

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 54 (1997)

Heft: 2

Artikel: Le passé présent dans les arts : a propos du mythe moderne de la
cathédrale

Autor: Deuchler, Florens

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169523>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le passé présent dans les arts. A propos du mythe moderne de la cathédrale*

par FLORENS DEUCHLER

Mon intervention a un but très simple. Elle voudrait familiariser un public, en partie non spécialisé, avec quelques problèmes qui seront discutés aujourd'hui et demain au sein de notre colloque. Mes remarques concernent quelques aspects musico-artistiques qui se placent au début du 20^e siècle. Ils sont tantôt très connus, tantôt très peu connus, voire inédits.

Il s'agit de questions et d'observations qui s'inscrivent évidemment dans un contexte historique beaucoup plus vaste, à savoir la compréhension du pourquoi et du comment de la persistance de certains phénomènes artistiques appartenant, par leur genèse, à des époques parfois lointaines. Ils ressurgissent périodiquement à la surface de la mémoire et apparaissent, par ce biais, dans les arts postérieurs, souvent sous des formes curieusement métamorphosées. La séquence des différentes renaissances, par exemple, est devenu monnaie courante depuis la synthèse d'Erwin Panofsky. Irving Lavin en a récemment proposé une autre percée, allant de Donatello à Picasso.¹ Pour faire un tour complet du problème on devrait naturellement au moins remonter à l'Antiquité méditerranéenne. Il faudrait surtout parler des reprises grecques par les Romains, des échos antiques dans l'art paléochrétien, des classicismes dans l'art carolingien et ottonien, il faudrait parler des révisions du vocabulaire antiquisant autour de 1200 – au moment du passage graduel du style roman au style gothique –, il faudrait enfin cerner les ingrédients classiques autour de 1300 et, bien entendu, ceux de la Renaissance avec un «R» majuscule, maillon décisif d'une tradition qui se poursuivra jusqu'à la «Neu-Renaissance» allemande de la fin du 19^e siècle.

Le long de cette chaîne, forgée de temps forts et de temps faibles, il s'agit surtout de reprises formelles, de la réutilisation de motifs dans de nouveaux contextes, souvent profanes. Il s'agit plus rarement d'une syntaxe complètement renouvelée et presque jamais d'une compréhension et pénétration intellectuelles vraiment originales ou franchement novatrices.

Parmi les vocabulaires stylistiques du passé qui connurent non seulement cette fortune, mais aussi cette continuité, le style gothique est en mesure de rivaliser avec

l'Antiquité par sa longévité séculaire. Il doit ce succès surtout au mythe de la cathédrale, symbole occidental par excellence, qui conjugue des connotations très diverses. Je pense par exemple à *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy, morceau qui nous sert de porte d'entrée au cœur de notre propos. Il fait partie du premier livre des *Préludes* pour piano. Retenons la date de sa publication: nous sommes en 1915. «Une légende de Bretagne raconte que, par les clairs matins où la mer est transparente, la cathédrale d'Ys, qui dort sous les flots son sommeil maudit, émerge parfois lentement du fond de l'océan et du fond des âges. Et les cloches sonnent, et des chants de prêtres se font entendre. Puis la vision disparaît à nouveau sous la mer indolente.» C'est avec ces mots que le pianiste Alfred Cortot introduit, en 1920, le fameux morceau de Debussy dans son recueil de *La Musique française de Piano*.² Selon Cortot, Claude Debussy se serait laissé inspirer de cette légende dont parle déjà Ernest Renan dans ses souvenirs d'enfance. L'écrivain aurait même donné l'idée de son tableau sonore au compositeur.

Cependant, si l'on pense, dans le contexte de notre colloque, aux révisions de toute une époque lointaine et si l'on songe en particulier aux souvenirs médiévaux «modernes» et plus précisément aux années autour de 1915, ce n'est évidemment pas la cathédrale de la ville d'Ys qui vient à l'esprit, cette cité bretonne légendaire qui aurait été engloutie par les flots au 4^e ou 5^e siècle. C'est plutôt la cathédrale de Reims qui émerge, comme ruine, à la surface de la mémoire. A l'époque, en 1914, son bombardement intentionnel et précis par les Allemands a fait rapidement le tour du monde. L'Europe toute entière se révoltait contre cette barbarie et s'en sentait profondément blessée.

On connaît la réaction de Ruggiero Leoncavallo, de Maurice Maeterlinck et, en Suisse, la réaction spontanée et virulente de Ferdinand Hodler à la destruction de ce phare en effet gravement atteint.

