

Henry van de Velde à l'exposition du Deutscher Werkbund (Cologne 1914) : la collaboration des artistes à la production industrielle.

Durant sa longue existence (il meurt en 1957, à l'âge de 94 ans), van de Velde participe à plusieurs expositions universelles et internationales. A commencer par celle de Bruxelles, en 1897, où il collabore à la section du Congo qui se tient à Tervueren, en marge de la manifestation officielle du parc du Cinquantenaire. L'exposition du Congo est destinée à faire valoir l'œuvre coloniale du roi Léopold II face à une opinion publique plutôt hostile à l'épopée africaine. Le roi est en effet le chef de l'état indépendant du Congo, qui demeure sa propriété personnelle jusqu'en 1908. Edmond van Eetvelde, secrétaire d'Etat au Congo et chargé de cette manifestation, fait appel aux principales figures de l'Art nouveau et organise une vaste démonstration de vulgarisation et de propagande pour les richesses du Congo, mais aussi pour le style moderne dont il est un adepte. En effet, il s'est fait construire un hôtel particulier 2 ans auparavant par Victor Horta. C'est à Paul Hankar qu'il confie la conception générale et la coordination de l'exposition du Congo. Outre Hankar, les différentes sections sont confiées à Henry van de Velde, Gustave Serrurier-Bovy et Georges Hobé, tous actifs dans le domaine de la création de mobilier et, plus tard, de l'architecture. Les ensembles qu'ils imaginent, à réminiscences « ethniques », figurent parmi les réalisations les plus originales de l'Art nouveau (*). Cette exposition constituera la première rencontre de l'Art nouveau avec le grand public belge et international. L'amalgame entre l'Art nouveau et le Congo sera à ce point convaincant que l'expression « style Congo » remplacera un temps celle d'Art nouveau. C'est de cette époque que date l'aménagement de l'hôtel Otlet, l'ensemble le mieux conservé parmi les réalisations Art nouveau de van de Velde en Belgique. Cependant, c'est seulement bien plus tard que van de Velde donnera la pleine mesure de sa puissance créatrice et de son autorité sur la production architecturale et celle des métiers d'arts de son pays en conduisant, de main de maître, la participation de la Belgique à l'expo de Paris en 1937, puis à celle de NY en 1939.

L'exposition du Deutscher Werkbund qui se tient à Cologne en 1914 n'est, certes, ni une exposition universelle, ni une exposition internationale. La contribution remarquée de van de Velde à cette manifestation et la controverse célèbre qui prend forme à cette occasion au sujet de la collaboration des artistes à la production industrielle mérite cependant d'être examinée dans le cadre de notre laboratoire. Elle soulève, en effet, un des grands débats du XXe siècle, qui n'a rien perdu de son actualité, et dans lequel plusieurs artistes importants de l'époque vont se positionner clairement, au côté de van de Velde, contre cette collaboration à la fabrication en série. Parmi eux, citons Walter Gropius, futur directeur du Bauhaus de Weimar, dont l'idéologie moderne a pourtant fait un des fers de lance du fonctionnalisme. En cette année 1914, à la veille de la Guerre qui va faire basculer le monde, cette profession de foi en l'indépendance des artistes apparaît moins comme un des derniers replis de l'Art nouveau, que comme une question qui ne cessera plus, jusqu'aujourd'hui, de hanter le monde de la création moderne.

Mais pour comprendre toute la complexité des termes dans lesquels van de Velde pose le débat en 1914, il faut reprendre, brièvement, au commencement de son histoire.

1^{er} épisode : le passage de la peinture aux métiers d'art et à l'architecture

Après des débuts difficiles, van de Velde devient un jeune peintre à la mode fasciné par le néo-impressionnisme et par Van Gogh. En 1888, il est élu membre du Cercle des XX et expose à Bruxelles, aux côtés de James Ensor, Félicien Rops, Paul Gauguin, Camille Pissarro, Georges Seurat, Auguste Rodin...

