

**UNIVERSITÉ STRASBOURG II- MARC BLOCH
ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES**

Discipline : HISTOIRE DE L'ART.

THÈSE

Pour obtenir le grade de docteur de l'université de Strasbourg

Soutenu publiquement par

Alfred KOERING

LA RUPTURE CUBISTE,

*UN REGARD RENOUVELE SUR L'ORGANISATION DE L'ESPACE DANS L'ARCHITECTURE
ET L'ART DE LA VILLE.*

TOME I

Directeur de thèse :

Monsieur le professeur Pier Giorgio GEROSA

ANNEE UNIVERSITAIRE 2008/2009

Alfred KOERING

LA RUPTURE CUBISTE,

*UN REGARD RENOUVELE SUR L'ORGANISATION DE L'ESPACE DANS
L'ARCHITECTURE ET L'ART DE LA VILLE.*

TOME I

A CAMILLE

A ELISE

Remerciements,

Pendant ce parcours à travers l'art et son histoire je veux exprimer ma reconnaissance à celles et ceux qui m'ont aidé et encouragé.

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur de thèse, le professeur Pier Giorgio Gerosa qui a bien voulu m'accepter et me prodiguer son soutien et ses conseils. A l'Institut d'histoire de l'art de l'université Marc Bloch et plus particulièrement au professeur Laurent Baridon qui m'a fait l'honneur de son amitié, je dois de même souligner l'attention que m'a porté le professeur Martial Guéron.

Que soit remerciée Madame le professeur Marie-Anne Lescourret dont les conseils amicaux et remarques m'ont été d'une grande utilité. J'ai été très sensible aux encouragements du professeur Roland Recht comme à ceux du professeur Georges Bischoff.

Pour mon travail de recherche j'ai trouvé dans la bibliothèque des arts de l'université Marc Bloch, mais aussi dans les différentes bibliothèques de l'université de Fribourg en Brisgau une riche documentation.

Merci à ma première « relectrice » Alexandra Durr, qui a bien voulu s'attacher à cette tâche ingrate ainsi qu'à Madame le conseiller à la Cour de Cassation Renée Koering-Joulin. Je ne voudrais pas non plus oublier les conseils du professeur Guy Ballangé dont la connaissance de l'Allemagne moderniste se vérifie aisément dans ses nombreuses traductions.

Enfin je dois souligner la remarquable aide que j'ai trouvée auprès du professeur Pierre Ayçoberry, qui avec une rare compétence et beaucoup de bienveillance a bien voulu relire l'ensemble de la thèse et y apporter les nécessaires corrections, qu'il soit ici très sincèrement remercié.

Alfred Koering
Strasbourg septembre 2008,

TABLE DES MATIERES

Préliminaire

Introduction.....	4
<i>Esthétique et éthique.....</i>	5
<i>L'espace.....</i>	9
<i>Le terme de cubisme.....</i>	16
<i>L'autonomie.....</i>	18
<i>Le langage.....</i>	21
<i>Fiedler et la forme.....</i>	27
<i>L'émergence de la grande ville.....</i>	29
<i>Londres, Paris, Pays-bas</i>	
<i>Architecture de papier ou de pierre.....</i>	46
<i>L'enjeu de l'art du XX^e siècle.....</i>	48

...

Titre I

Le peintre et le poète

Partie 1 : Le peintre.....	59
Chapitre 1. Aperçus théoriques.....	59
Section 1. Abstraction et Einfühlung.....	59
<i>Wilhelm Worringer et l'abstraction.....</i>	61
<i>Konrad Fiedler.....</i>	67
Section 2. L'Historia d'Alberti et la perspective.....	69
<i>L'Historia.....</i>	71
<i>La perspective artificielle.....</i>	77
Section 3. L'impressionnisme.....	84

Chapitre 2. Le cubisme.....	90
Section 1. Cézanne et la naissance du cubisme.....	90
<i>Château noir</i>	90
<i>Le paysage en question</i>	96
Section 2. Georges Braque le maître du « cubisme ».....	97
<i>Au bord de la peinture</i>	99
<i>La troisième dimension et la masse</i>	107
Section 3 L'espace du cubisme.....	113
<i>La forme objet de la réflexion</i>	114
<i>La perspective et les cubistes</i>	115
<i>Une forme de la réalité</i>	118
Chapitre 3. La ville du XX ^e siècle.....	120
Section 1. La forme de la représentation du pouvoir.....	120
<i>La ville, siège du pouvoir</i>	121
<i>L'architecture</i>	127
<i>La façade</i>	129
<i>La hiérarchie des plans</i>	132
<i>La clarté de la forme géométrique</i>	133
Section 2. Les buts de l'architecture.....	134
<i>Les volumes</i>	136
<i>Behrens le maître</i>	138
<i>Le Corbusier</i>	145
Partie 2 . Le poète	155
Chapitre 1. Bruno, la poésie de la grande ville Berlin.....	160
Section 1. Le poète	160
Section 2. L'Alpine Architektur.....	165
Section 3. La dissolution des villes.....	173
<i>La destruction de la ville</i>	174
<i>Les lieux de rencontres selon les fonctions</i>	177
<i>Les sites de l'esprit</i>	178
<i>La réception des ouvrages</i>	179

Chapitre 2. Le Berlin de Martin Wagner	182
Section 1. Les Siedlung de Bruno Taut à Berlin.....	184
<i>Le Schillerpark</i>	185
<i>Une architecture de brique</i>	187
<i>Les logements</i>	191
<i>La Siedlung Britz Hufeisen</i>	192
<i>Le fer à cheval</i>	194
<i>La «rote Front»</i>	197
<i>Un monument ?</i>	199
<i>Les maisons en bande</i>	200
<i>Le logement</i>	202
<i>La Freie Scholle</i>	204
<i>La place sur Allmendeweg</i>	205
<i>Le Schollenhof</i>	208
<i>La Freie Scholle et la nature</i>	210
<i>La poésie du Schollenhof</i>	211
<i>L'incursion dans la ville : La Wohnstadt</i>	213
<i>La Wohnstadt Carl Legien</i>	214
<i>Bruno Taut et la ville</i>	219
Chapitre 3. Les architectes de Berlin.....	224
Section 1. Walter Gropius.....	224
<i>La conférence de Folkwang</i>	224
<i>La Siemensstadt</i>	227
<i>Walter Gropius et la Siemensstadt</i>	228
Section 2. Œuvrer pour le peuple.....	231
<i>Les autres Berlinoises</i>	232
<i>Paul Mebes</i>	233
<i>La Paul-Francke-Siedlung</i>	234
<i>Le Heidehof</i>	235

<i>Otto Rudolf Salvisberg</i>	239
<i>La Weissestadt</i>	240
<i>L'architecture</i>	243
<i>Les logements</i>	245
<i>le plan d'urbanisme</i>	246

Titre II

Le politique et le concepteur

Partie 1. La ville et le politique.....248

Vienne la rouge 1920-1934

Chapitre 1. Les fondements théoriques.....248

Section 1. Le cadre politique.....248

L'austro-marxisme.....249

L'ambition du programme de logement.....253

Règles financières et socialisme.....254

Section 2. Le Hof viennois.....256

Siedlung ou Hof.....257

Les aspects techniques.....258

Les aspects sociaux.....259

L'aspect politique.....260

Chapitre 2. La stratégie urbaine.....263

Section 1. S'approprier la ville.....266

Le plan directeur de 1893.....266

La ville rouge.....268

Les palais du peuple.....273

Section 2. La fonction du Hof.....276

Le Hof centre de la vie sociale.....276

Une opération pérenne.....277

La typologie des Hof.....278

Chapitre 3. Le Hof comme structure de la ville.	281
Section 1. Les Hof selon les fondements artistiques.....	283
<i>Les grands Hof de Heinrich Schmid et Hermann Aichinger.</i>	283
<i>Am Fuchsenfeld.</i>	283
<i>Le ReismannHof.</i>	284
<i>Le Rabenhof.</i>	287
<i>Le Matteottihof</i>	290
<i>Le SomogyiHof.</i>	292
<i>Le Sandleitenhof.</i>	293
<i>Le Washingtonhof.</i>	296
Section 2. Vienne selon les principes de la Grossstadt.....	299
<i>Le Leopold Winarsky-Hof.</i>	299
<i>Otto-Haas-Hof.</i>	302
<i>Le Friedrich Engelsplatz-Hof.</i>	304
<i>L'ensemble du Haydnpark et le Margareten Gürtel.</i>	307
Section 3. Une tentative de synthèse.....	309
<i>Le Karl- Seitz-Hof.</i>	309
<i>Le combat de Josef Frank.</i>	312
<i>Des architectes partagés.</i>	313
Chapitre 4. Le Karl-Marx-Hof dans l'histoire de l'architecture en Europe.	316
Section 1. La scène du Karl-Marx-Hof	316
<i>La situation géographique et la typologie du terrain.</i>	316
<i>Le plus long immeuble d'Europe.</i>	318
<i>Le respect du terrain.</i>	319
Section 2. La proposition urbanistique.....	322
<i>La clarification.</i>	323
<i>La mixité.</i>	324
Section 3. Le Karl-Marx-Hof et l'architecture de l'austro-marxisme.....	325
Section 4. Questions de style.....	328
<i>Une opportunité perdue.</i>	329
<i>Des intérêts intellectuels.</i>	331
<i>La naissance d'un art socialiste.</i>	332
<i>Une architecture pour le peuple.</i>	334