Le bombardement de Reims a fortement animé le mythe de la cathédrale. Elle devenait, en partie en ruine, l'image renouvelée d'un symbole incontesté. Aux dires des exégètes de la fin du siècle passé, ce fut le type architectural occidental le plus noble après le temple grec. Rodin notait à ce propos: «Toute la France est dans les Cathédrales, comme toute la Grèce est en raccourci dans le Parthénon». Après le désastre de 1914, Rodin trouvait d'ailleurs ces sublimes décombres désormais plus augustes, plus émouvants et surtout plus chers et plus près à notre

* Je reprends le texte parlé auquel j'ajoute des renvois bibliographiques et quelques éclaircissements épistolaires. La question des passés présents dans les arts et la littérature des deux côtés de 1900 sera développée et approfondie dans un contexte plus large.

cœur. Selon Léonce Bénédite qui préfaçait une édition postérieure des *Cathédrales de France*, le sculpteur aurait eu même coutume de dire que ce qu'il y avait de plus beau qu'une belle chose, c'était la ruine d'une belle chose.³

Le débat autour du phénomène de la cathédrale gothique au 20^e siècle naissant s'inscrit dans un chapitre de l'histoire des mentalités plus général qu'il reste à écrire, en clair: comment saisir, comprendre, manipuler et intégrer l'histoire et ses effets, les traces du passé dans son propre présent littéraire, artistique et musical, et surtout: pour quelles raisons? Après les expériences sans issues, et finalement néfastes, faites le long des reprises imitatives de styles passés pendant le 19^e siècle, la discussion autour du gothique devait reprendre une tournure «romantique», insistant sur sa qualité d'antithèse au classicisme académique des écoles. Dès le milieu du 19^e siècle, aux interprétations «mystiques» ou religieuses, une explication positiviste et «laïque» a été opposée. Ce furent, en France, Eugène Viollet-le-Duc et Ernest Renan. Plus tard, un Ruskin ou un Rodin cherchèrent à «annexer» en quelque sorte le gothique à leur conception de l'art, comme le formula Louis Grodecki.⁴

Par ailleurs, la cathédrale, dont la genèse et l'apogée sont intimement liées aux débuts du style gothique, devenait nécessairement – et particulièrement dans le contexte historique attiré du début du 20^e siècle – l'objet d'une controverse nationaliste et chauviniste. A Paris, Émile Mâle (1862–1954), l'éminent médiéviste français, profita en quelque sorte de la catastrophe rémoise, en voulant démontrer à l'Occident, et, selon lui, une fois pour toutes, les vraies racines du barbarisme germanique et d'aviver, maintenant à l'appui d'une «preuve» évidente, un vieux débat qui concernait purement et simplement la nonexistence d'un art allemand digne de ce mot, et d'insister sur les origines françaises du Gothique comme émanation suprême non seulement de l'art médiéval, mais de l'âme française tout court.⁵ Les positions extrêmes de la querelle peuvent se résumer par deux citations. Wilhelm Worringer dit: «Die Germanen sind die conditio sine qua non der Gotik.» Gonse formule dans son *L'art gothique* de 1890: Le style gothique est la «triomphante expansion du vieux génie gaulois».⁶

Le pamphlet d'Émile Mâle n'est pas isolé. Il fait partie d'une discussion qui, force est-il de le souligner, a reçu des contributions très substantielles d'outre-Rhin et d'outre-Atlantique, d'ailleurs tout à fait en faveur de l'originalité française. Nous sommes donc, dès 1900, en plein débat poétique et scientifique autour de la genèse du style gothique. En 1905 Henry Adams publia son *Mont-Saint-Michel and Chartres*.⁷ En 1914 apparurent *Les Cathédrales de France* d'Auguste Rodin à Paris – écho lointain à *La Cathédrale* de Joris Karl Huysmans, paru en 1898. Le livre de Rodin fut un bestseller qui, en 1903, atteint son 24^e tirage. La belle traduction allemande de 1917, due à l'écrivain Max Brod, l'ami de Kafka, ne tarda pas.

