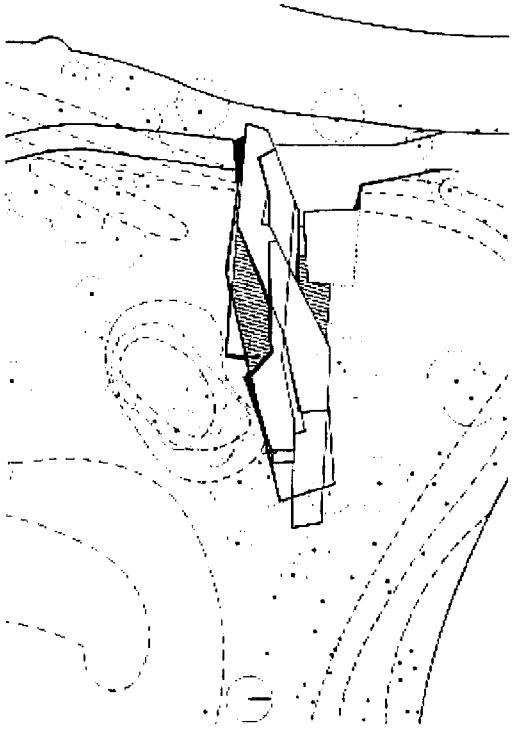


Fig. 22: Plan d'implantation de la maison Möbius

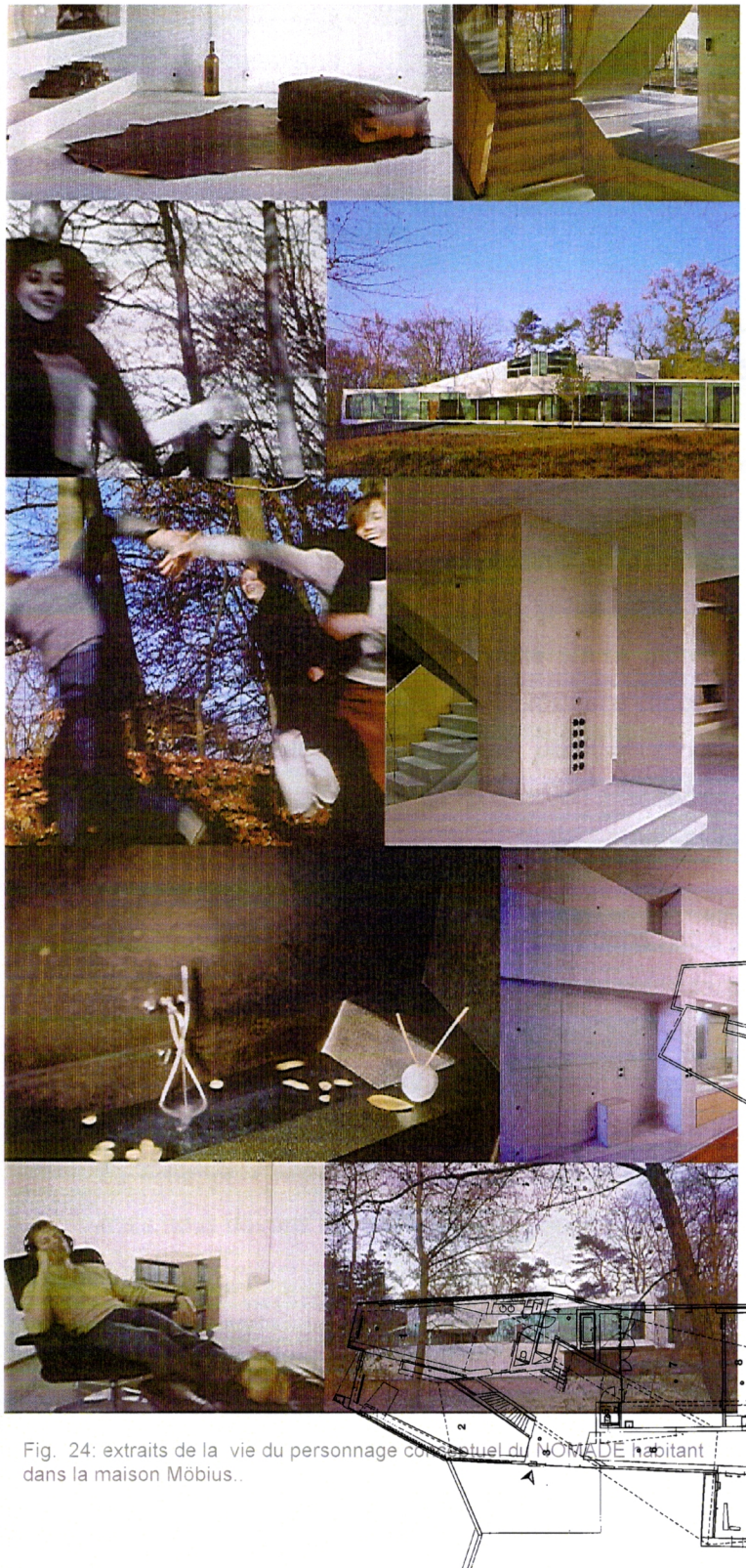