Cependant, sa condition d'artiste ne le satisfait pas. Contre le processus de désintégration sociale, artistique, intellectuelle qui caractérise la fin du XIXe siècle (qu'il nomme *décadence*), van de Velde veut mettre le beau à la portée de tous, l'art au service de la vie. Sous l'emprise du mouvement *Arts and Crafts* et de William Morris, il abandonne la peinture de chevalet au profit des métiers d'art. Ce pas décisif se concrétise par la réalisation d'une tapisserie, *La Veillée d'Ange* (1893), puis par la publication d'un pamphlet, *Déblaiement d'art* (1894), où il plaide pour l'unité des arts et contre la séparation entre beaux-arts et arts mineurs (métiers d'art).

Dans les cours qu'il donne en 1894 à l'Université nouvelle de Bruxelles, il professe que « l'art doit faire la conquête des machines¹ », que « l'usage crée l'aspect » ou encore que « les formes rationnelles s'imposent² ». Parallèlement, il participe aux activités de la Section d'art de la Maison du Peuple de Bruxelles, créée en 1891 par le Parti Ouvrier belge, où il fait une conférence remarquée : William Morris, artisan et socialiste (1898). Cependant, plus que par le socialisme, il se sent attiré par l'anarchisme qui n'exige pas, selon lui, un changement de société comme condition préalable à une véritable renaissance des arts décoratifs. Il écrit que l'erreur de ceux qui se réclament d'un art social « est de croire que l'Art futur empruntera au Peuple alors qu'au contraire l'art se donnera à lui. ³ ».

Ses premières réalisations, et sa volonté de concevoir pour ses aménagements mobilier un cadre cohérent, conduisent ensuite van de Velde à s'improviser architecte à travers la construction de sa propre maison à Bruxelles : *le Bloemenwerf*. Ce foyer est un véritable manifeste dont il est sans doute difficile de percevoir toute la nouveauté aujourd'hui. A l'époque, il figure parmi les premiers cottages du pays et van de Velde y oppose le vocabulaire vernaculaire (presque archaïque) de l'architecture domestique au vocabulaire savant de l'architecture de représentation qui culmine dans l'éclectisme. Un hall polygonal s'ouvre sur deux niveaux et articule les différents espaces de la vie domestique tout entière consacrée à la production artistique. Cette distribution répond à une vie simple, en symbiose avec la nature.

¹ *Cours d'art d'industrie et d'ornementation*, Extension universitaire de Bruxelles, 1894, p.

6

² Idem, *Cours*, p. 22

³ *Déblaiement d'art*, p. 24

Van de Velde dessine le mobilier et jusqu'au moindre objet de ce *home* selon le principe de la «conception rationnelle» qui fondera toute son œuvre – y compris les robes qu'il conçoit pour son épouse, qui postulent l'abolition du corset et des connotations sociales de la mode.

Les commandes d'objets et de mobilier se succédant, van de Velde crée sa propre société de production (1898). Il produit des objets, des bijoux, des papiers peints, du mobilier et, notamment, plusieurs versions de son fameux bureau « haricot » qui figure parmi les premiers exemples d'ergonomie de conception. Parallèlement, il réfléchit à LA chaise, comme à un objet générique. Sa principale réalisation de l'époque est l'aménagement intérieur du Musée Folkwang à Hagen (Allemagne) où il invente de nouvelles formes, tente d'exprimer de nouveaux rapports entre les éléments et de traduire des courants d'énergie. C'est la vie de la matière, ou (la réaction) des surfaces et des volumes qu'il exprime dans la rencontre des marches avec le mur ou dans le pincement adopté pour l'installation de la rampe d'escalier.