Plus circonspectes se révèlent les recherches des historiens. En 1915 Ernst Gall (1888–1958) démontra, quant à

la genèse du gothique, l'importance de la Normandie.⁸ De leur côté, des chercheurs français comme Courajod ventilaient la possibilité des racines orientales. Charles-Melchior de Vogüé (1829–1916) mit en évidence l'architecture syrienne des 4^e et 5^e siècles et le Viennois Josef Strzygowski (1862–1941) entreprit, en 1919, la tentative de souligner le rôle joué par l'Orient.⁹ Wilhelm Worringer (1881–1965) publia en 1912, à Munich, son étude sur les *Formprobleme der Gotik*, un titre qui atteindra en 1918 sa quatrième, en 1919 sa cinquième et en 1920 sa sixième édition.¹⁰ Le long de ce parcours étonnant, le texte de Worringer resta le même, seules les illustrations furent doublées. Nous y reviendrons, car les *Formprobleme* devenaient en effet le livre de chevet de toute une génération. En 1917 Karl Scheffler suivit avec son livre, devenu peut-être trop populaire, sur *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917, duquel Paul Frankl, dans sa fameuse rétrospective *The Gothic* de 1954, pouvait dire: «Since Scheffler is not a systematic thinker, he jumbled them all together like colored stones in a kaleidoscope».¹¹ Comme dans tout débat passionné, il y a un intime voisinage du pire et du meilleur.

Cette discussion au sein de l'histoire de l'art, «archéologique» en France, «universitaire» en Allemagne, se place donc principalement entre 1900 et 1920 environ. Elle est en soi un phénomène bien singulier. La redécouverte à la fois spirituelle, «historique» et «scientifique» du style gothique coïncide chronologiquement avec la découverte des arts dits primitifs africains et océaniques. Ici et là, avec des prémisses évidemment foncièrement différentes, il s'agit de chocs visuels et intellectuels, carrément expressionnistes, dus aux heurts avec des époques passées, mythiques ou simplement peu connues. Ils invitaient non seulement les savants, mais aussi le grand public – et les artistes – à intégrer cette expérience dans leur pensée créative.

Ayant pris rapidement connaissance de ce fonds littéraire et historique, important, je dirais même incontournable, pour la compréhension du climat intellectuel de l'époque entre cette «Fin de siècle» et un formidable renouveau – car nous sommes à la veille des pas décisifs vers l'abstraction et au seuil de l'atonalité –, on est frappé par le constat que, dans les arts, l'image de la cathédrale gothique, après la série rouennaise de Claude Monet et les églises d'Alfred Sisley, ne joue qu'un rôle marginalisé. Nous faisons bien entendu abstraction des tableaux-cartes postales de Maurice Utrillo et des *vedutisti* à la page éphémère de l'époque. Du côté français, il faut attendre Robert Delaunay et ses vues de la cathédrale de Laon ou bien ses intérieurs de l'église parisienne de Saint-Séverin, remplacés peu après, dans le répertoire du peintre, par la Tour Eiffel. Du côté allemand ce fut Lyonel Feininger avec ses *Halle-Bilder* au début des années 1930, préparés par d'innombrables «portraits» d'églises mineures, qui a marqué le pas vers une vision d'un monde considéré intacte – une image trompeuse einer heilen Welt.¹²

Toujours est-il que la cathédrale gothique restait une sorte de mythe moderne, comme le devenaient, dans le

passé, les sept Merveilles du monde de l'Antiquité. Si l'admiration de celles-ci ne comprend, il est vrai, qu'un monument isolé et bien défini, par exemple le temple d'Artémis à Ephèse ou le colosse de Rhodes, «la cathédrale» pouvait bien être celle de Reims, de Chartres, d'Amiens, de Beauvais ou de Paris, de Cologne, de Strasbourg, ou, plus modestement, la petite merveille de Lausanne ou d'autres encore. Les cathédrales prennent, au moins en tant que Wahrzeichen, en tant que phares topographiques, la place de monuments appartenant à tout le monde. Elles résument et transmettent une mémoire collective qui n'est pas locale, mais universelle.

En plus, la cathédrale médiévale conjugue l'architecture avec un décor sans pareil: sculptures extérieures, sculptures intérieures, peintures et, par les vitraux, il y a l'introduction du jeu «divin» de la lumière. Nulle autre architecture ne s'est approchée si impérativement de l'idée de ce qu'on appelle communément Gesamtkunstwerk.

Dans l'art moderne, on trouve des allusions au style gothique et aux cathédrales à des moments tout à fait inattendus. En 1912 par exemple, Kirchner et Heckel conçoivent, pour l'exposition du *Sonderbund* à Cologne, une chapelle pour recevoir des vitraux de Thorn-Prikker. Kirchner écrit à son ami Schiefler: «Das Ganze ist modern gothisch», avec au fond, une Vierge de 4 m de haut: «Es ist eine feine Sache, eine Madonna zu malen». «Durch die übereinandersteigenden Spitzbogen wirkt die Rückwand himmelhoch und die Decke fast schwebend».¹³

Contraint de faire un choix, je me contente par la suite d'un seul exemple, très connu, il est vrai, mais, me semble-t-il, insuffisamment interprété dans son contexte: *La cathédrale* de Lyonel Feininger (fig. 1). En 1919 il ne s'agit pas, pour le premier Meister du *Bauhaus* de Weimar, de la simple représentation d'une église existante, mais d'une église «idéale», repensée à travers l'abstraction expressionniste de l'époque. En effet, la grande xylographie est non seulement un document capital au sein des arts graphiques allemands de l'époque, mais aussi un véritable tournant dans la carrière de l'artiste. Elle contient tout un programme en soi qui, sous l'angle de vue d'un «Moyen Age revu», et surtout au début du 20^e siècle, mérite une petite réflexion.