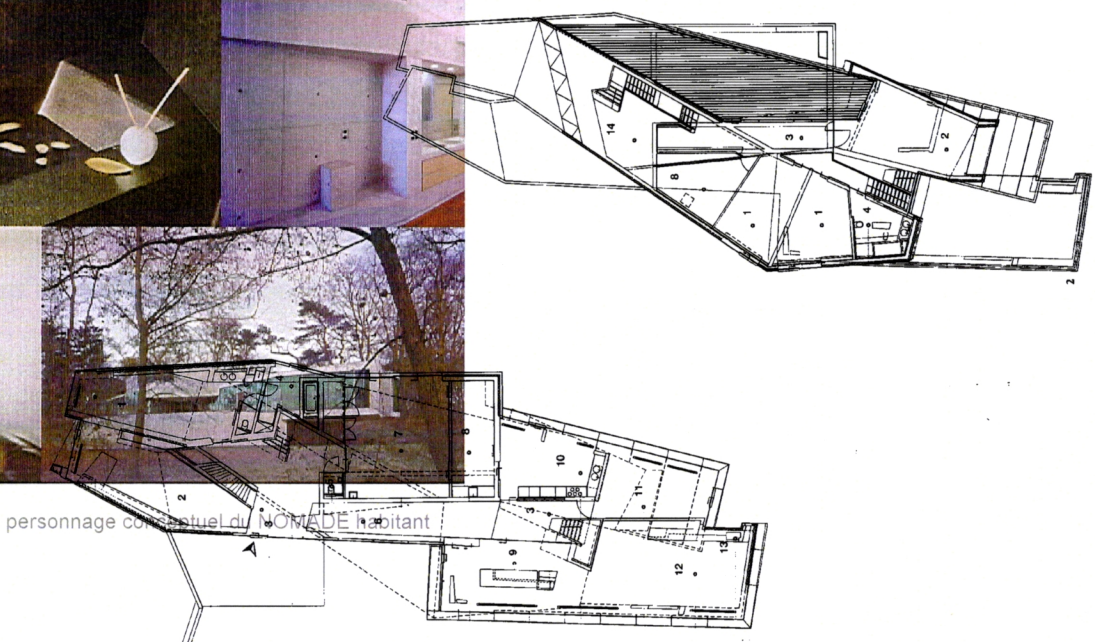


Fig. 24: extraits de la vie du personnage conceptuel du NOMADE habitant dans la maison Möbius..