Les surcoûts à l'exportation occasionnés par plusieurs commandes allemandes importantes conduisent van de Velde à s'installer à Berlin en 1900. Il vend sa société à une grande maison de décoration allemande à laquelle il cède l'exclusivité de ses créations. Son niveau d'exigence et ses démêlés avec elle, le conduiront cependant à reprendre sa liberté moins d'un an plus tard. Mais il est obligé d'abandonner dans la transaction la totalité des droits sur sa propre production artistique. Cet événement, sur lequel van de Velde observa toujours le plus grand silence, explique en partie son abandon progressif de l'Art nouveau à partir de 1901 – c'est-à-dire à un moment où l'Art nouveau bat son plein - et son changement d'orientation profond. Ceci explique la rupture qui existe entre ses dernières réalisations à Berlin (comme le salon de coiffure François Haby ou le magasin Havana Cie) et ses premières réalisations à Weimar.

2^e épisode : le redéploiement des industries d'art de Weimar et la création de l'Ecole des arts décoratifs

A l'issue de ses aventures berlinoises, van de Velde se retrouve sans avenir. Heureusement, il peut compter sur ses amis allemands, en particulier sur Elisabeth Förster Nietzsche – la terrible sœur du philosophe qui vient de mourir fou – et Harry Kessler, un intellectuel éclairé qui possède une des collections d'art contemporain les plus en vue d'Europe. Dès septembre 1901, Kessler entre en relation avec la cour de Weimar où les circonstances semblent favorables pour obtenir un poste pour son protégé.. L'idée est de faire de van de Velde le conseiller artistique du Grand-Duc Wilhelm Ernst et de transformer Weimar en un des principaux centres artistiques et intellectuels d'Europe – comme au temps de Goethe et de Liszt. Le projet est baptisé *Das Neue Weimar*. Durant l'été 1901, van de Velde qui est toujours dans l'expectative de sa nomination se rend à Darmstadt avec Kessler pour visiter l'exposition de la colonie d'artistes de la Mathildenhöhe. C'est à l'une initiative de

l'archiduc Ernst Ludwig que l'architecte Josef Maria Olbrich, son conseiller esthétique, a dirigé et la réalisation et édifié la plus grande partie de cet ensemble remarquable. Van de Velde et Kessler sont très critiques par rapport à cette réalisation saluée par le monde entier, car ils y voient l'exemple de ce qu'ils combattent précisément (*). Cette visite est décisive : à Weimar, van de Velde décide de prendre le contre-pied des provocations décoratives de Olbrich. A un ami belge (Charles Lefébure), il confie au même moment : « *Je suis vraiment heureux de pouvoir enrayer le mouvement de folie ornementale et architecturale qui sévit ici (...). Il annonce d'ailleurs son intention de se livrer à l'étude d'une « Normal Haus » en opposition directe des « Künstler Haus » de Darmstadt et ajoute : « Tu ne peux t'imaginer jusqu'à quel degré dans l'absurde peut atteindre la fantaisie d'un artiste ».*

Pour introduire van de Velde à Weimar, et forcer quelque peu la main au Grand-duc qui demeure indécis, Elisabeth Förster commande à VDV une édition de luxe de certains textes de Frédéric Nietzsche ainsi que la transformation de sa villa en un centre dédié à la mémoire de son frère. A l'extérieur, l'intervention se localise principalement sur la façade d'entrée, où l'avant-corps est surhaussé d'un niveau. Loin de l'Art nouveau, c'est plutôt la référence à **Otto Wagner** qui caractérise la nouvelle façade au découpage géométrique élémentaire. Une très belle porte d'entrée, traitée avec une austérité un peu dramatique, ouvre sur une atmosphère tout entière dédiée à Nietzsche. La sobriété des aménagements apparaît comme un démenti de la dramatisation plastique de ses dernières réalisations à Berlin.