En 1919, Lyonel Feininger – qui avait à ce moment-là 48 ans – fut appelé par Walter Gropius à Weimar pour participer activement aux débuts du *Bauhaus*. Exécutée pour le premier manifeste de la fameuse école, la xylographie de l'artiste américain – d'origine allemande – résume parfaitement les positions acquises par l'artiste pendant sa carrière antérieure comme dessinateur et, depuis 1907, comme peintre et, dès 1918, comme xylographe. *La Cathédrale* démontre de manière exemplaire les procédés développés par Feininger pour ses organigrammes compositionnels d'architecture – genre pour lequel il avait déjà trouvé l'admiration quasiment unanime de ses contemporains. Retenons dans ce contexte également qu'il ne s'agit nullement d'un renouveau de l'art religieux comme chez les

Otto Dix, Karl Albiker, Max Pechstein, Otto Lange ou Emil Nolde, des artistes qui ne se servent d'ailleurs d'aucuns emprunts médiévaux.

Evidemment, Feininger a l'intention de représenter une église gothique. Il la réduit à ses caractéristiques essentielles. Le spectateur se trouve sur le parvis et donc devant



Fig. 1 *La Cathédrale*, de Lyonel Feininger, 1919. Xylographie, 30,5 × 18,9 cm. PRASSE W 144.

la façade. Il s'agit d'un édifice du type basilical à trois nefs. Au milieu on reconnaît le souvenir d'une rosace. La tour centrale à trois étages, sous une toiture pyramidale pointue, fait supposer, à première vue, une construction au-dessus de l'intersection des nefs, mais: il n'y pas de transept. Les deux tours latérales, d'une morphologie identique, pourraient se placer dans les angles entre le transept et le chœur. Mais tous les repères visuels nécessaires sont absents. Pour bien marquer les aspects «gothiques» de son église, Feininger insiste sur les arcsboutants qui naissent au niveau du sol et se cramponnent jusqu'aux tours.

Vue la composition artificiellement fragmentée et par conséquent fragmentaire de cette *Cathédrale*, on aurait de la peine à trouver un «modèle» réel. Comme Feininger dans sa jeunesse séjournait à Liège pour apprendre le Français, on pourrait théoriquement penser à la cathédrale de Tournai, mais les documents connus jusqu'à ce jour ne parlent pas d'une telle excursion. Il serait plus plausible de rappeler ses séjours, bien documentés, à Bruxelles dont l'atmosphère «médiévale» l'avait enchanté à plusieurs reprises, une admiration sans bornes, d'ailleurs partagée aussi intensément par Max Beckmann en 1915.

Il y a, par contre, une autre source d'inspiration purement intellectuelle qui, fort probablement, a guidé Feininger dans son travail. Sa xylographie se révèle comme une parfaite illustration des observations faites dans le livre déjà mentionné de Wilhelm Worringer, les *Formprobleme der Gotik*. Mentionnons d'ores et déjà les accents mis sur quelques aspects évidents. Quant à l'extérieur, Worringer insiste sur les arcs-boutants et les tours comme parties principales qui ne sont pas soumises à des contraintes culturelles et liturgiques: ce sont des éléments «von allen Kultrück-sichten entbunden» (p. 111). «Wir sehen, wie aus den Kraftreservoirs der Strebepfeiler die himmelstrebenden Energien sich loslösen, um in mächtiger mechanischer Kraftentfaltung das Ziel der Höhe zu erreichen» (p. 110). Quant à la tour, Worringer résume: «Wie eine apotheosenhafte Verklärung des gotischen Transzendentalismus, so schliesst die Turmpartie den ganzen Bau ab» (p. 112).

En continuant la lecture, on constate, que le parvis est triangulaire. Les trois portails ne se trouvent donc pas sur la même base et le même niveau. Le triangle, comme forme géométrique déterminante, articule toute la construction qui échappe à toute logique de perspective. Quelques superpositions de plans divers évoquent timidement l'espace.