Partie 2. Francfort l'expérience de la modernité.....	340
Sous-Partie 1 .Un nouveau dessin pour la ville.....	344
Chapitre 1.La loi du terrain.....	347
Section 1. La vallée de la Nidda.....	347
Sous section 1. Le programme de la vallée de la Nidda.	349
<i>La Siedlung du Höhenblick</i>	350
<i>La Siedlung Römerstadt.</i>	352
<i>La dictature du terrain</i>	353
<i>Cité-jardin ou maison avec jardin.</i>	359
<i>L'école Geschwister-Scholl-Schule</i>	364
<i>Une zone isolée</i>	365
<i>Praunheim</i>	368
Section 2. Investir les lieux du travail.....	371
<i>Les maisons ZIGZAG de Niederrad</i>	372
<i>La segmentation de l'espace investi.</i>	372
<i>A La recherche d'une cohérence urbaine</i>	373
Sous-section. Les Siedlung du Bornheimer Hang.....	375
<i>La colonie ouvrière de Riederwald</i>	377
<i>Le Bornheimer Hang.</i>	379
Chapitre 2.Le triomphe de la règle.....	384
Section 1. Expérimenter.....	384
<i>Praunheim II</i>	386
<i>La partie ouest</i>	387
<i>La Heimatsiedlung</i>	389
<i>Un espace complexe</i>	390
<i>L'architecture</i>	391

Section 2. Vers la radicalité.....	393
<i>Westhausen et Praunheim III</i>	394
<i>L'expérience de la standardisation</i>	396
<i>Inventer ?</i>	397
<i>L'immeuble à cursive d'Anton Brenner</i>	398
<i>Am Lindenbaum</i>	400
<i>Question théorique</i>	400
<i>Plan d'implantation</i>	402
<i>L'architecture</i>	402
<i>Le Hellerhof</i>	404
<i>le projet du Hellerhof</i>	405
<i>l'architecture</i>	407
<i>La cité-jardin du Goldstein</i>	409
<i>La conception</i>	410
<i>Le plan d'aménagement</i>	411
<i>La nature à Goldstein</i>	412
<i>Walter Schwagenscheidt et la cité-jardin de Goldstein</i>	414
Sous-Partie 2. Das Neue Frankfurt	417
Chapitre 1.La ville pour tous.....	420
Section 1. Un article exemplaire.....	420
Section 2. Francfort en arrière plan.	422
Section 3. Vers une économie sociale.	425
Section 4. Le financement du logement social.	427
Section 5. Le logement minimum.....	430
Chapitre 2.La culture pour tous.....	432
Section 1. La forme moderne de l'école.....	432
Section 2. La culture pour le peuple.....	437
Section 3. Le Frankfurter Register.....	440
<i>L'approche d'Adolf Behne</i>	441
<i>Meuble et esthétisme</i>	442
<i>La spécialisation de l'espace habité</i>	444
Section 4. La réclame.....	447

Sous-Partie 3. La ville soviétique selon le modèle de Francfort.....	454
<i>L'URSS et la ville socialiste.....</i>	<i>454</i>
<i>La ville nouvelle en URSS.....</i>	<i>462</i>
<i>La politique.....</i>	<i>465</i>
<i>Un contrat illusoire.....</i>	<i>469</i>
Conclusion.....	471

PRÉLIMINAIRE

Il y a environ vingt ans, je me trouvais au musée de Paestum devant cet étonnant témoignage de l'art hellénistique qu'est *La tombe du plongeur*¹. J'y suis resté longtemps, cherchant à comprendre la démarche du peintre, quelle idée avait présidé à sa réalisation, vers quoi ce personnage en suspens plongeait, dans quel espace il se trouvait. Et puis malgré ma volonté d'analyse, je me laissais entraîner dans ce simple sentiment de plénitude, de justesse que cette peinture suscitait plus que toute autre œuvre exposée dans le musée. Ce plongeur entretenait un lien évident avec les fûts des temples qui se dressaient à quelques pas de là. Depuis de nombreuses années l'aiguillon de mes voyages est ce plaisir de la forme qui semble si justement s'inscrire dans l'espace.

Ainsi ont surgi pour moi, de l'immense production artistique, des objets et des lieux qui répondaient si bien à ce plaisir. A chaque visite au Musée de la Brera à Milan je m'arrête devant la *Pala* de Piero della Francesca² et à Florence, ma première visite est Oltrarno pour la *chapelle Brancacci*³, dont les fresques m'ont toujours paru inégalées. Au fur et à mesure de mes incursions vénitiennes, les monuments se sont effacés devant la qualité unique du tissu urbain de la ville. *San Andrea*⁴ de Leon Battista Alberti à Mantoue me semble la référence du volume architectural idéal, auquel répond la surprenante respiration que Balthazar Neumann a su donnée à l'église des *Vierzehnheiligen*⁵ près de Bamberg, que j'oppose volontiers à l'intimité discrète de la *chapelle de Ronchamp*. Mais c'est peut-être à Kassel que la question dont je veux traiter s'est posée pour la première fois. Lors de la *Dokumenta 7* de 1983, Joseph Beuys⁶ avait installé sur la place centrale de la ville une digue de blocs de pierres parallélépipédiques, longue de près de 300 mètres. J'ai trouvé cette œuvre totalement en cohérence avec son environnement qui était partiellement baroque, plus qu'en cohérence, elle s'imposait. Pourquoi ? Encore aujourd'hui je ne saurais vraiment répondre, mais cela m'a toujours paru une évidence.

¹ Paestum, *La tombe du plongeur*, 110 x 210 peinture sur calcaire vers 480 avant Jésus, Paestum musée archéologique. Panneau couverture. Annexe introduction et le peintre fig N° 1

² Piero della FRANCESCA, *Pala di Brera*, tempera sur bois, 248 x 170, musée da la Brera, 1472-1474.

³ Masaccio, Masolino, Filippino Lippi *Chapelle Brancacci, Cycle de la vie de saint Pierre*, Florence, Eglise des Carmine, chapelle Brancacci, 1424-1428.

⁴ Leon Batista Alberti, *San Andrea*, Mantoue, 1472-1494, achevé d'après les plans de l'architecte après sa mort.

⁵ Balthazar Neumann, église des *Vierzehnheiligen*, Bad Staffelstein près de Bamberg, 1743 - 1772

⁶ Joseph BEUYS, *Digue*, Kassel, *Dokumenta 7*, 1983. Annexe introduction et le peintre. fig N° 2

Bien d'autres œuvres m'ont marqué et l'énumération en serait fastidieuse. Elles m'ont semblé toujours répondre à la même préoccupation de la part de leur créateur, privilégier la forme par rapport au contenu. Cela ne signifie pas que j'ai toujours su formuler ainsi la question. Mais l'idée d'espace et la manière dont il est maîtrisé en art, est, depuis de longues années, pour moi, la manière de comprendre la forme. Cela explique le choix du sujet, qui traite de la représentation de l'espace. Mais pour un « regardeur » la question ne peut se poser que par rapport à ce qui existe aujourd'hui. Nous évoluons dans un monde qui porte les traces du passé, mais surtout qui produit constamment des formes, aussi ne porter son regard que vers ce qui a eu lieu, c'est ne traiter qu'une partie du sujet. Il faut aussi regarder son siècle. J'ai admis comme postulat que le début du XX^e siècle introduit à une nouvelle forme dans l'art, dont nous restons en ce début du XXI^e siècle les héritiers, aussi est-ce ce moment que j'ai tout d'abord voulu interroger.

La terre une bonne demeure

(Bruno Taut)

La bourgeoisie européenne du XIX^e siècle s'affirme comme la classe dominante. Elle est confrontée à sa représentation, notamment dans le domaine des arts plastiques. Ainsi naît-il une forme artistique qui puise dans les différents styles, prétendant retenir de chacun ce qu'il a de meilleur. Cet éclectisme est alors considéré comme la marque d'une civilisation au sommet de sa perfection. Cependant, pas plus les théoriciens que les praticiens n'ont vu qu'une telle démarche excluait toute réflexion sur la réalité de leur époque. Récupérant dans un répertoire de formes nées de différents moments de l'histoire : l'Antiquité, le Moyen Age, la Renaissance, le Baroque, l'art du XIX^e perd en cohérence, en style au sens qu'Aloïs Riegl lui donne. Ainsi a-t-on oublié l'une des composantes de la vérité artistique ; l'éthique au profit exclusif d'un esthétisme formel vide de contenu social.

Dès lors l'espace du XIX^e siècle est une continuation parfois boursouflée de l'espace du prince inventé à la fin du XV^e siècle. A l'aube du XX^e siècle cette représentation sociale est mise en cause par un certain nombre d'artistes. L'impressionnisme a progressivement miné cette image trop lisse d'une société idéale. Il m'a semblé que la forme d'expression qui

correspond le mieux à cette mise à plat de l'histoire sentimentale de l'art est le chemin qu'empruntent deux peintres Georges Braque et Pablo Picasso pendant quelques années avant que n'éclate la Première Guerre mondiale. Leur production a été qualifiée, abusivement, de « cubiste » alors qu'ils mettent surtout en évidence l'importance du contenu social de toute création artistique. Ils montrent que la forme est essentielle dans le témoignage de la réalité de chaque époque. Faute de l'avoir compris de nombreux artistes se sont enfermés dans la dialectique qui oppose forme et fond, ou mieux encore contenant et contenu. Or la forme ne s'oppose pas, comme le souligne Konrad Fiedler, à « contenu » mais à « informe ». Les deux artistes rétablissent ainsi le couple essentiel à la raison d'être de l'objet d'art : éthique et esthétique. Personne mieux qu'André Chastel ne résume cette réalité :

« Ce n'est pas pour rien que l'on portait alors des velours à côtes et des bleus de chauffe. Le vêtement, après tout, déclare une prétention-ou une soumission-sociale. Le costume ouvrier ne mettait pas seulement Braque, Picasso et leurs quelques amis à part de la convention bourgeoise, il démontrait leur conscience-ou leur souhait-d'être des « manuels ». Le peintre déclarait qu'il n'était plus rien de plus qu'un ouvrier, un fabricant d'objets, tout au plus d'une espèce un peu particulière. L'accès de la peinture au rang des « arts libéraux » qu'on s'était donné tant de mal pour rétablir à la Renaissance et pour maintenir à l'âge classique s'effaçait pour ramener à la notion médiévale de l'*ars mechanica*. »⁷

Sortie du milieu averti de la peinture cette réalité a trouvé son expression dans l'élaboration de la ville nouvelle, représentation ultime d'une société européenne en profonde mutation.