Grâce aux démarches de ses amis, à la fin de l'année 1901 van de Velde est finalement désigné conseiller esthétique du grand-duc de Saxe Weimar Gotha pour **relancer la production des industries d'art locales**. Dès le début de 1902, van de Velde commence à enquêter sur les diverses industries des environs de Weimar. En octobre de la même année, il crée le Séminaire des Arts décoratifs sur ses fonds propres, sorte de centre de consultation et de guidance pour les artisans locaux, où il installe son propre bureau de dessin. S'il insiste beaucoup sur l'aspect artistique de sa mission, van de Velde comprend que le Grand Duc Wilhelm Ernst ne souscrit à ses ambitions que dans la mesure où elles peuvent garantir le succès d'un projet économique. Il s'empare pourtant de cette opportunité pour construire une utopie qui fonctionnera finalement une dizaine d'année en mettant sur pied une sorte de conservatoire des métiers d'art dont il assure seul l'existence par le renouvellement des modèles.

exemples

En 1906, le Séminaire des métiers d'art est complété par une Ecole des arts décoratifs dont van de Velde assure la direction. Il est aussi chargé d'en construire les locaux, comme il a déjà édifié ceux de l'Ecole des beaux-arts qui lui fait face, créant ainsi un très bel ensemble architectural et urbanistique dans la ville.

Le projet pédagogique de van de Velde est de faire de son école un laboratoire. Dans ses mémoires, il écrit notamment¹ : *« L'école que je venais de créer à Weimar et sur laquelle flottait le drapeau de l'insurrection était la citadelle la plus avancée des nouveaux principes artistiques. (...) Il régnait là une atmosphère intense, stimulante et pure. (...) Jeunes hommes et jeunes filles revêtaient, sans exception, le tablier blanc que les médecins et infirmières portent dans les hôpitaux. Le moindre objet créé dans nos ateliers était traité avec les mêmes soins et précautions d'hygiène que les nouveaux-nés ; il était accueilli avec la même joyeuse satisfaction que l'enfant qui vient au monde !*

« Au programme de l'école, il n'y avait ni cours d'histoire de l'art, ni cours d'histoire de styles. (...) Tout recours à la nature – ou plutôt à des éléments naturalistes – est incompatible avec la création de la forme pure. Celle-ci est le résultat de la seule conception rationnelle. »

Quand il inaugure son école, en 1907, van de Velde y déménage aussi le Séminaire et son atelier privé. Dès lors, les échanges entre l'école, son atelier et les petites industries des environs se font plus importants. Certains de ses collaborateurs enseignent à l'école tandis que plusieurs élèves deviennent ses collaborateurs. Le budget de fonctionnement de l'école étant insuffisant, certains ateliers sont la propriété d'industries locales. Enfin, les ateliers d'apprentissage sont également des ateliers de production dont les réalisations sont mises en vente au profit de l'école. En fait, l'école travaille un peu comme une entreprise dont van de Velde serait le patron. Conscient des limites de cette politique sur le plan pédagogique, van de Velde écrit : *« tant que je n'avais disposé que du Séminaire, tout ce qui résultait des recherches et des efforts accomplis dans les ateliers portait inévitablement l'empreinte de ma propre personnalité. Mais durant ces années où j'intensifiai mon activité pédagogique, bien des choses se précisèrent en moi et, dorénavant, je soumis plutôt mes élèves à des principes et à la discipline de la conception rationnelle »*. Le Corbusier, qui visite l'Allemagne de 1910 à 1911, fait sur l'école le commentaire suivant² : *« Un autre principe de l'école est de ne pas enseigner à l'élève les procédés à la machine; on veut, malgré l'irrationalisme apparent, refaire des ouvriers complets. (...) Les travaux des élèves sont donc d'une exécution irréprochable. Ils sont à vendre. L'enseignement est donné uniquement par le directeur Monsieur H. van de Velde. Il y a dans chaque classe un maître de métier. L'éducation est la plus générale possible. » (...)* *La puissance de rayonnement de l'école ne me paraît pas dépasser les limites de la province, ce qui rentre du reste dans le programme qu'elle s'est tracé. »*