La pointe de la tour centrale continue sous forme d'une étoile de laquelle se dégagent six rayons traversant la composition en bandeaux. Dans les deux faisceaux descendants se trouvent, au-dessus des flèches latérales, deux autres étoiles qui multiplient les cônes lumineux. Ensemble, ils jettent un réseau linéaire par-dessus le fond de la composition, rigoureusement orthogonal qui n'est que légèrement poussé vers l'extérieur d'en bas vers le haut.

Comment faut-il interpréter les structures massives de cet arrière-fond impénétrable? Si l'on pense, par exemple, à Delaunay et ses intérieurs de Saint-Séverin, on pourrait suggérer qu'il s'agisse, chez Feininger, également d'une vue d'intérieur. Il aurait voulu évoquer la «forêt» des piliers et des colonnes. Si l'on est disposé à souscrire à cette hypothèse – et quant à moi, je caresserais volontiers cette idée – et si l'on ne refuse pas à y reconnaître la dualité synchronisée d'une telle superposition de formes qui appartiennent à l'extérieur et à l'intérieur, on devrait également «lire» les faisceaux lumineux et leurs étoiles d'un œil nouveau. Ils se référeraient aux nervures et aux clefs de voûte. Selon Feininger, il s'agirait bel et bien de la voûte céleste. Ce filet de feux ne se trouverait pas à l'extérieur, mais, selon les intentions de l'artiste, à l'intérieur.

Une telle interprétation n'est guère forcée si l'on se souvient du texte de Wilhelm Worringer par lequel il explique au lecteur les forces de la mystique et de la scholastique. Il dit: «Mystik und Scholastik, diese beiden grossen mittelalterlichen Lebensmächte, die im allgemeinen als unverträgliche Gegensätze erscheinen, sind hier [in der Kathedrale] innig vereint, wachsen hier unmittelbar auseinander heraus. Wie der Innenraum ganz Mystik ist, so ist der Aussenbau ganz Scholastik. Es ist derselbe Transzendentalismus der Bewegung, der sie vereint, derselbe Transzendentalismus, der sich nur verschiedener Ausdrucksmittel bedient: in dem einen Falle organisch-sinnlicher, in dem anderen Falle abstrakt-mechanischer. Die Mystik des Innenraums ist nur eine verinnerlichte, ins Organisch-Sinnliche geleitete Scholastik.» Et ailleurs: «Mit der Mystik also setzt das sinnliche Element in der Gotik ein» (p. 108).

Dans la totalité de ce calcul visuel il s'agirait donc, selon les intentions tout à fait expressionnistes et cubistes – selon le «prismaïsme» de Feininger, comme il définit lui-même son art –, il s'agirait d'une cathédrale éclatée qui, d'après notre anamnèse, résiste vigoureusement à toute logique et s'oppose virulemment à toute lecture traditionnelle et implicitement rationnelle. La perspective, volontairement mise en doute, s'embrouille – un jeu maîtrisé avec brio par l'artiste. Il représenterait la cathédrale-univers, la cathédrale comme une structure cosmique.¹⁴

La *Cathédrale* de Feininger fut conçue pour le premier programme du *Bauhaus*. Son format – 30,5 sur 18,9 cm – est un des plus grands dans l'œuvre xylographique de l'artiste. Comme des lettres récemment retrouvées nous l'indiquent, il était au travail fin juin/début juillet 1919. Ce ne fut pas une entreprise occasionnelle et rapide, mais un véritable et très pénible défi. Le 30 juin Feininger écrivit à Julia, sa femme: «Ich wollte Dir nur erzählen, dass ich den vielleicht kräftigst empfundenen Holzschnitt, bisher, aufgezeichnet habe, und dass ich gleich daran gehen werde, ihn auszuschnitten». Les lettres à Julia sont datées comme suit: «Bauhaus, Kathedrale, Weimar, abends 1/2 sechs» ou simplement «Bauhaus-Kathedrale»; une autre laconiquement: «Kathedrale».¹⁵

Au mois de mai 1919, l'artiste s'occupe depuis un an de la technique de la xylographie. Pour lui, en 1918, ce fut un moyen d'expression nouveau qui l'absorba entièrement – au détriment de son œuvre peinte. S'il créa 18 tableaux en 1917, il n'y en a que huit en 1918. Plusieurs auteurs ont ventilé la possibilité de voir dans ce changement de technique la pénurie, due aux misères de l'après-guerre, de toiles et de couleurs. Feininger n'en parle pas, mais il mentionne, dans ses lettres, l'impossibilité de participer à des expositions avec ses toiles faute de caisses pour les expédier.