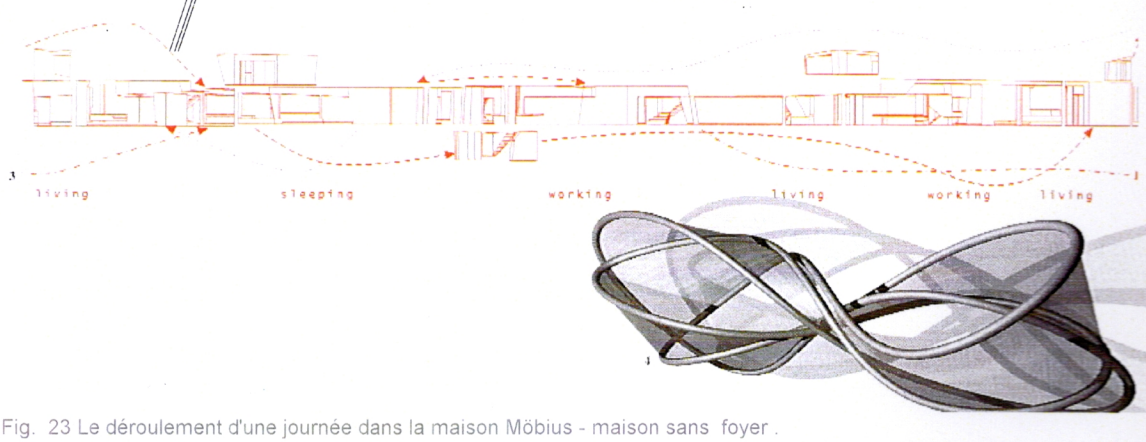


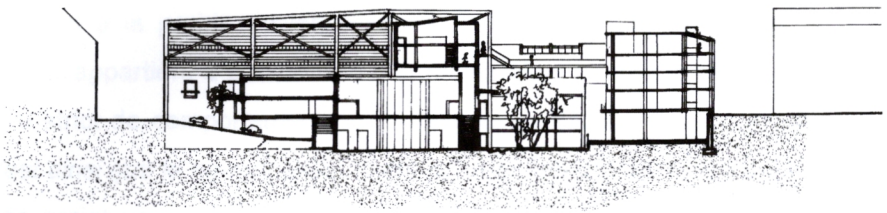
Fig. 23 Le déroulement d'une journée dans la maison Möbius - maison sans foyer .

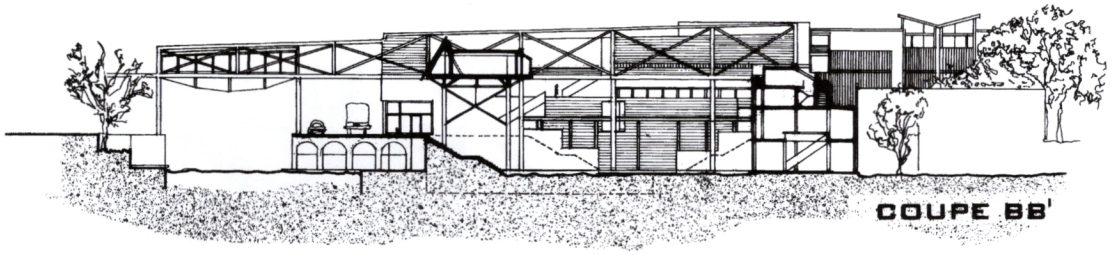
3.3.2. Conclusion

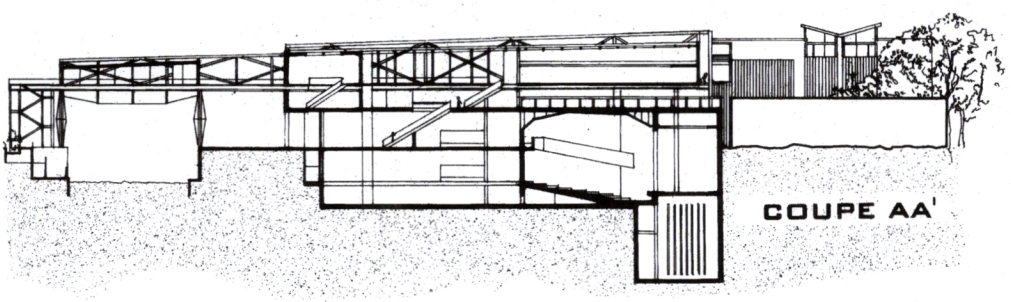
Le système de Deleuze est fantastiquement compliqué. Si la pensée est confuse d'illusions et le regard dérangé par des expressions, le langage a le rôle important de créer du sens et le regard de créer de l'espace. Deleuze se réfère à la vie comme à "la légère", une vie légère, qui se tourne vers la lumière. Il s'oppose à une tendance vers le sombre, mais il adapte aussi une tendance vers le désir transcendantal de rédemption en étant étonnamment concret quand il parle de la lumière et de toute la vitalité qu'elle implique. Comme nous avons vu chez Verstraeten le message de *Qu'est-ce que la philosophie?* -est que le philosophe, dans son plan d'immanence, est de plier la transcendance, l'extase, la verticalité (et sa promesse de joie dans un au-delà) en faveur d'une confirmation totale et univoque de l'existence sur cette terre. En terme architectural la hauteur est de toute façon quelque chose qui est plutôt à associer avec un espace intérieur (dôme ou espace semblable) qu'à la façade. La façade doit plier l'édifice avec l'espace inférieur (physique), la ville, le paysage, la terre. L'architecture baroque loue dieu purement dans l'intérieur. Et même si l'architecture moderne préconise un intérieur relativement ouvert, la distinction entre intérieur et extérieur, haut et bas persistera toujours dans notre perception, car la *transparence du cristal n'est qu'une illusion*. La grande conquête de la peinture de ce siècle, l'abstraction, la cristallisation, la création d'une nouvelle objectivité accrue sur base d'un acte artistique volontaire et subjectif, ses repercussions sur l'architecture, ne peuvent pas nier le fait que la texture de la surface "transparente" reste perceptible et des compositions avec des lignes qui divisent ou relient, ou des lignes qui brisent ou échappent resteront toujours perceptibles. L'univers est infini, il n'a pas de bord ou de centre, mais nous devons nous référer à une unité...