Entre la peinture et l'art de construire il n'y a pas un lien organique, mais une coexistence, une complicité formelle, une corrélation qui les traversent. Le début du XX^e siècle voit naître la société moderne, il s'élabore alors une forme nouvelle qui est en résonance avec la réalité sociale de son époque ; intellectuelle et surtout morale. Ses maîtres mots, peuple, science, éthique, nourrissent à nouveau la création.

C'est l'objet de ce travail que de montrer ces liens à travers des expériences qui ont trouvé, particulièrement entre 1920 et 1930, un moment de liberté avant que les démons des nationalismes totalitaristes bouleversent toute l'Europe. Il avait été tenté de faire de « la terre une bonne demeure » (Die Erde eine gute Wohnung).

⁷ André CHASTEL, *Fables, formes, figures 2*, Paris, Flammarion, 1978. p.425.

INTRODUCTION

La rupture cubiste,

Un regard renouvelé sur l'organisation de l'espace dans l'architecture et l'art de la ville.

La formulation de ce thème de recherche se fonde sur une série de questionnements. En effet le terme rupture et non révolution refuse l'idée d'une *tabula rasa*, sorte de paradigme de toute nouvelle réflexion sur l'art, qui de plus, dans la plupart des cas, ne se justifie pas. Aussi semble-il prudent de porter un regard critique sur ce qui est en général considéré comme une révolution dans la représentation picturale. On peut craindre qu'il soit aisé de se réfugier derrière le mot révolution, qui évacue alors toute une série de questions qu'il ne serait pas inutile de se poser. Plus particulièrement la véritable dimension du mouvement cubiste. Nous montrerons que le cubisme cherche dans une tradition vernaculaire une partie des éléments constitutifs de ses représentations. Les fondateurs du cubisme Georges Braque et Pablo Picasso revendiquent cette relation avec le passé, non pas sous la forme d'une histoire ou d'une mise en ordre perspective, mais dans une mise en valeur des objets venant d'un monde sans ambition artistique. C'est pourquoi il a semblé que le terme « rupture » avec des modes et techniques de représentation était plus adapté à la démarche qu'il est proposé de conduire. Cette rupture ne se fait pas seulement avec un XIX^e siècle académique ou friand d'éclectisme. Mais aussi avec les différentes explorations de l'impressionnisme, pourtant porteur d'une certaine forme de radicalité, dont le fauvisme peut être vu comme la manifestation la plus éloquente.

Néanmoins la peinture fonctionne selon des principes immuables et le problème de la forme se pose toujours de la même façon. La question de la représentation de l'espace se pose pour tous les modes de représentations plastiques, simplement cette représentation peut être différente et c'est là le rappel que les cubistes formulent les premiers.

Dans ce moment particulièrement riche de l'interrogation picturale, on peut aisément voir se manifester un regard différent non sur l'espace, mais sur son organisation. La tentation d'y voir une déconstruction d'un hypothétique langage pictural, à l'image du projet de Jacques Derrida, conduit à une vision bien trop étroite de l'aventure cubiste. L'idée d'un nouveau désordre paraît plus intéressante, la remise en cause de la perspective artificielle, principe d'ordre par excellence, justifie cette analyse. Cependant on ne peut pas détacher le mouvement cubiste des recherches scientifiques. Il y a bien sûr la théorie de la relativité développée par Albert Einstein qui propose une dimension autre, que l'expérience euclidienne

ne pouvait pas saisir. D'autres découvertes vont mettre à mal la vision d'un monde où la nature serait régie par les lois définies par Isaac Newton, qui se veulent des certitudes. Il en va ainsi de la théorie quantique élaborée par Max Planck dès 1900, donnant à Einstein les fondements de ses propres recherches. Or l'on sait que la physique quantique⁸ met en cause un certain nombre de principes considérés jusqu'alors comme immuables. Il est clair que les peintres de ce début de siècle ne pouvaient pas avoir accès à la complexité de la pensée physique, cependant étonnamment les mêmes remises en cause s'opéraient dans le domaine de l'art. Ainsi s'impose la notion de chaos. La coexistence de systèmes stables et de systèmes instables que la théorie quantique met en évidence, souligne comme le rappelle Ilya Prigogine que :

« Peu à peu se dessine dès lors une nouvelle rationalité dans laquelle probabilité n'est pas ignorance et science ne se confond pas avec certitude. ⁹»

Si l'on admet que le chaos n'est pas un désordre insoutenable mais une composante obligatoire de tout ordre, on admettra que le cubisme met en évidence cet aspect de la représentation artistique. C'est donc une organisation de l'espace qui ne considère plus un seul ordre comme inéluctable, parce que répondant à la logique euclidienne, que l'on doit prendre en compte, mais une organisation ouverte à des probabilités qui ne relèvent pas de l'ignorance. Avant de préciser l'acception que nous voulons retenir de la notion d'espace dans notre travail, il nous faut dès maintenant formuler le thème que nous considérons comme sous-jacent à toute la démonstration. L'art du XX^e siècle est tout d'abord éthique avant de satisfaire au besoin de l'esthétique.

Esthétique et éthique

L'art occidental est marqué par une incessante volonté de découverte, de remise en cause de la forme, d'innovation. De ce besoin de mouvement, d'interrogation permanente est née depuis la Renaissance, une dispute entre ceux qui voient dans le passé toute source de beauté et ceux qui sont convaincus de l'importance de la nouveauté. C'est dans la querelle des

⁸ La physique quantique implique une révision radicale des concepts habituels, tirés de notre expérience à notre échelle ; elle représente une véritable révolution qui se fonde sur au moins quatre principes. D'abord, des grandeurs physiques, que l'on imaginait continues, sont en fait discrètes (c'est-à-dire prennent des valeurs séparées les unes des autres) et ne peuvent varier que par « sauts » discontinus : ces grandeurs sont quantifiées. Ensuite, il est impossible de mesurer simultanément toutes les grandeurs attachées à un système physique ; par exemple la position et la vitesse : la notion de trajectoire n'a pas de sens à l'échelle des particules. Troisièmement, le déterminisme classique est remis en cause par l'inévitable interprétation probabiliste des résultats de mesures. Enfin, des systèmes physiques peuvent apparaître comme corrélés, même s'ils sont très distants les uns des autres : il y a ainsi, dans certains cas, non-séparabilité entre plusieurs systèmes. Claude de Calan, *Encyclopædia Universalis* 2004, tous droits réservés.

⁹ Ilya PRIGOGINE, *Les lois du chaos*, Paris, Flammarion, 1994. p.11.

anciens et des modernes au XVII^e siècle que cette opposition s'est le mieux exprimée. Souvent on considère qu'elle se poursuit encore dans les contestations que soulèvent les productions artistiques contemporaines.

On ne saurait accepter de voir dans chaque contestation artistique le banal conflit entre les partisans du classicisme et ceux de la modernité. Rappelons que les arts du XVII^e siècle ne connaissent pas deux productions artistiques stylistiquement opposées. La querelle est fondée sur l'idée, d'un côté, que les anciens ne peuvent être surpassés, qu'il faut donc se soumettre à leurs règles dans la production de l'œuvre d'art, de l'autre les modernes affirment que les créateurs actuels peuvent surpasser les anciens, forts de leur apprentissage. Cette conception triomphe au XIX^e siècle lorsque l'art prétend faire la synthèse de tous les savoirs et expérimentations.

Cependant cette querelle porte sur la supériorité des uns ou des autres, à l'intérieur d'une production artistique où les références ne diffèrent pas, c'est-à-dire que l'héritage n'est pas mis en cause.

Au début du XX^e siècle la situation est bien différente. L'impressionnisme a déjà battu largement en brèche l'idée d'un consensus stylistique. Une coexistence s'est installée entre les tenants du classicisme et ceux qui explorent les nouvelles expressions de la peinture. *Le déjeuner sur l'herbe*¹⁰ ou *Un dimanche après-midi à l'île de la grande Jatte*¹¹ sont en opposition stylistique avec la production picturale dominante. Cette opposition relève d'un *Kunstwollen*¹² différent. Cette fracture augmente encore plus avec le cubisme. Désormais c'est la signification même de l'objet représenté qui est en cause. C'est-à-dire la question même du style, de la signification de l'art. Peut-on encore parler de *Kunstwollen* devant les œuvres de Georges Braque et de Pablo Picasso ? C'est-à-dire d'inscription dans un « style » commun à la période ? Il ne s'agit plus de querelle entre des amateurs éclairés, les uns plus portés que les autres vers les spéculations de la nouveauté. Il s'agit de la remise en cause de la capacité de l'amateur d'art à participer à l'entreprise cubiste. Même nombre d'entre eux qui se veulent d'avant-garde ne s'y reconnaissent pas. Cette situation résulte non pas d'écoles qui se disputeraient, mais d'une évolution sociale qui domine tout le XX^e siècle. Ce siècle voit s'affronter la classe bourgeoise, issue de la Révolution française et du siècle des lumières, à une classe émergente née de la révolution industrielle, le prolétariat.