En dehors de quelques passages épistolaires, on ignore quasiment tout sur la genèse de la *Cathédrale*. On pourrait tout de même, grâce à d'autres textes contemporains, s'approcher davantage du projet et de sa finalité. Il ne s'agit plus de la cathédrale romantique telle qu'elle fut mise en image visionnaire par Schinkel un siècle plus tôt. Ce que

nous avons devant nos yeux est un manifeste, quasiment un logo abstrait pour une institution didactique qui deviendra rapidement une école de pointe.

À l'époque qui nous intéresse ici, l'image de la cathédrale est, nous l'avons dit, le symbole pour le Gesamtkunstwerk et l'unité sociale. Elle fut actualisée par l'historien de l'architecture Adolf Behne et le critique Karl Scheffler. L'architecte Bruno Taut, admiré par Walter Gropius, vantait, dans son livre *Die Stadtkrone* (1915–1917) la cathédrale comme modèle incontournable pour ses visions urbanistiques «cristallines». Le logo weimarien de Feininger symbolise à la perfection ce renouveau et cet avenir de la nouvelle architecture. Réalisée par une foule de maîtres et d'artisans inconnus, issus, du peuple sans noms et restés dans un anonymat complet, elle est la définition même de l'œuvre d'art anonyme. Au dire de Gropius elle est née «aus Millionen Händen der Handwerker», et elle montera vers le ciel comme symbole d'une nouvelle foi future: «sie wird gen Himmel steigen als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens». La *Cathédrale* de Feininger fait allusion à cette unité organique des métiers, unité suprême prônée par Gropius: «Kunst und Technik – eine neue Einheit».¹⁶ C'est la Bauhütte médiévale, qu'évoque également – et en la même année 1919 – Hugo von Hofmannsthal dans son fameux discours prononcé devant les représentants du «Österreichischer Werkbund» en parlant de «Die Bedeutung unserer Kunstgewerbes für den Wiederaufbau».¹⁷ Il rêve d'un nouveau type d'école, «die etwas wie eine Bauhütte werden kann, die ja im Mittelalter Zentren des freien geistigen Lebens waren» (p. 469). De son côté, le fils de Lyonel Feininger, Lux Feininger, a trouvé la définition suivante: Das Einheitsprinzip, «nach welchem versucht werden sollte, durch das Erforschen der Beziehungen zwischen den einzelnen Disziplinen eine grosse einheitliche Linie zu erreichen, wo alle Design-Probleme nur formaler Art waren und wo die finale Form eines Stuhles zum Beispiel [...] das Ergebnis eines Prozesses sein konnte, der sich nicht wesentlich von der Schaffung eines Gemäldes oder einer Skulptur unterschied».¹⁸ Faut-il rappeler que nous nous trouvons au même moment qui a fait naître, dans l'imagination de l'architecte Erich Mendelsohn, l'observatoire édifié, en 1920–1921, en l'honneur d'Alfred Einstein. Lorsque le physicien visita la «Einstein-turm» à Potsdam, il aurait formulé, après un long moment de contemplation, son opinion avec un seul mot: «organique».

On a cru que le Néo-Gothique a été la fin de l'aventure gothique en Europe, sans appel, irrévocablement. Tout au

contraire: il y a un «Gothic Revival» duquel on ne parle guère. Il est vrai qu'il ne s'agit pas d'un renouveau collectif. Ce sont des revivals très personnels et fortement personnalisés, chez Rohlfes avec ses églises de Søst, chez Klee, en 1912, dans une aquarelle intitulée «Kathedrale», et ainsi de suite. C'est une coïncidence amusante que, dans la même année 1919, le cinéaste allemand Hans Mierendorff, dans son film *Die Teufelskirche* (L'église du Diable) met en image une belle cathédrale gothique avec, comme il le faut, tous les ingrédients stylistiques qui la distinguent en tant que telle.

Parmi ces exemples, Feininger trouva une formule qui est à coup sûr la plus éloignée de tous ces rappels «im alten Stil», dans «le style ancien», mais, sur le fonds des reprises formelles du vocabulaire gothique, cette fois repensé, nouvellement imaginée et imaginaire, elle est la seule que je connaisse qui reflète une pénétration spirituelle et intellectuelle aussi poussée et qui devient même un programme théorique.