1.1. *La narration en architecture: le Nomade's Land. Le canal de Bruxelles - la fosse entre mythe du nomade moderne et réalité.*







Nous cherchons un retour vers un équilibre de l'esprit dans l'amas des manifestations architecturales multiples en ville. Un équilibre qui est certes plus intérieur ("*un nomade est toujours chez soi*") et nécessite moins une matérialisation architecturale jouant sur des formes architecturales centrifuges ou centralisantes, voir autoritaire: *Le centre du nomade est, en fait, partout*: il peut transformer n'importe quel lieu d'une manière spontanée et momentanée en son foyer, "en plantant sa tente" à tel endroit, qu'il soit choisi par lui ou désigné forcément par le cours des choses. Le nomade se sent

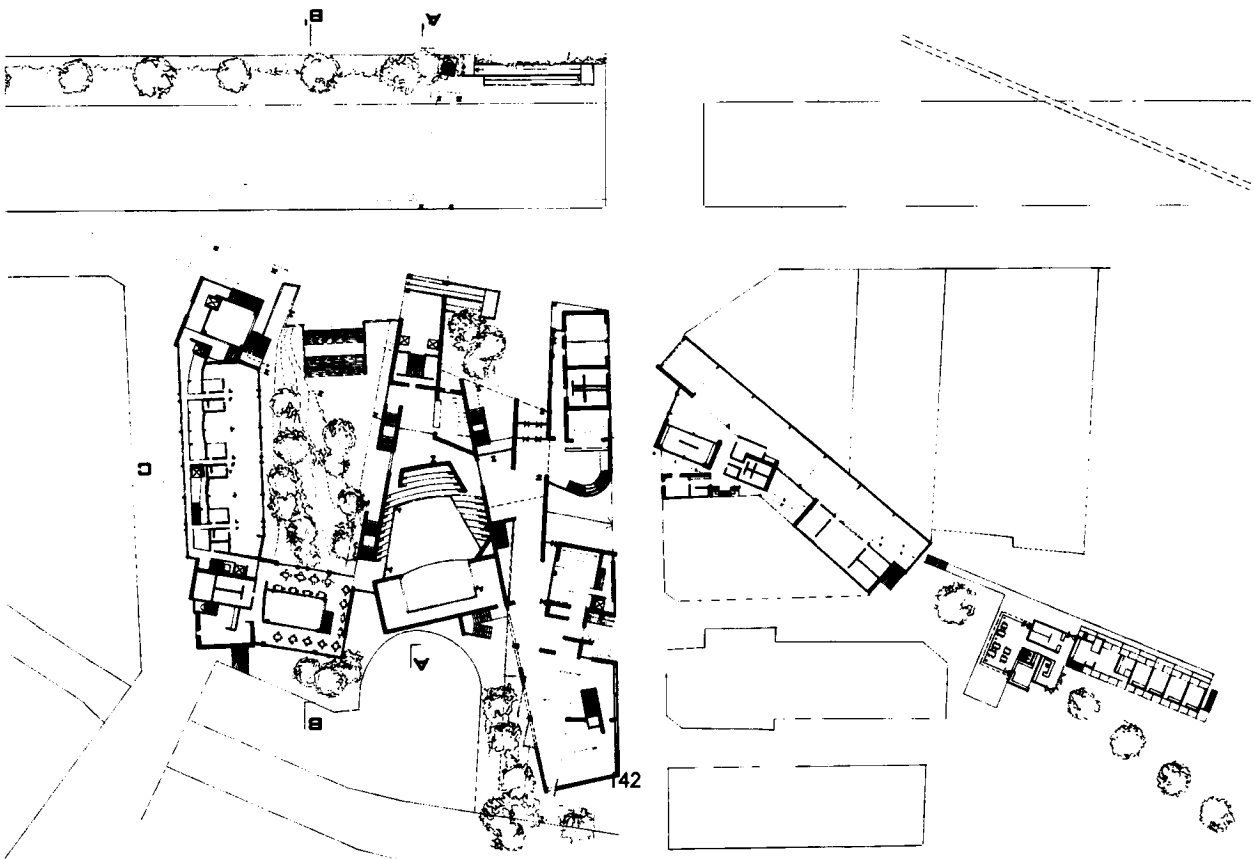
toujours à la source du choix fait. C'est ce sentiment de plus grande liberté et d'indépendance qui rendra sa vie supportable. Néanmoins, de la difficulté qu'il éprouve par la monopolisation de l'espace public urbain, par l'état et le caractère privé de ce qui reste, il a pu rester le maître de ses choix. Un espace amibien, dénudé de décor, mais riche en phénomènes et sans hiérarchie ou prétention d'autorité ni d'une homogénéité qui écrase toute affirmation individuelle qui résulterait de la répétition d'une cellule standardisée. Ici, le plan libre, sera "libre" dans un autre sens: la mise à disposition d'une enveloppe de structure dans laquelle le nomade s'installe et s'organise de sa manière et selon ses lois. En ville, contrairement à la prairie ou les espaces abondent, le nomade sera forcé de s'installer dans un espace qui n'appartient à personne ou du moins, dont personne ne réclame dans l'immédiat un droit, un ordre strict de comportement ou de respect particulier, comme par exemple "*en-dessous d'un pont*". *C'est ainsi que le no-man's-land sera spontanément transformé en nomade's land.