¹⁰ Edouard MANET, *Le déjeuner sur l'herbe*, huile sur toile, 208 x 264,5 cm, Paris Musée d'Orsay, 1862-1863. Annexe introduction et le peintre. fig N° 3

¹¹ Georges Pierre SEURAT, *Un dimanche après-midi à l'île de la grande Jatte*, huile sur toile, Chicago, Art Institute of Chicago, 1884-1886. Annexe introduction et le peintre. fig N° 4

¹² *Kunstwollen*, Voir annexe glossaire.

Pour poser correctement la question il faut observer l'évolution du comportement du spectateur face à l'œuvre d'art. Pour cela on retiendra l'analyse que fait Luc Ferry de ce qu'il appelle *l'Homo Aestheticus*¹³. Le philosophe montre que de Descartes à Nietzsche, l'homme occidental se libère progressivement de la toute puissance divine, pour finalement s'affirmer à travers le constat nietzschéen « Dieu est mort ». Ainsi l'homme devient sa propre référence et subordonne toute production à sa propre jouissance. Il en va de même pour la production artistique. Plus aucun principe supérieur ne dicte désormais la représentation picturale. La qualité de l'œuvre n'est plus soumise à une quelconque représentation religieuse, morale porteuse d'une vérité unique¹⁴. Cette approche ouvre l'œuvre d'art à l'appropriation par chaque individu, non plus selon une vérité absolue, mais selon une vérité aux multiples facettes qui prend largement en compte la subjectivité de chacun. Ainsi selon Luc Ferry naît le « goût », le bon goût. Ce goût est l'expression de ce qui plaît au spectateur, qui lui donne une jouissance comme le soutient Théodore Lipps¹⁵.

Il importe peu de savoir quelle est la nature de ce goût dans la présente étude. Il suffit de souligner qu'il est l'expression de notre individualité, d'un homme devenu référence de toute chose. Cette attitude rejette le groupe, accentue l'élitisme en ce que les affinités deviennent le critère de l'œuvre d'art ; ce goût, qui réunit dans une certaine subjectivité les amateurs éclairés, devient le critère du beau. Beau, dont les contours deviennent difficiles à décrire, dégagé de tout contenu métaphysique ou moral. Ainsi naît le concept d'esthétique, valeur spécifique qui se réfère au goût et à un idéal de justesse dans l'émotion du spectateur averti. En ce sens on est en droit de voir dans la production grecque de la période hellénistique une réponse à ce goût fait de justesse, de clarté, d'équilibre, définition même du classicisme. Classicisme non plus perçu comme une perfection inimitable des anciens, mais modèle de la raison et de l'ordre. Ce classicisme souligne l'importance de l'ordre et de l'équilibre dans cette subjectivité, il s'affirme désormais comme un élément inhérent au beau.

C'est donc bien le modèle grec qui met en avant, au moins dans notre lecture actuelle de la civilisation hellénique, la primauté de l'homme, fait de raison et d'émotion esthétique, c'est-à-dire le plus haut point de la civilisation et de la culture. Mais à l'émergence de cette classe cultivée, élitiste s'oppose celle d'une classe nombreuse, qui dans la seconde moitié du XIX^e siècle développe une conscience sociale à travers son exploitation forcée. Au début du XX^e siècle le conflit ne se situe plus entre des partisans de la tradition et ceux du progrès, tous

¹³ Luc FERRY, *Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1990.

¹⁴ Ibid. p. 49.

¹⁵ Theodor LIPPS, *Asthetik, psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg, Leipzig, 1903-1906.

deux porteurs de la même culture avec les mêmes références au modèle grec. Il ne s'agit plus de savoir si les anciens doivent être imités ou s'il faut seulement s'en inspirer. Il s'agit de savoir si le modèle social bourgeois est porteur d'avenir.

Cela signifie que l'individu en tant que tel ne peut en rien exprimer le besoin essentiel de cette classe émergente, celui de la solidarité. Son niveau de culture, de raffinement culturel n'importe en rien, pas plus que ce goût, base d'une esthétique qui se nourrit d'elle-même. Cette fracture sociale s'accompagne d'un mouvement artistique qui la formalise. Le but n'est plus de faire beau, de rechercher le juste milieu. L'objet d'art n'a plus pour but de provoquer cette « jouissance objectivée de soi », l'individu en tant que référence est éliminé¹⁶. Le souci d'esthétique est renvoyé au profit d'une réalité sociale, celle de la protestation contre un état discriminatoire. Cet art de contestation, de protestation met en avant la nécessité pour les artistes de répondre à la réalité sociale, à laquelle il leur faut donner une forme. Ce qui veut dire que l'éthique précède toute préoccupation esthétique. Les partisans du « bon goût », même ceux qui se réclament de l'avant-garde, ont vu dans cette autre forme d'art un retour à la barbarie.

Dans le cas du cubisme la critique y a souvent vu l'expression d'un art déraisonnable venu des profondeurs de l'art primitif, populaire. Amédée Ozenfant et Le Corbusier y voient un art ornemental à l'instar de celui des tapis¹⁷. Cette idée de barbarie, de sous-culture, trouve aussi un écho dans certaines sources du cubisme, comme l'art nègre et, de plus, pour Pablo Picasso l'art préroman. Tout cet art relèverait d'une relation confuse avec un monde extérieur à l'homme¹⁸. Ainsi cet art trouverait-il sa source dans les civilisations préhelléniques et manifesterait-il un net recul culturel. Cet aspect ne concerne pas seulement le cubisme, il en va de même pour ce qui forme le cadre de vie du prolétariat. Son émergence en tant que pouvoir demande la détermination d'un cadre architectural et urbain. Celui-ci, comme pour la peinture cubiste, doit tout d'abord se donner une éthique. Le beau ne peut être la source de la réflexion, il ne peut naître que du degré d'efficacité sociale qui résulte de l'organisation urbaine et architecturale. Le beau n'est donc, dans l'objectif assigné, qu'une fonction secondaire, soumise à l'impératif moral, celui de conférer aux habitants la dignité d'un habitat décent. Il ne s'agit dès lors plus de querelles entre connaisseurs ou esthètes, écoles qui s'affrontent, mais de deux mondes qui ne peuvent se rejoindre. L'un soucieux d'une

¹⁶ Cf. titre I chapitre I « Abstraction et Einfühlung » Ernst MACH s'oppose à l'idée du « surhomme » nietzschéen.p. 60

¹⁷ Amédée OZENFANT, Charles Edouard JEANNERET, *Après le cubisme*, Paris, Altamira, 1918. Cf. infra Le Corbusier pp. 145-154.

¹⁸ Cf. Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung* op. cit. Son approche de l'art est développée dans le Titre I infra. pp. 60-67.

représentation artistique marquée par l'esthétisme, c'est-à-dire la satisfaction d'une forme qui apporte cette jouissance « d'esthète ». L'autre convaincu de son rôle éminemment social, s'interrogeant sur la forme non pas comme la satisfaction d'une jouissance, mais comme celle d'un besoin fondé sur une approche rationaliste. Que dans toute expression artistique il y ait une part de morale est normal, même dans les œuvres les plus abstraites, comme le soutient Wassily Kandinsky dans le titre même d'un de ses livres *Du spirituel dans l'art*¹⁹. Ce qui marque le XX^e siècle est que l'art a suffisamment évolué socialement pour s'exposer au risque de l'éthique en inversant le rapport entre l'éthique et l'esthétique. C'est cet espace qui est le sujet de notre travail. Ce sont les cubistes qui ont mis en cause le sens du beau dans la mesure où ils l'ont vidé de son contenu. Ils ont donné une dimension insoupçonnée à l'objet vernaculaire. Ainsi ont-ils légitimé le caractère artistique de l'architecture sociale. Cette nouvelle dimension s'installe dans le débat sur la signification de l'art et sa perception par l'homme, esthétique pour une élite, éthique pour ce qui est devenu une autre force, la masse, le prolétariat.

On verra que le temps de cette protestation, de cette mise en déséquilibre du rêve esthétique, est très vite combattu, sans surprise par les forces « conservatrices », mais aussi par d'autres avant-gardes, notamment politiques, comme les marxistes. En 1933 une lourde chape tombe sur l'Europe et les pays qui échappent à la dictature ferment eux aussi ce chapitre de la protestation et de la recherche. Le temps de l'ordre reprend ses droits. La part de chaos dont se nourrit toute dynamique créative est reniée. *L'Homo Aestheticus* peut réoccuper toute la scène culturelle.

L'espace

La notion d'espace est complexe, comme en atteste, sur le pur plan sémantique, l'emploi du mot dans des sens très différents.

Espace désigne en premier lieu une étendue indéfinie sinon infinie, cela concerne la physique et l'astrophysique dans laquelle tous les objets sont installés.