«Im alten Stil» – dans «le style ancien»: la terminologie est de l'époque, en Allemagne et en France, et elle est musicale, ce qui nous fait revenir à la musique.¹⁹ Feininger compositeur a écrit une série de fugues pour piano et pour orgue. Son modèle attiré fut Jean-Sébastien Bach. Comme musicien et pianiste il connut par cœur *Le clavecin bien tempéré*. Les trois fugues que vous allez entendre, en gestation autour de 1919, ont été définitivement rédigées en 1921.²⁰ Certes, ce n'est qu'un écho lointain, englouti au fond des souvenirs, parfois très scolaire, mais le simple fait que Feininger investissait beaucoup d'énergie et de temps dans ses compositions, jette une nouvelle lumière sur son œuvre dessinée et peinte. Bien entendu, il serait cependant hasardeux de franchir la limite de ce simple constat, c'est-à-dire de vouloir à tout prix déceler des rapports directs entre son art et sa musique. Bornons-nous simplement au rappel d'un mot de l'artiste qui disait à plusieurs reprises qu'il ne pourrait pas peindre sans musique – et sans faire de la musique. En effet, Feininger aurait pu accomplir, comme ses parents concertistes, une carrière de musicien. Rappelons que le compositeur Arnold Schönberg confessa de son côté que la peinture aurait pu être tout à fait son métier principal. Et Enrico Caruso avouait avoir préféré le dessin au chant.

Terminons donc cette séance en écoutant Feininger compositeur: le passé présent dans une évocation sonore rarissime, – à ma connaissance jouée pour la première fois à Genève, grâce à la pianiste Viviana Galli.

NOTES

¹ ERWIN PANOFKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Copenhague 1960. – IRVING LAVIN, *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993.

² ALFRED CORTOT, *La Musique française de Piano. Première série*, Paris 1948, p. 36.

³ AUGUSTE RODIN, *Les Cathédrales de France (1914)*. Nouvelle édition, Paris 1921. Introduction de LÉONCE BÉNÉDITE. Citations: p. VI et VII.

⁴ LOUIS GRODECKI, *L'interprétation de l'art gothique*. – HANS SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich 1950, dans: Critique 65, octobre 1952, p. 847–857.

- ⁵ EMILE MÂLE, *L'Art allemand et l'Art français du Moyen Age*, Paris 1917; rééditée et «augmentée» en 1922.
- ⁶ LOUIS GONSE, *L'art gothique*, Paris 1890, p. 1 – Quant à Worringer, HANS SEDLMAYR (cf. note 4), p. 328, a bien mis en évidence le sens de la phrase: «Aber bei Worringer ist das, was [bei] ihm Gotik heißt, nicht mehr das fest umgrenzte Phänomen, sondern eine Erscheinung, die an keine Epoche gebunden ist, eigentlich das anti-römische Element der abendländischen Kunst.»
- ⁷ D'abord paru comme édition privée, ensuite publié comme livre destiné à une audience plus large, Boston/New York 1913.
- ⁸ ERNST GALL, *Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlin 1915.
- ⁹ JOSEF STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier in Europa*, Wien 1919.
- ¹⁰ WILHELM WORRINGER, *Formprobleme der Gotik*, Munich 1912. L'impact évident de ce livre sur la pensée de l'époque n'est pas encore suffisamment étudié.
- ¹¹ PAUL FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, p. 734.
- ¹² FLORENS DEUCHLER, *Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhaus-Meister*, Leipzig 1996, p. 147–153, pour l'église de Gelmeroda.
- ¹³ ERNST LUDWIG KIRCHNER / GUSTAV SCHIEFLER, *Briefwechsel 1910–1935/1938*, Stuttgart/Zurich 1990, p. 59.
- ¹⁴ Remarquons que pendant la même année 1919 Wladimir Tatlin construisit la maquette, haute de 2 mètres, pour un *Monument de la Troisième Internationale*, œuvre – évidemment sans connotations gothiques – dans laquelle le problème de la simultanéité du dedans et du dehors est développé dans sa tridimensionalité.
- ¹⁵ Une première tentative avorte. Il écrit à Julia: «Mein Holzschnitt ist abscheulich schlecht geworden! Siehst Du, wenn man vorzeitig Hurrah schreit. Ich werde keine Ruhe haben, bis ich ihn nochmals gut geschnitten habe.» (Il s'agit selon toute

probabilité de la version cataloguée par LEONA PRASSE sous le numéro W 1433). Pendant le travail, Feininger agrandit le bloc à deux reprises (I–III); il en résulte une séquence de trois états. L'explosion xylographique dans l'œuvre de Feininger correspond cependant plutôt à une volonté purement créative. Le 29 septembre 1918 l'artiste écrit à Elisabeth Mayer, tout en s'excusant de son long trop long silence, qu'il aurait travaillé le bois comme un fou. Il se trouverait dans un véritable délire productif («Arbeits-Wahnsinn»). Il aurait déjà produit 80 xylographies, étant proprement submergé par une «nie nachlassende Überfülle von neuen Visionen, die unbedingt zur Tat drängen». Dans une lettre à Alfred Kubin, datée du 13 mars 1919, il écrit qu'il n'aurait, ces derniers temps, ni peint ni dessiné. Durant les derniers mois il aurait taillé plus de 150 bois. «Mir machte diese Technik die größte Freude, und ich ließ alles Andere einfach liegen» (FLORENS DEUCHLER [cf. note 12], p. 163).