Mais, en ce début du XXe siècle, van de Velde ne se limite pas à la production de modèles et à l'enseignement. Ses recherches architecturales expriment l'abandon définitif de l'Art Nouveau au profit d'un nouveau monumentalisme, comme dans l'Ecole des beaux-arts de Weimar (1902-1911). En même temps, l'exploration des

¹ p. 249-251 :

² Idem, : p. 252

sources de l'architecture régionale fait de lui un architecte sous influence, qui voit dans ce que l'on peut appeler un expressionnisme avant la lettre, une troisième voie possible entre l'historicisme et le modernisme. Cette voie, van de Velde l'exploite dans sa maison personnelle à Weimar, les *Hohe Pappeln* (1906). Mais la réalisation qui traduit le mieux cette quête du monumental et l'exploration de l'architecture vernaculaire est la villa édifée à Hagen, et aujourd'hui transformée en musée, qu'il construit pour Karl Ernst Osthaus (le commanditaire du musée Folkwang) à partir de 1906. Ici, ajouter. A l'intérieur, le dépouillement du décor et la sobriété dans l'usage des matériaux même les plus rares donnent à l'ensemble une modernité inattendue, qui préfigure le langage épuré du Modernisme à une époque où l'Art nouveau connaît toujours un réel succès.

En plus du Hohenhof de van de Velde, deux autres maisons du plan de lotissement original furent édifées, par Peter Behrens, à l'entrée du site entre 1908 et 1912. Mais, en 1910, Osthaus poursuivit son projet de colonie d'artiste en commandant à l'architecte hollandais Lauweriks (1864-1932) un lotissement de maisons expressionnistes dont le tracé harmonique inspirera Le Corbusier dans la mise au point de son Modulor. On voit ici une des maisons (*) et la villa du peintre Johan Thorn Prikker. Après la guerre, Osthaus commanda encore à l'architecte Bruno Taut un vaste complexe pédagogique à édifier sur le site, la Folkwangschule, qui ne fut finalement pas réalisé, faute de moyens. Mais, grâce à l'initiative de Osthaus de mettre en compétition quelques-uns des meilleurs architectes de l'époque, la colonie du Hohenhagen constitue indiscutablement une étape dans l'écriture de la modernité - Ici, les difficultés de VDV avec la Cour de Weimar.

3^e épisode : le congrès du *Werkbund*, 1914

Le *Deutscher Werkbund* fut fondé en 1907 (notamment par van de Velde) comme une association regroupant à la fois des artistes et des industriels en vue de promouvoir leur travail en commun. Parmi les diverses expositions organisées par le *Deutscher Werkbund*, celle de Cologne, en 1914, s'avère la plus importante. C'est aussi la plus significative des courants divergents qui traversent l'association, ce dont témoignent les bâtiments édifés pour l'occasion, comme on le verra.

A propos de la question centrale du rapport de l'art à l'industrie, van de Velde avait très tôt remis en cause les théories de Muthesius, fondateur et principal animateur du *Werkbund*. Dès 1909, il écrit : « *Unir l'art et l'industrie ne signifie rien moins que de fondre ensemble l'idéal et la réalité, c'est-à-dire associer un idéal à des réalités qui posent leurs exigences de façon plus impérieuse que toutes autres, qui ne reculent devant rien et qui n'hésiteraient pas à détruire un idéal, s'il le fallait. Il est tout aussi étranger à la nature de l'industrie de s'orienter vers la beauté, que de compter avec les exigences d'une morale qui repose sur la parfaite exécution de la production. La soif du profit suscitée par l'industrie marque de son sceau la nature et les moyens de celle-ci. Toutes deux ne sont arrêtées par rien* »¹ On comprend dès lors la réticence

¹ H. van de Velde, *Kunst und Industrie*. Vortrag auf der Werkbund-Tagung, Francfort, 1909. Nous traduisons.