* Ma démarche pour ce projet veut prendre en charge un non-lieu au bord du canal afin que celui-ci puisse se qualifier comme un lieu d'exception. Le canal peut devenir un site signifiant, il l'est déjà pour de nombreuses personnes qui ont trouvé une façon alternative de vivre, de coexister avec les Belges. Un vecteur-force linéaire important, mais contrairement au canaux en Flandre ou aux canaux de Bruges, il est plutôt une scission entre ville de Bruxelles et Molenbeek. La fosse symbolique qui se creuse de jours en jours plus profondément entre ceux qui sont inclus dans la prétention de solidarité d'un système étatique et ceux qui n'y sont pas inclus, mais qui, toutefois, sans être "naturalisés", ont quand même *une nature humaine* souvent plus forte et plus engagée que ceux qui n'ont connu que la sécurité et la solidarité de tout le monde. Nous nous voyons en face de deux manières de traiter ceux-là: d'une part et de l'autre du canal. D'un côté du canal: le nomade moderne, incarcéré, non-naturalisé, dans le contexte d'une architecture qui symbolise la force d'un état, d'une nation, d'un système politique et économique dont on ne fait partie que si on est "naturalisé", un système qui se prétend souvent plus solidaire et plus social -mais qui déséquilibre aussi et, souvent, produit l'effet inverse et des attitudes abusives ou parasitaires qui ont formé un nouveau sous-prolétariat. Mon projet crée une seconde nature, une sorte de site à la fois naturel et architectural. Un paysage urbain qui, par son enveloppe n'exclura plus là-bas et inclura ici, qui par sa nature "amibienne" arrivera à inclure tous les hommes. Il sera la porte de ville symbolique par laquelle le nomade entrera dans la ville de Bruxelles, la porte qui permet son introduction dans un circuit socio-économique et culturel. Un nouveau groupe de société qui s'est formée en-bas de la bourse: les "branchés", refusant, par



principe "la société bourgeoise" de la ville haute, - mais qui n'osent pas non plus le nouveau lien entre les deux rives du canal.