En peu de temps, on trouve les xylographies de Feininger dans toutes les grandes revues et almanachs d'art allemands. Ils n'ont aucun rapport avec les textes littéraires, mais ils y figurent comme contributions d'auteur, au même titre que celles des écrivains et des poètes. Quand on parcourt ces publications on constate également que Feininger ne fut évidemment pas le seul fournisseur d'illustrations: nous sommes au milieu de la grande, voire exubérante production xylographique de l'Expressionnisme allemand.

- ¹⁶ Pour les détails: FLORENS DEUCHLER (cf. note 12), p. 169–170.
- ¹⁷ HUGO VON HOFMANNSTHAL, dans: *Prosa III*, Frankfurt am Main 1952, p. 453–472.
- ¹⁸ T. LUX FEININGER, dans: ECKHARD NEUMANN, *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*, Köln 1985, p. 263.
- ¹⁹ FLORENS DEUCHLER (cf. note 12), p. 223, note 178.
- ²⁰ Pour les Fugues, voir FLORENS DEUCHLER (cf. note 12), p. 206–208.

RÉSUMÉ

La gravure sur bois crée par Lyonel Feininger en juin/juillet 1919 pour le premier manifeste du «Bauhaus» à Weimar peut être considérée comme un écho lointain du mythe des cathédrales. Présentant de nouvelles idées de propagande qui se réfèrent à Walter Gropius, la feuille montre simultanément une vue de l'intérieur et de l'extérieur d'une église «gothique», dans une optique expressionniste. Il ne s'agit cependant pas d'un édifice déterminé, mais, comme l'auteur suppose, d'une représentation inspirée par la lecture du livre «Problèmes de forme du style gothique» édité par Wilhelm Worringer en 1912, une œuvre très répandue et rééditée à plusieurs reprises. Selon les lettres de Feininger retrouvées, la création de cette xylographie n'était pas une entreprise occasionnelle ou rapide, mais un très pénible défi.

RIASSUNTO

La silografia di Lyonel Feininger, eseguita nel giugno/luglio del 1919, può essere considerata una eco lontana del mito delle cattedrali creata dall'artista per il primo manifesto del «Bauhaus» a Weimar. Mediante i nuovi contenuti propagandistici che risalgono a Walter Gropius, l'opera mostra, attraverso un'ottica espressionista, sia l'esterno che l'interno di una chiesa «gotica». Non si tratta di un'opera determinante, ma, si presume, di una raffigurazione sviluppata dalla lettura del libro di Wilhelm Worringer «Formprobleme der Gotik» (1912), all'epoca molto letto e diffuso. Secondo le lettere di Feininger ancora conservate, l'opera ha posto l'autore di fronte a notevoli problemi.

ZUSAMMENFASSUNG

Als ein fernes Echo auf den Kathedralen-Mythos darf der im Juni/Juli 1919 entstandene Holzschnitt von Lyonel Feininger gelten, den der Künstler für das erste «Bauhaus»-Manifest in Weimar geschaffen hat. Mit neuen propagandistischen Inhalten ausgestattet, die auf Walter Gropius zurückgehen, zeigt das Blatt mittels expressionistischer Optik simultan die Aussen- und Innenansicht einer «gotischen» Kirche. Es geht dabei nicht um einen bestimmten Bau, sondern, wie vermutet wird, um eine Darstellung, die sich aus der Lektüre von Wilhelm Worringers damals viel gelesenen und mehrfach aufgelegtem Buch «Formprobleme der Gotik» (1912) entwickelt hat. Nach Aussage der erhaltenen Feininger-Briefe handelt es sich ausserdem um ein Werk, das dem Künstler beachtliche gestalterische Probleme aufgab.

SUMMARY

One might interpret the woodcut Lyonel Feininger made for the first Bauhaus manifesto in June/July 1919 as a distant reverberation of the cathedral myth. Imbued with the new propagandistic agenda launched by Walter Gropius, the expressionist picture uses the techniques of expressionism to render both the interior and exterior of a «Gothic» cathedral at once. The picture does not show a specific piece of architecture, but probably an image that occurred to Feininger while studying *Formprobleme der Gotik* (1912), a much-read book at the time by Wilhelm Worringer. According to surviving letters written by Feininger, it was extremely difficult for him to find a satisfactory solution in the design of this woodcut.