de la tendance officielle du Werkbund d'inviter un artiste aussi encombrant à participer à l'exposition – d'autant que cet artiste est, de surcroît, de nationalité étrangère. En fait, van de Velde ne doit son invitation à construire un édifice à l'exposition de Cologne qu'à l'insistance de ses amis allemands auprès de la direction, et en particulier à celle de Karl Ernst Osthaus que nous avons déjà rencontré plusieurs fois. Après maintes discussions, il est finalement décidé que van de Velde se verrait attribuer la construction d'un cinéma. Faute de place, il est proposé de le coincer entre les deux ailes de la Farbenschau, le vaste édifice que doit précisément construire Muthesius.

A partir de 1913, van de Velde réalise plusieurs avant-projets de cinéma, de salles mixtes cinéma/théâtre, puis plusieurs de théâtre. Elle débordent évidemment toutes du périmètre qui lui est attribué. Mais le programme de théâtre à van de Velde de renouer avec ses recherches sur la scène tripartite, conçue dix ans plus tôt pour le théâtre de Louise Dumont. Il n'est pas l'inventeur de ce dispositif, mais il le ressort de l'oubli, comme alternative aux scènes tournantes qui étaient alors à la mode. Van de Velde perfectionna le système d'abord à Weimar puis à Cologne, sous forme d'une arrière scène et d'un fond courbe édifiés en matériau dur, donnant l'illusion d'un horizon infini. Sans doute, l'adoption de la scène tripartite au théâtre du Werkbund n'est-elle pas étrangère aux contraintes financières. Mais, de la simplicité du système, van de Velde tire certains avantages, comme les changements de scène rapides exigés par le théâtre moderne.

C'est seulement en septembre 1913 que le comité organisateur de l'exposition, séduit par l'idée d'un théâtre expérimental attribue à van de Velde un nouveau terrain, à l'extrémité du site. L'endroit est vaste et bien situé, entre les bâtiments les plus importants de l'exposition : la Haupthalle de Theodor Fischer et la Maschinenhalle de Walter Gropius. Mais il comporte un inconvénient majeur : une digue, destinée à protéger le site bordant l'exposition contre les crues du Rhin, le divise de part en part. Van de Velde accepte le défi d'où surgira, in fine, une nouvelle disposition du théâtre : l'horizontalité systématique des volumes tire parti des contraintes du paysage et les épouse. Le dessin des façades bénéficie de ces nouvelles données : utilisant un remblais d'avant-plan, van de Velde installe dans l'axe du bâtiment un vaste perron menant à une façade longue et basse, une façade expressionniste dont les deux yeux affirment la primauté de la vue chère à Gordon Craig. L'ancrage dans le paysage et la toiture enveloppante du théâtre, aux angles adoucis par des courbes, contribuent à la formidable unité plastique de l'œuvre. Le plan montre une composition à la fois organique et rationaliste qui met en évidence les circulations entourant la salle. Le hall d'entrée occupe toute la largeur de la façade, en position dominante sur la digue. Les foyers se déploient latéralement en contrebas, donnant accès aux loges et au parterre de la salle. Van de Velde parvient à déguiser la hauteur du bâtiment par l'articulation en gradins successifs de l'entrée, des foyers, de la salle et des cintres. Dans le grand tambour de la scène, vu depuis l'arrière, on décèle bien cette recherche d'un nouveau monumentalisme et on reste admiratif devant le talent avec lequel van de Velde parvient à passer de la façade anthropomorphe, exprimée presque comme un simple mouvement ou replis du sol, à l'échelle monumentale du coffre de scène arrière, sans rompre l'unité de l'œuvre. Le maniérisme.