Il est aussi un lieu déterminé entre deux points qui le limitent. Par extension il désigne le champ d'étude d'une matière, d'un sujet (ex. l'espace juridique). Empruntant à ces deux notions, la géographie désigne par espace autant ses champs d'études que les espaces géométriques (ex. l'espace rhénan). Il en est de même dans le cadre plus restreint de la ville

¹⁹ Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, Paris Denoël, 1969. Traduit de l'allemand par Pierre Volbout, édition originale *Ueber das Geistige in der Kunst, in besondere in der Malerei*, 1912.

qui se fragmente en un espace urbain et des espaces spécifiques comme les espaces publics, privés, d'habitat etc. En architecture, on est allé jusqu'à substituer au terme volume celui d'espace pour désigner une donnée purement géométrique. C'est ainsi qu'une conception de la dynamique fonctionnelle du bâtiment a conduit à parler d'espaces fonctionnels comme les espaces de repos, de réception etc.

Dans ces acceptions, le mot se décline souvent au pluriel, les espaces, ce qui est un peu antinomique de la notion d'espace qui, par son absence de limitation, interdit un découpage qu'autoriserait l'idée d'espace pluriel. Dans le cadre du sujet traité ici, il faut rappeler l'analyse que fait Etienne Souriau dans son *Vocabulaire esthétique*²⁰. Il porte un regard plus opérationnel sur l'espace :

« Etendue où des points distincts peuvent exister simultanément, et constituant le cadre où se situent les corps matériels et les phénomènes physiques. L'esthétique ne considère que l'espace euclidien tridimensionnel : on peut en concevoir d'autres (espace non euclidien...) Mais ces concepts sont sans usage esthétique, car ils ne sont pas celui de la perception ».

Si cette définition satisfait, notamment, quant à l'idée de la limite à trois dimensions de l'espace esthétique, Etienne Souriau admet qu'il y a des espaces et non un espace, du moins cette idée n'est pas franchement écartée. Cela est encore plus sensible lorsque Etienne Souriau fait la distinction entre l'espace réel et l'espace diégétique, c'est-à-dire l'espace sur lequel l'œuvre est réalisée, la toile matériellement, par exemple. Dès lors on entre dans des espaces et non plus dans l'espace, « étendue indéfinie ». Bien que notre propos vise la peinture, cet espace n'est pas l'objet de notre réflexion.

De quel espace voulons nous traiter ? En l'occurrence de deux espaces l'un physique et l'autre culturel.

L'espace physique

Examinons d'abord les définitions qu'en donnent les dictionnaires. Le Robert le voit comme un :

« Milieu idéal, caractérisé par l'extériorité de ses parties, dans lequel sont localisés toutes nos perceptions et qui contient par conséquent toutes les étendues finies. (Lalande)²¹ »

²⁰ Etienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, Paris, P.U.F. 1990. P. 685/686 rubrique *Espace*.

²¹ Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau Littré le Robert, 1971 T.II p ; 625, rubrique *espace*.

Littré :

« Etendue indéfinie. L'espace est de l'ordre des choses coexistantes. (Leibniz)[...] « Ainsi chaque sens a son champ qui lui est propre, le champ de la musique est le temps, celui de la peinture est l'espace » (J.J. Rousseau *Essai sur l'origine des langues*, Ch. 16) ».

Larousse le définit ainsi :

« Etendue indéfinie qui contient et entoure tous les objets, l'espace est supposé à trois dimensions »²².

La même idée est exprimée dans le dictionnaire de l'Académie française,

« Etendue indéfinie, étendue continue et illimitée »

Quant à la définition géométrique :

« Conception abstraite d'un milieu dépourvu de tout contenu sensible. ²³ »

Dans la publication du CNRS *Trésor de la langue française* :

« Milieu idéal indéfini, dans lequel se situe l'ensemble de nos perceptions et qui contient tous les objets existants ou concevables. (Philosophie, Sciences)».

Quant à la nature de l'espace nous nous tiendrons à l'exposé des deux conceptions classiques, celle défendue par Gottfried Leibniz et celle d'Emmanuel Kant. Gottfried Leibniz voit l'espace comme coexistence (l'ordre des coexistences possibles) où les choses qui y sont placées constituent sa « structure »²⁴. Avec cette idée de coexistence, il exclut une relation entre l'espace et le temps, dès lors que ce dernier est successif et non coexistant. En effet la coexistence de l'espace s'accompagne de la simultanéité, elle est opposée au temps qui est mouvement. L'espace est ainsi une étendue infinie qui n'est pas différenciée et est appréhendée d'une manière simultanée. Cette conception ordonne l'espace d'une manière géométrique, alors que le temps s'ordonne d'une manière arithmétique. Vision classique, abstraite, qui en réfère à l'Antiquité. Kant voit les choses autrement. Tout d'abord pour lui coexistence et simultanéité sont des notions temporelles et non spatiales²⁵ ; en conséquence, si le lecteur veut bien accepter cette simplification, le temps et l'espace ne peuvent pas être dissociés, il introduit à l'idée spatio-temporelle. Cela signifie que l'espace est interactif avec le temps, comme le pensera la physique du début du XX^e siècle. Mais la réflexion de Kant aboutit à une autre idée, celle que l'espace est la forme de l'extériorité et le temps la forme de l'intériorité. L'espace comme le temps ne sont pas des concepts qui sont la représentation de ce que la chose est, mais des déterminations spatio-temporelles qui situent la chose dans

²² Larousse, *Dictionnaire encyclopédique*, Paris, édition Larousse, 1990. P. 508, rubrique *Espace*.

²³ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000. T2 p. 27 rubrique *Espace*.

²⁴ Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Troisième écrit, ou réponse ou seconde réplique de M. Clarke*, Paris, Editions Aubier- Montaigne, 1972. « L'espace est quelque chose d'uniforme absolument ; et sans les choses y placées, un point de l'espace ne diffère absolument en rien d'un autre point de l'espace.[...] Mais l'espace n'est autre chose que cet ordre ou rapport et n'est rien du tout sans les corps que la possibilité d'en mettre, ces deux états, l'un tel qu'il est, l'autre supposé à rebours, ne différaient point entre eux. »

²⁵ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 2006. *Kritik der reinen Vernunft* 1781.

l'espace et dans le temps. Ainsi l'espace serait ce qui est ouvert (extérieur) et le temps ce qui est intérieur ; ainsi penser serait se confronter au temps.

Ces deux approches conduisent à une vision différente de l'art, principalement l'art plastique. Leibniz développe une conception mathématique, abstraite de l'espace qui est fondée sur une esthétique d'ordre et de stabilité, (l'espace est une étendue). Kant, lui voit l'espace comme une chose qui arrive de l'extérieur pour l'observateur, il fonde son esthétique sur l'émotion. Il confère au spectateur un rôle actif qui inévitablement donne à l'espace une dimension sinon intérieure du moins personnelle²⁶. On sait que ces deux positions nourriront largement le débat esthétique à partir du XIX^e siècle, un débat autant philosophique qu'historique²⁷.

A l'aube du XX^e siècle les articles d'Albert Einstein sur la relativité du temps et de l'espace proposent une nouvelle vision de l'espace. Pour l'astrophysicien, elle constitue une découverte essentielle de la théorie scientifique. Les artistes se laisseront fasciner par cette quatrième dimension qui donnerait une nouvelle dynamique à la création. Aussi la théorie sera-t-elle allègrement mise à mal par des créateurs qui voyaient là une occasion de se libérer d'un carcan euclidien souvent associé à la toute puissance de la perspective, que l'on commence à vouer aux gémonies. La théorie déjà initiée par Ernst Mach et démontrée par Albert Einstein établit une composante, ce qu'Ernst Mach désigne par élément, qui associe indéfectiblement le temps et l'espace pour en faire un élément non dissociable dont les dimensions et les mesures sont relatives²⁸. Cette théorie ne pouvait que susciter la curiosité des artistes, qui y voyaient une nouvelle poétique destinée à battre en brèche les préceptes anciens sclérosés depuis de longues décennies. Cependant l'astrophysique trouvait dans les théorèmes relativistes un outil qui lui permettait dans son processus de recherche, de sortir du modèle euclidien. Cela ne pouvait signifier que la quatrième dimension devenait une dimension utile dans la représentation plastique ou encore dans la critique²⁹. La relativité spatio-temporelle part du principe que l'observateur lui-même est mobile. C'est le mythe du

²⁶ Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Edition Klincksieck, 1978. Traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau. Edition originale : *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, R.Piper & Co ; Verlag, 1911. On peut voir chez Wilhelm Worringer cette distinction où il considère que l'œuvre d'art justement allie ce besoin d'abstraction et la nécessité de dépasser cet extérieur pour y apporter une charge personnelle qu'il désigne par *Einfühlung*, qui s'inscrit bien dans cette dialectique intérieure extérieure que propose Kant.

²⁷ Notamment les théories esthétiques, Hegel mais aussi Fichte ou Heidegger. Pour les historiens de l'art on rappellera les travaux de Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer ou Aloïs Riegl.

²⁸ Ernest Mach pose le principe que le lien de causalité rend souvent les analyses complexes, aussi préfère-t-il réduire la cause et l'effet à un seul concept qu'il désigne par élément, ainsi dans la relation espace temps il est impossible et sans intérêt de savoir qui procède l'autre, il s'agit donc d'un élément.