Au rez-de-chausée peu sécurisant et confortable, on préfère ce site, où d'un peu plus haut, avec du recul on peut de voir le mouvement et les flux du trafic. La bibliothèque, la médiathèque et, à la pointe du progrès, le cyber-café, *une forme de nomadisme de l'information*, le réseau mondial des flux et des échanges d'information. Le projet même, s'étendra sur son site d'une manière organique, mais où chaque disposition géométrique ou spatiale sera conforme à la raison d'être de ce même élément et ne suivra pas une loi géométrique globale et centralisante comme nous l'a trouvons sur l'autre rive. Une architecture faite pour l'homme, non pas pour intimider ou caser l'homme dans un ensemble ou encore en dehors d'un ensemble social -comme le font certains projets d'état ou celui de la *KredietBank*, en proximité de ce site. Un tissu nerveux expansif et dilatoire à multiples centres et multiples liaisons, un système, un concept architectural consistant en soi -*endoconsistant*- mais, qui sera grâce à sa nature amibienne, aussi *exoconsistant*: il vibre avec l'ensemble environnant dans lequel il étend ses tentacules, Ainsi le projet amibien se raccordera au réseau du trafic existant (la station de métro sur la rue Ste. Marie), mais aussi aux activités sociales particulières existant à Molenbeek. Le marché et les brocantes ("le commerce *nomadique*") qui a lieu dans cette rue et qui jusqu'à présent, est le seul grand événement collectif social à proximité du site.

Mais aussi le flux du trafic automobile sur les deux rives du canal, ce lieu de passage, d'entrée ou de sortie de la ville, lieu dévalorisé et perverti par une architecture commerciale "fluorescente" et très pauvre en réelles significations, celles qui touchent véritablement nos sens ou constituent les repères phénoménologiques habituels qu'on attribue à la présence d'un "monument national" comme l'est le canal.



3.5. Une suite?

Actuellement, les avant-gardistes empruntent leur langage plus directement aux philosophes, ce qui n'est rendu possible que par une prétention auto-référentielle plus ou moins consciente. Souvent ceci signifie un retour au *mythos*. L'architecture moderne et son pendant, la peinture, sont l'interprétation d'une volonté objective par le *métarécit* qu'ils s'imposent. Ce dernier ne s'atteint que par la spontanéité, la subjectivité, de la personne de l'artiste. Et pourtant, si nous faisons abstraction de tout discours théorique et que nous considérons uniquement le produit final, le résultat architectural, d'un architecte avant-gardiste comme Ben Van Berkel et Eisenmann,... ! En quoi se distingue-t-il d'une peinture de Feininger, de Klee ou d'autres artistes de cette époque, si ce n'est qu'il faut avoir plus de courage professionnel *à construire* un tel œuvre d'art que à la *dessiner*. Gilles Deleuze a-t-il donné "la base philosophique" à de telles œuvres architecturales? A quoi bon formuler un total relativisme, abolir toute hiérarchisation et transcendance, signaler l'altérité des métadiscours, des mythes, des concepts philosophiques, pour, en suite, retomber dans une architecture de narration - narration que Klee *pratique* aussi dans ses tableaux. S'agit-t-il alors d'une narration plus "éclairée"? Où la distinction se situe-t-elle entre *différence* et *différenciation de la différence*? Entre cristal et cristal naufragé? Entre langage du philosophe et langage d'architecte? Entre un concept théorique du *nomade moderne* et une réalité plus misérable?

Hegel, G. W. F., *Esthétique,* trad. fr., Paris, 1944. Je cite les deux derniers textes d'après J. Rykwert, *La maison d' Adam au paradis,* Paris, 1976, p. 105.

Hilbesheimer, Ludwig, Paul Scheerbart und die Architektur, dans *Das Kunstblatt*, 3, 1919

Jordan, Jim M., *Garten der Mysterien. Die Ikonographie von Paul Klees expressionsitischer Periode* dans le catalogue sur l'exposition *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922.* Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich 1979.

Jung, Carl Gustav, *Der Mensch auf der Suche nach seiner Seele,* Harcourt, Brace & World, New York.