On peut dire que Le théâtre du Werkbund constitue la synthèse des recherches effectuées par van de Velde durant la période allemande rappeler ?, tant du point de vue architectural que théâtral ou artistique. (y compris Nietzsche et Dyonisos). C'est incontestablement un des bâtiments les plus originaux de l'exposition qui, à l'exception des réalisations de Taut et Gropius, est à l'image de la situation de l'architecture allemande de l'époque, partagée entre néo-classicisme et style national (*Heimatstil*). Exemples : Behrens, etc...

L'exposition du Werkbund, inaugurée le 18 juin 1914, ferma précipitamment ses portes avec la déclaration de la guerre. Le théâtre fonctionna jusqu'au 4 août 1914, présentant différents spectacles, accompagnés pour certains de décors de van de Velde, comme *Le Cloître* d'Emile Verhaeren en français, mais aussi des spectacles de danse de Clotilde von Derp et d'Alexander Sakharoff. La guerre laissa l'expérience sans suite. Le théâtre fut abandonné, puis il servit aux troupes françaises en 1918. Il fut démoli en 1920 en raison de son délabrement.

Les manifestations organisées par le Werkbund à Cologne en juillet 1914 ont pour objectif principal de dresser le bilan de 7 années d'activités de l'association et de montrer comment l'Allemagne a contribué à l'évolution du goût en matière d'architecture et d'arts décoratifs.

L'exposition, puis le congrès qui se déroule du 2 au 6 juillet 1914, vont placer VDV à la tête du mouvement d'opposition aux théories du principal animateur du *Werkbund*, Herman Muthesius. Le *Deutscher Werkbund* vit, en 1914, une crise grave, qui menace de le faire éclater, car les exigences de la production en série (défendue par Muthesius) ne correspondent pas nécessairement à celles de la création artistique (et celles des conditions de travail mêmes). Et les artistes ne partagent pas la volonté de Muthesius (qui était en même temps conseiller auprès du ministère des Affaires économiques à Berlin) de collaborer à l'expansion économique de l'Empire en assurant la diffusion de l'art allemand à l'étranger à travers le Werkbund.

L'idée que défend Muthesius lors du congrès, sous forme de « 10 propositions » est qu'il faut améliorer la qualité du produit manufacturé en concentrant le champ de création du Werkbund sur des objets types (Typisierung) qui puissent être fabriqués en série. Sa 6^e et sa 7^e propositions sont formulées comme suit :

6. Partant de la conviction que la constante amélioration de sa production est pour l'Allemagne une question vitale, l'association d'artistes, d'industriels et de marchands qu'est le Werkbund doit s'attacher avant tout à créer les conditions d'une exportation de ses industries d'art.

7. Les progrès de l'Allemagne en matière d'art décoratif et d'architecture doivent être portés à la connaissance de l'étranger par une propagande efficace.

On comprend immédiatement que, en arrière-plan du débat, directement liée aux intérêts économiques et à la production industrielle évoquées par Muthesius, plane la question de la guerre. Convaincu de l'issue favorable de la guerre pour l'Allemagne, Muthesius et les tenants nationalistes de son organisation en acceptent effectivement

l'hypothèse comme une des nécessités de l'ère industrielle.

Cet arrière-plan va lourdement « plomber » le débat

On a vu que van de Velde pensait que l'art devait faire la conquête de la machine. Il estime qu'elle peut, par la rigueur qu'elle exige, être source de beauté, car dans la forme, la machine privilégie la structure de l'objet, c'est-à-dire, l'expression même de sa fonction. Cependant, comme artiste, il proteste de toutes ses forces contre les propositions de Muthesius :

1) « Tant qu'il y aura des artistes dans le Werkbund et aussi longtemps que ceux-ci auront quelque influence sur ses destinées, il protesteront contre toute idée de « canon », de « Typisierung »

9) Jamais rien de bien n'a été créé en vue de l'exportation ! (...) Les beaux objets qui s'exportent n'ont jamais été faits en vue de l'exportation : les verres de Tiffany, les porcelaines de Copenhague, les bijoux de Jensen, les livres de Cobden Sanderson, etc. mais bien en vue de satisfaire une clientèle connue, retrainte d'abord, s'élargissant ensuite.