²⁹ Cf. infra titre I La troisième dimension et la masse, p.107.

train, sorte de mythe de la caverne moderne qu'illustre la démonstration d'Albert Einstein³⁰. Or si nous sommes effectivement des observateurs en mouvement dans l'univers, il n'en est pas de même sur terre. Notre point d'observation nous semble fixe, et c'est à partir de ce point que l'œuvre elle-même se réalise, puisqu'elle est vue de là. Ainsi restons-nous très marqués voire contraints par les théorèmes euclidiens. Rappelons que Leon Battista Alberti dans sa démonstration présuppose un observateur fixe et central. Et c'est bien de cet espace, inexact probablement, que nous sommes tributaires. L'idée que le temps et l'espace sont liés ne date pas de la fin du XIX^e siècle, ce qui est nouveau c'est l'idée que le temps et l'espace sont relatifs, qu'ils constituent ainsi une entité, un élément, autorisant la recherche dans le champ de la physique où elle acquiert son efficacité. Sur la base du théorème de la relativité de nombreux travaux ont été conduits depuis, sur lesquels nous ne nous arrêterons pas. Rappelons simplement les travaux

L'espace du peintre ou du plasticien en général est bien euclidien, il rencontre les mêmes règles que celles qui ont gouverné les plasticiens depuis des siècles. Cela ne signifie pas pour autant qu'elles imposent les mêmes représentations de la réalité, car celles-ci ne relèvent pas de la nature de l'espace, mais des représentations du plasticien et de son spectateur³¹. C'est donc bien cet espace qui connaît des modifications dans sa représentation sans que la structure apparente de l'espace en soit modifiée. Il est toujours pour nous en trois dimensions selon les principes essentiellement euclidiens.

L'idée que l'espace est infini implique que le temps est illimité, ce qui signifie que cet élément ne s'inscrit dans rien de ce qui participe de notre compréhension. L'infini n'est pas un concept qui peut nous être accessible du fait de notre expérience ; il serait seul accessible par notre capacité à abstraire. Cependant celle-ci ne nous sert à rien sans une représentation quelconque. Dans quelle mesure la représentation artistique peut-elle nous conduire à nous confronter à cette compréhension de l'espace ? C'est en tout cas une revendication que l'on retrouve chez certains artistes qui tentent de rendre compte de l'espace dans leur propre espace diégétique.

³⁰ Albert EINSTEIN, *La relativité*, Edition Gauthier-Villars, 1956. Réédité par la petite bibliothèque Payot, 1963. Traduit de l'Allemand par Maurice Solovine. L'ouvrage s'adresse « à ceux qui s'intéressent à elle (la théorie de la relativité) au point de vue général, scientifique et philosophique, ais qui ne possèdent pas l'appareil mathématique de la Physique théorique ». Il s'agit donc d'un ouvrage de vulgarisation qui cependant est sans complaisance « la lecture suppose...une bonne dose de patience et de force de volonté » prévient dès la préface l'auteur.

³¹ Ernest H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971. Traduit de l'anglais par Guy Durand. Edition originale, *Art and illusion*, Oxford, Phaidon Press, 1960. Dès les premières phrases l'auteur note que les égyptiens n'avaient pas la même représentation du corps que l'Occident.

Cela nous conduit à nous interroger sur la forme, puisque ce serait le moyen de s'installer dans l'espace, pour en livrer le mystère. Apollinaire voit ainsi dans la quatrième dimension une poésie qui interpelle l'espace, moyen nouveau pour les peintres de faire découvrir au spectateur la réalité de l'espace. Le poète dépeint cette dimension supplémentaire comme celle figurant :

« ...l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé, c'est elle qui doue de plasticité les objets. Elle leur donne les proportions qu'ils méritent dans l'œuvre »³².

Mais ces tentatives assez sommaires cachent en fait une réalité différente, qui se dégage avec le temps. Les critiques se tiennent à cet espace temps car la proposition picturale, notamment cubiste, échappe tellement à l'approche culturelle des spectateurs et peut-être même des artistes eux-mêmes que cette explication donne en fait la dimension, non de l'œuvre mais de la question qu'elle induit. Les outils d'interprétation n'existent pas, d'où cette échappatoire poétique sur une idée qui fait échapper l'œuvre à une dimension déjà mesurée.

L'espace culturel

Cela nous introduit à la seconde approche de l'espace. Il ne s'agit plus de se tenir à l'espace de l'astrophysique, mais à un espace plus resserré celui de notre propre perception : l'espace culturel. Pour aborder cette question on se réfèrera à l'intéressant ouvrage de Edward T. Hall *La dimension cachée*³³. L'auteur y développe la notion d'un espace subordonné à une perception culturelle, fruit de la civilisation dans laquelle nous vivons. Ce qu'il désigne par le terme de « proxémie »³⁴. Edward T. Hall s'appuie beaucoup, pour sa démonstration, sur les mécanismes du langage, et notamment sur les travaux de Benjamin Lee Worf qui fait du langage « un élément majeur dans la formation de la pensée ». La perception que l'homme a du monde est programmée par le langage qu'il parle. Edward T. Hall admet que les principes à propos du langage valent également pour le reste des conduites humaines. Ainsi des références culturelles différentes conduisent-elles à des perceptions différentes de l'environnement, la « proxémie »³⁵.

³² Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques, les peintres cubistes*, Paris, Hermann, collection savoir, 1980. p.61.

³³ Edward T. HALL, *La dimension cachée*, Paris, éditions du Seuil, 1971. Traduit de l'américain par Amélie Petita, postface de Françoise Choay. Edition originale *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday & Co, 1966.

³⁴ Ibid, «Le terme de « proxémie » est un néologisme que j'ai créé pour désigner l'ensemble des observations concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ». Chapitre 1 « Culture et communication ». p. 13.

³⁵ Ibid, pp. 14-15.

Qu'en est-il de l'art selon l'auteur ? Il retient un travail réalisé sur les esquimaux par l'anthropologue Edmund Carpenter³⁶ qui montre que le monde perceptif des esquimaux diffère profondément du nôtre. En effet, il est notamment impossible de s'y diriger avec des points de repères visuels comme une montagne, une rivière, une construction, les esquimaux étant confrontés à un monde sans repères de ce type. Dès lors les :

« ...repères ne sont pas constitués par des objets ou des points véritables, mais par des rapports ; rapport entre, par exemple, la netteté des contours, la qualité de la neige et du vent, la teneur de l'air en sel, la taille des crevasses »³⁷.

Il est clair que dans cette hypothèse la construction perspective est totalement inutile, dès lors que l'objet n'apporte aucune information sur l'espace représenté. La tradition euclidienne marque toute l'histoire de la représentation occidentale, la « dimension » grecque étant admise comme juste et en cohérence avec notre histoire culturelle. Elle construit ainsi notre espace, en l'organisant selon des critères précis et perçus comme intangibles. Dans ce sens l'approche de Erwin Panofsky dans *La perspective comme forme symbolique*³⁸, paru en 1927, alors qu'Erwin Panofsky collabore, comme Ernst Cassirer, avec les chercheurs de l'Institut Warburg de Hambourg, est parfaitement fondée. Il démontre que la perspective, même sans un seul point focal, est bien la marque de la représentation occidentale de l'objet. Il est clair que la perspective en arête de poisson des Romains poursuit un but identique à celle plus juste visuellement de la Renaissance ; donner un ordre spatial structuré à la représentation qui se fonde sur des objets référentiels. De même, à juste titre, Erwin Panofsky en appelle à Ernst Cassirer quant à la forme symbolique. La démarche de l'historien d'art est clairement affirmée lorsqu'il écrit :

« Pourtant si la perspective n'est pas un facteur de valeur artistique, du moins est-elle un facteur du style. Mieux encore, on peut la désigner - pour étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernst Cassirer - comme une de ces « formes symboliques »³⁹ grâce auxquelles « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément en lui » ; c'est en ce sens qu'une question va prendre, pour les diverses régions de l'art et ses différentes époques, une signification essentielle, la question de savoir, non seulement si les uns et les autres ont une perspective, mais encore quelle perspective elles ont. ⁴⁰»

C'est donc bien le principe même de la perspective qui détermine l'art d'une culture. Il en ressort à l'évidence que la référence artistique occidentale procède de la culture hellénistique

³⁶ Edmund Carpenter a publié en collaboration avec le peintre Frederick Varley et le photographe Robert Flaherty (auteur en 1922 du film *Nanouk l'esquimau*) un ouvrage intitulé *Eskimo*.

³⁷ Ibid pp. 102-103

³⁸ Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, les éditions de minuit, 1975. Traduit de l'allemand par Guy Ballangé.

³⁹ Ernst CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques, le langage*, Paris, Les éditions de minuit, 1972. Traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste.

⁴⁰ Ibid, pp.78-79.

C'est cette vision de l'espace qui va être remise en cause au début du XX^e siècle. Ce phénomène est loin d'être réservé au domaine de l'art. Il est tout d'abord d'ordre scientifique comme il a été dit ci-dessus. Mais plus encore la question prend une dimension sociale. La profonde transformation de la structure de la société européenne est marquée incontestablement par la question de l'espace. Le mouvement de migration des campagnes vers la ville, ou plus précisément les concentrations de population vers des agglomérations aux dimensions nouvelles induit une perception de l'espace différente. A la *ratio* humaniste s'oppose désormais une éthique autre qui modifie la hiérarchie sociale et donc la perception de l'espace culturel.