Jung, Carl Gustav, *Mysterium Coniunctionis*, Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegesätze in der Alchimie, Olten/Fribourg, 1984

Junghanns, Kurt: *Bruno Taut 1880-1938*, Berlin 1983

Klee, Paul, Tagebücher 1898- 1918, publié par Félix Klee, Leipzig, Weimar 1980, n°953

Kürvers, Klaus, *Hans Scharoun en het ontwerpproces voor zijn Woonhuis Schmincke,* dans Max Risselada, *Fonctionalisme 1927-1961. Hans Scharoun versus de Opbouw, Delft, 1997*

Lauterbach, Heinrich, Jürgen Joedicke, *Hugo Häring - Schriften, Entwürfe, Bauten.* Stuttgart, 1965.

Leupen, Bernard, *Het construeren van de gewaarwording. Ben van Berkels idee van de Stad*, in Archis n° 12, 1992

Lohmeyer, Dorothea, *Faust und die Welt. Der zweite Teil der Dichtung. Eine Anleitung zum Lesen des Textes.* Munich 1974

Luckhardt, Ulrich, *Lyonel Feininger,* Munich 1989

März, Roland, *Lyonel Feininger- Der Maler*, dans *Lyonel Feininger- von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde*, Haus der Kunst, München, 1. November 1998- 24. Januar 1999, page
Däubler, Theodor, *Lyonel Feininger*, dans: *Das junge Deutschland* n°2, 1919

Paul, Klee, *Tagebücher 1898- 1918.* Réédition critique publié par la fondation Paul Klee, musée d'art de Bern, 1988, transcrit par Wolfgang Kersten, 1008

Pehnt, Wolfgang, *Architekturzeichnungen des Expressionismus*, Stuttgart, 1985

Pehnt, Wolfgang, *Kern und Schale. Ein architektonisches Motiv bei B. Taut,* dans *Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des XX. Jahrhunderts*, Munich 1983

Pérez-Gómez, Alberto, *The space of Architecture: Meaning as Presence and Representation,* dans: *Questions of Perception, Phenomenology of Architecture,* éd. A+u,Tokyo, 1994

Pfankuch, P., *Hans Scharoun - Bauten, Entwürfe, Texte,* Berlin, Akademie der Künste, 1974

Prange, Regina, *Das Kristalline als Kunstsymbol*, Hildesheim/Zürich/New York, 1991
Sartre, Jean-Paul, *Was ist Literatur? Ein Essay,* Hambourg

Scharoun, Hans, *Gedanken zur neuen Gestalt der Stadt, in: bildende kunst,* N°1, 1947, Berlin, N°6

Scharoun, Hans, *Medizin und Städtebau*, publié par Paul Vogler et Erich Kühn, Munich, Berlin, Vienne, 1957

Scheerbart, Paul, *Glasarchitektur*

Schirren, Matthias, *Lichtreflexionen. Lyonel Feiningers Architekturvisionen und die romantische Tradition der Modernen Architektur in Deutschland* dans le catalogue *Lyonel Feininger. Von Gelmeroda nach Manhattan: Retrospektive der Gemälde*, Haus der Kunst, München, 1. November 1998- 24. Januar 1999

Schulte, Birgit, *Auf dem Weg einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und K. E. Osthaus*, édition Neuer Folkwang Verlag au musée K. E. Osthaus, Hagen, 1994

Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Tome I: *Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Francfort 1860

Sheldrake Rupert., *The Presence of the Past*, London, 1989

Spiller, Jürg, *Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre,* Tome 1: *Das bildnerische Denken,* Basel 1956

Taut, Bruno, *Architekturlehre*, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart, 1936/37

Taut, Bruno, *Eine Notwendigkeit* dans *Der Sturm*, 4, 1914

Taut, Bruno, *Von der architektonischen Schönheit des Serienbaus*, dans *Aufbau 1*, 1926

Vidler,Anthony, *John Hejduk: Vagabond Architecture* in Lotus n° 68, 1991

Werckmeister, O. K., *Klee im Ersten Weltkrieg,* dans le catalogue de l'exposition *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922,* Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1979.

Zweite, Armin, *Lyonel Feininger, Zur Ausstellung im Haus der Kunst,* München, Mars 1973 dans *Kunstchronik* n°26, 1973