Les convictions anarchistes et internationalistes de van de Velde font de lui le chef de file de cette opposition, au côté d'architectes comme Bruno Taut, Hans Poelzig, ou Walter Gropius. On notera au passage la remarque spirituelle de l'architecte Riemerschmidt qui, tout en étant du côté de van de Velde, observe : *« C'est sans aucun doute une stupidité et une brutalité que de tuer les oiseaux du paradis. Mais s'il fallait faire la proposition de créer un élevage pour oiseaux du paradis, je le déconseillerais fortement¹..*

A l'issue du congrès, c'est une victoire à la Pyrrhus que remporte van de Velde puisque la conquête effrénée des marchés mondiaux, puis la guerre vont se charger de lui rappeler que l'indépendance des artistes est une chimère.

La participation de van de Velde et de Gropius à l'exposition du Deutscher Werkbund à Cologne, en 1914, et leur remise en question de la politique artistique de cette célèbre association à la veille de la première guerre mondiale, illustrent toute la difficulté d'être un artiste moderne répondant à une éthique exigeante, en butte aux contradictions du monde contemporain.

En 1919, sur le conseil de VDV, Walter Gropius est chargé de rassembler l'École des beaux-arts et l'École des métiers d'arts de Weimar en un seul établissement : le *Staatliches Bauhaus Weimar*, dont on fera – après la Seconde Guerre mondiale seulement, c'est-à-dire plus de 25 ans plus tard -, le plus célèbre établissement d'enseignement artistique au monde. Si, en 1919, l'école de van de Velde et ses méthodes servirent incontestablement de point d'ancrage au Bauhaus de Weimar, il faut préciser que Gropius resta prudent sur la question de l'indépendance des artistes.

¹ VDV t2, p. 404, note 1.

Epilogue

Au lendemain de la Grande Guerre, le désarroi du monde de l'art et de l'architecture est énorme. En 1921, VDV se fait construire à La Haye une maison préfabriquée en bois, *De Tent*, dont il remanie certains éléments. Exactement la même année, avec ses étudiants du Bauhaus, Walter Gropius réalise la maison Sommerfeld, à Berlin. Les deux maisons sont à l'opposé de l'image caricaturale dont l'histoire a travesti van de Velde et Gropius : d'un côté, le protagoniste de l'Art nouveau et, de l'autre, le champion du fonctionnalisme. En cet immédiat après-guerre, van de Velde et Gropius en sont en réalité arrivés au même point : dans leurs maisons expressionnistes, ils expriment, les grands conflits de leur époque et de leurs interrogations sur la signification de l'architecture. Ils inscrivent leurs travaux dans la crise des idéaux, la désintégration des grands systèmes mais aussi qui caractérise la culture européenne du XXe siècle.

Le thème de la collaboration de l'art à l'industrie, qui cache aussi celui de l'engagement des artistes au service d'intérêts économiques et politiques, hantera véritablement toute la carrière de VDV et lui causera bien des mésaventures qui sortent du cadre des préoccupations de ce colloque.

Je voudrais conclure par une réflexion de Lazlo Moholy-Nagy, personnalité artistique qui joua un rôle déterminant dans le parcours du Bauhaus allemand et qui fut le fondateur du New Bauhaus (dit le Bauhaus Chicago), en 1947 (?). Moholy-Nagy écrit : *« Nous tenons l'art en très haute estime (...) et nous souhaitons le servir dans la mesure de toutes nos possibilités ; mais nous devrions nous inquiéter s'il est dit que nous allons former des 'artistes libres'. Car si faire d'un individu un artiste ne peut en aucun cas constituer un objectif pédagogique, cela doit certes en être une nature sociale. »*

Anne Van Loo