Que Georges Braque et Pablo Picasso soient conscients de cette problématique lorsqu'ils entreprennent ensemble leur chemin, qualifié par la critique de « cubiste », on peut en douter⁴¹. Mais l'abandon progressif de la représentation perspective dans leur production entre 1910 et 1914 donne un sens tout à fait nouveau à leur travail de peintres. Qu'ils aient directement influencé la réflexion de ceux qui sont principalement concernés par l'organisation de l'espace, en l'occurrence les architectes et les concepteurs de la ville, n'est pas démontrable. On peut admettre qu'il y a une forme de connotation où les représentations spatiales se rejoignent très clairement⁴². Dans les deux cas l'ordre ancien est contesté, autant sur le plan esthétique que sur celui de l'éthique. D'ailleurs Albert Gleizes qui se veut le théoricien du cubisme l'exprime avec force lorsqu'il voit dans la perspective la marque du pouvoir centraliste. Il évoque ainsi la papauté césarienne, la monarchie absolue et la démocratie dictatoriale, toutes coupables de centralisme, à l'image de la perspective⁴³.

Le terme de cubisme

L'origine du terme cubisme serait due à Henri Matisse et Louis Vauxelle. C'est ce dernier qui, à propos de l'exposition de Georges Braque à la galerie Kahnweiler en novembre 1908 parle de « cubes »⁴⁴. L'année suivante il qualifie les œuvres du même peintre au Salon

⁴¹ Pierre DAIX, *Le cubisme de Pablo Picasso, Catalogue raisonné de l'œuvre peint 1907- 1916*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979. Conclusion page 184 : « C'est seulement maintenant -[...]que nous découvrons que le cubisme n'a pas été seulement une révolution de l'espace pictural, mais une révolution de notre intelligence de l'espace pictural, vraisemblablement lié au fait que la physique était en train de casser notre espace-temps en trois dimensions, comme sa discontinuité n'était sans doute pas sans rapport avec la conception d'une matière discontinue. »

⁴² Philippe JUNOD, *Transparence et opacité, essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004.

⁴³ Albert GLEIZES, « Peinture et perspective descriptive » in *Puissances du cubisme*, Paris, éditions Présence, 1969. p.76.

⁴⁴ Gil Blas, 14 novembre 1908.

des Indépendants de « bizarreries cubiques »⁴⁵. Apollinaire reprend le terme « cubiste » dans son ouvrage *Les peintres cubistes*⁴⁶. Albert Gleizes et Jean Metzinger dans leur manifeste *Du « cubisme »*⁴⁷ prennent soin de mettre le mot cubisme entre guillemets. Ils soulignent ainsi que le terme ne leur convient que partiellement⁴⁸. En fait ces cubes naissent sous le pinceau de Georges Braque lorsqu'il se confronte aux paysages architecturés de L'Estaque, guidé par le souvenir de Paul Cézanne. Même si une partie de la production cubiste est marquée par une géométrisation affirmée, particulièrement pour le cubisme analytique, l'ensemble de la production ne peut se résumer à cela. Surtout cela occulte le travail de Georges Braque et Pablo Picasso à partir de 1912, que l'on désigne par le cubisme synthétique et qui se préoccupe bien moins de construction géométrique. « Cubisme » qui, pour une bonne partie, peut ne désigner que les travaux des deux peintres et dont on peut fixer d'une certaine manière la limite à l'année 1914, avec la fin de leur surprenante collaboration. On retiendra pour cette collaboration le terme de « cordée »⁴⁹, souvent retenu par les différents auteurs. Ce champ que les deux artistes ouvrent à partir de 1912 leur est plus spécifique que celui des premières expériences du cubisme analytique. C'est celui qui est le plus porteur d'interrogations, car il tourne résolument le dos à toute la peinture produite depuis des siècles. L'introduction d'objets « non picturaux » dans les tableaux place la fonction de la peinture à un nouveau niveau, celui du vernaculaire⁵⁰. On pourrait aussi évoquer le terme de vulgaire, qui désigne ce qui est commun, non élitiste. Cependant le mot est aujourd'hui trop péjorativement connoté. On ne peut pas se satisfaire entièrement du terme « vernaculaire », mais il souligne bien le caractère non aristocratique qui caractérise ces objets qui, bien que triviaux, s'insèrent dans ce qui se veut une œuvre d'art. Cette « invention » donne une nouvelle définition de l'œuvre d'art et qualifie l'émergence de nouvelles forces sociales, en particulier le prolétariat, comme susceptibles de devenir la raison d'être de l'art. Dans ce sens s'ouvre un champ au cadre de vie des classes défavorisées qui peut revendiquer un contenu artistique, ne serait-ce que par son aspect éthique. Il est clair que dans cette acception le mot cubisme perd tout son sens. Les collages, les insertions, les assemblages ne relèvent que de très loin des géométries de la période précédente encore gouvernée par la règle

⁴⁵ Ibid, 25 mai 1909.

⁴⁶ Guillaume APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes*, op. cit.

⁴⁷ Albert GLEIZES, Jean METZINGER, *Du cubisme*, Paris, Eugène Figuiet et Cie éditeur, 1912.

⁴⁸ Ibid. La première phrase de l'introduction souligne clairement cette hésitation « Le mot cubisme n'est ici qu'afin d'épargner au lecteur toute hésitation quant à l'objet de cette étude, et nous nous empressons de déclarer que l'idée qu'il suscite, celle de volume, ne saurait à elle seule définir un mouvement qui tend vers la réalisation de la Peinture. » p.5

⁴⁹ Georges Braque serait à l'origine du terme.

⁵⁰ On entend par vernaculaire ce qui fait référence à un langage local, réservé à une communauté, il s'oppose à un langage savant. Cf. Glossaire.

« académique » de la peinture. Néanmoins à défaut d'un terme qui aurait pris le relais on se tiendra à celui de « cubisme »⁵¹. Comme le fait observer André Chastel, la question est de savoir non pas si le cubisme est un mouvement mais ce qu'il remet en cause :

« Les problèmes s'ouvrent les uns dans les autres : de la réforme du style à une nouvelle peinture, de la nouvelle peinture au problème même de la peinture, de ce problème total à celui de l'art. A chaque phase surgit une interrogation plus dure. On ne peut mieux rendre compte du cubisme que par la somme de ce qu'il a mis en cause. Ce qui ramène invinciblement comme l'a toujours affirmé Kahnweiler, à la conjonction Braque-Picasso. ⁵²»

Clairement que signifie alors cette pratique que Louis Vauxelle a défini comme des « cubes de Georges Braque » qui seraient la marque de la production de la « cordée » ? En fait rien, d'autant que l'aventure des deux peintres leur apparaît comme complètement imprévisible, faite d'une sorte de provocation permanente de la forme, dans un jeu de surenchère.

Quels peuvent être les mécanismes qui dirigent leur exploration ? Ils sont sûrement malaisés à définir. On peut tenter d'en détecter certains. Par la construction de leurs tableaux les mots : organique, autonomie trouvent une résonance. En ce début du XX^e siècle, Frank Lloyd Wright revendique une architecture organique qui refuse une forme de structure qu'un centre ou un principe unique commanderait. Les éléments construits s'interpénètrent selon une organisation qui prétend à la satisfaction de besoins, qui comme dans un corps vivant s'organisent selon la nécessité immédiate et non selon un protocole immuable. Cela suppose l'autonomie de chaque élément qui est cause et effet en même temps.

L'autonomie

Cette idée d'autonomie des éléments qui composent l'ensemble caractérise une bonne partie de la production picturale et architecturale du XX^e siècle. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une invention de ce siècle. Dans un très intéressant ouvrage prenant pour modèle Claude Nicolas Ledoux, l'historien d'art allemand Emile Kaufmann, propose une analyse de la notion d'autonomie dans l'art. Il intitule son livre *De Ledoux à Le Corbusier, origine et développement de l'architecture autonome*⁵³. L'approche que l'auteur fait des travaux de

⁵¹ Jean LAUDE, *Braque*, Maeght, 1982. L'auteur estime que le terme est « dommageable », il est réducteur, suggère des schémas géométriques. « Ce terme [...] constitue et fige en « style » une recherche ouverte qui, d'autre part, en cloisonnant les œuvres entre des limites chronologiques précises, occulte des réalités fort différentes entre elles- et différentes d'abord, malgré une apparente conformité du « vocabulaire » formel, et de la syntaxe, par les problématiques élaborées en des expériences distinctes. » p. 12.

⁵² André CHASTEL, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1978. p.426.

⁵³ Emile KAUFMANN, *De Ledoux à Le Corbusier, origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, Editions de la Villette, 2002. Traduit de l'allemand par Guy Ballangé et Ruth Ballangé, préface Hubert Damisch, postface Daniel Rabreau, commentaire Meyer Schapiro. Editon originale *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* Vienne- Leipzig, Edition Rolf Passer, 1933.

Ledoux est contestée par certains spécialistes de Ledoux⁵⁴. De plus pratiquement rien n'est dit sur Le Corbusier, présenté comme le plus déterminé des architectes d'alors à faire triompher le principe d'autonomie. Aussi peut-on se demander si Kaufmann n'est pas plus théoricien qu'historien dans sa réflexion. Comme en atteste le sous-titre de l'ouvrage, « *Origine et développement de l'architecture autonome* ». L'auteur adopte moins une démarche historique que conceptuelle, son propos se fonde surtout sur les écrits et illustrations et moins sur les constructions réalisées. Kaufmann s'arrête sur l'ouvrage de Claude Nicolas Ledoux⁵⁵, pour donner une base conceptuelle à l'autonomie architecturale que Ledoux est censé défendre. Il importe ainsi moins de savoir si la démarche de Kaufmann est justifiée sur le plan historique que de relever les interprétations, qu'il fait des écrits de Ledoux. Car sa démarche s'inscrit dans une vision contemporaine de son ouvrage et ce sont ces aspects qu'il soutient en prenant appui sur Ledoux. C'est avec le projet de l'église de Chaux que Kaufmann illustre le principe d'autonomie :

«... l'église de Chaux était tenue de rendre sensible l'opposition entre le monde terrestre et l'au-delà. Elle devait tout faire pour que le visiteur de la maison de Dieu en prenne conscience, sans pour autant recourir à des symboles, à des images ou autres expédients, mais en utilisant les *moyens autonomes de l'architecture*, c'est à dire la disposition constructive elle-même. Afin de répondre à l'exigence de frontières nettement marquées, Ledoux évite de relier l'église supérieure à la crypte, laquelle est dévolue au culte mortuaire et donne accès aux cimetières. Il réserve à l'église souterraine des entrées totalement indépendantes»⁵⁶.

L'autonomie est ainsi définie comme le refus de tout ajout à l'organisation constructive elle-même. On pense inévitablement à Adolf Loos qui voit dans l'ornement un danger criminel⁵⁷. Cette autonomie s'exprime de même par l'autonomisation des parties. Elle s'oppose à l'organisation baroque où toutes les parties doivent s'enchaîner, alors que désormais les parties sont associées. Pour Emile Kaufmann le système baroque est lié à l'ordre social ancien, à la structure « féodale » de l'ancien régime qui suppose un lien social construit sur une hiérarchie qui s'oppose à l'idée de citoyenneté. C'est ici que l'auteur fait le lien avec l'évolution de la société et l'art, bien qu'il se défende :

«...que les formes de l'art soient d'une quelconque manière dépendante des structures sociales [...] mais [...] la même conception fondamentale, la même situation spirituelle générale irradiant les mêmes effets.»⁵⁸ « (Or l') Idée de citoyenneté universelle était un des idéaux les plus importants de l'époque.

⁵⁴ Ibid, cf. postface de Daniel Rabreau p.90

⁵⁵ Claude Nicolas LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804. Dernière réédition Collection Savoir. Sur l'art, 1997.

⁵⁶ Emile KAUFMANN, *De Ledoux à Le Corbusier*, p.50.

⁵⁷ Adolf LOOS, « Ornement et crime » in *Paroles dans le vide*, Paris, Editions Ivrea, 1994. Traduit de l'allemand par Cornelius Heim. Edition originale, Paris Georges Crès. En allemand, réédition Vienne, Verlag Herold, 1962.

⁵⁸ Emile KAUFMANN, p.61

Avec elle, apparut le grand problème qui allait préoccuper le XIX^e et le XX^e siècle, le *problème des masses* la question de l'accès du plus grand nombre à une forme de vie supérieure, à un mode de vie meilleure réservé jusqu'à la Révolution, à quelques privilégiés. La notion d'égalité des droits va se manifester aussi dans l'art, domaine dans lequel la nouvelle pensée de citoyenneté universelle s'exprime de différentes façons.⁵⁹ »

Et d'en conclure que :

« L'évolution ne va pas jusqu'à déboucher sur la « mécanisation » de la construction de l'habitat, mais la construction utilitaire commence à ne plus être un simple problème technique, elle devient un problème architectonique»⁶⁰.

Aussi peut-on lier l'émergence à la citoyenneté des *masses* avec le principe d'autonomie des parties dans l'organisation spatiale.

Il s'agit donc bien de briser une cohérence structurelle centraliste et hiérarchique, l'autonomisation des éléments dans la composition devient l'affirmation d'une société perçue désormais à travers des composantes multiples et déhiérarchisée. Il en résulte une mise à égalité des différentes composantes sociales.

Albert Gleizes et Jean Metzinger dans *Du « cubisme »* rappellent qu'il y a deux manières de construire un tableau, la première en liant toutes les parties par un artifice rythmique que détermine l'une d'entre elles et qui donne ainsi un centre à la composition. La seconde

« ... laisse indépendantes les propriétés de chaque partie, brise le contenu plastique en mille surprises de feu et d'ombre »⁶¹.

Le cubisme tente de concilier les deux méthodes, mais d'une manière curieuse pour la première méthode il

«... interrompt(en)t partiellement le lien » et « il(s) enchaîne(nt) quelque force parmi celles que la seconde enjoint de laisser jaillir librement, ils atteignent ce déséquilibre supérieur hors de quoi nous ne concevons pas le lyrisme»⁶².

Remarquons que si, dans la première méthode, on rompt le lien c'est qu'on adopte la seconde méthode, et que si l'on recherche le déséquilibre c'est qu'on refuse la première méthode. Autrement dit dans tous les cas l'on se tient au principe de l'indépendance des parties, c'est à dire de l'autonomie des éléments qui composent l'œuvre. Comme nous chercherons à le démontrer, plus particulièrement le cubisme synthétique s'en tient à cette nécessaire autonomie. Cette autonomie met en cause la dictature du centre, point que nous avons déjà évoqué.

⁵⁹ Ibid, p. 57

⁶⁰ Ibid.p. 57

⁶¹ Albert Gleizes et Jean Metzinger *Du « cubisme »*, Chapitre IV pp. 27-28.

⁶² Ibid, p. 28

Lié à la question de l'autonomie, il est un autre aspect qu'il nous paraît utile d'évoquer dès maintenant, c'est l'idée que les arts plastiques sont construits sur les mêmes structures que le langage. Deux questions, entre autres, sont ainsi soulevées. N'est-il pas abusif de parler de langage à propos des arts plastiques ? Plus important, quel est le sens de la perspective, peut-elle être une de ces formes symboliques qui serait l'expression apparente d'une problématique plus complexe ?

Le langage

L'abus de langage

C'est une idée assez répandue que les arts plastiques, qui relèvent du sens de la vision, peuvent être abordés de la même manière que le langage, qu'ils seraient construits selon les mêmes principes. Cette forme d'art aurait ainsi les mêmes fonctions qu'une langue. On connaît l'usage, à notre sens abusif, peut être aussi simplificateur, de formulations littéraires pour analyser un tableau ou une architecture. Ainsi parlera-t-on de grammaire, de lisibilité, de discours pictural, de syntaxe etc. Il nous semble que cette façon de faire permet d'occulter bien des analyses. Même si l'on ne vise pas ici cette fâcheuse habitude de transformer une peinture en un prétexte à digression littéraire plus ou moins poétique, le recours à l'idée de lecture ou d'écriture fausse l'approche. Konrad Fiedler souligne que :

«...pour élucider la configuration d'un objet des sens selon les diverses facettes de sa nature sensorielle, la meilleure démarche consiste à examiner l'une de ses facettes : la visibilité.⁶³»

La question qui nous intéresse est celle de l'abus qu'il peut y avoir à voir dans la peinture un langage, c'est-à-dire un système qui répondrait aux critères de la langue. On retiendra la définition communément admise pour qu'elle remplisse sa fonction, à savoir être univoque et codifiée pour le récepteur. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans un débat qui se situe chez les linguistes, les sémiologues. On se contentera d'évoquer Roland Barthes qui éprouve quelques difficultés dans sa tentative d'attirer la peinture dans le champ de la linguistique et à en faire un langage. Philippe Junod critique cette approche et il remarque à ce propos que :

⁶³ Konrad FIEDLER, « Sur l'origine de l'activité artistique » in *Essais sur l'art*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2002. Traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, présenté par Philippe Junod, avertissement de Françoise Choay.p. 112. Edition originale en deux volumes posthumes de l'ensemble des écrits volume I 1896, Leipzig, Marbach, volume II Munich 1914.

«... la relation de «signification» artistique n'est ni univoque ni codifiable. Comme l'avaient bien vu les formalistes russes, l'œuvre réussie vaut autant par la dérogation que par sa soumission aux règles »⁶⁴.

Ce ne sont pas seulement les formalistes russes qui sont s'en rendu compte. On peut légitimement penser que ce problème de la dérogation est une question probablement connue de longue date des peintres. Dans le même ouvrage Philippe Junod admet que :

«... certains schémas picturaux paraissent pouvoir relever d'une articulation syntaxique. C'est le cas, par exemple, de la perspective linéaire albertienne qui constitue, en un sens, une structure impérative (relativement, bien sûr, à une volonté de représentation univoque et mesurable) puisque les lois extrinsèques (celles de l'optique géométrique...) imposent à priori un certain ordre (relatif) de coexistence.⁶⁵»

Peut-on alors considérer que le Quattrocento plus particulièrement est pris dans cette « articulation syntaxique » ? En tout cas le succès de cette peinture à travers les siècles, le contenu idéologique dont ce siècle fut affublé, notamment celui de l'émergence de la raison, dont la perspective serait la représentation idéale, n'a pu que favoriser la conviction que la peinture est un langage. Le « ut pictura poesis », emprunté à Horace n'a fait que continuer à nourrir la certitude que le peintre était en compétition avec l'écrivain, et qu'il devait se forger un langage lui aussi codifié. La floraison des Académies, à partir du XVII^e siècle, avait en grande partie pour raison d'être « d'unifier » ce langage afin de le rendre univoque⁶⁶ et favoriser comme pour la langue, un langage pictural spécifique au génie de la nation.

Perspective et langage

La pratique du quattrocento

Vouloir absolument voir dans le Quattrocento une révolution fondée sur la prééminence de la raison est difficile à accepter. Pas plus que les mouvements artistiques du XX^e siècle commençant ne constituent une réinvention de la peinture. Aussi longtemps qu'un peintre se trouve confronté à une surface délimitée à peindre, une bonne partie des problèmes qu'il doit résoudre sont du même ordre que ceux qu'ont connus ses prédécesseurs, cela autant pour les peintres du Quattrocento que pour ceux du XX^e siècle. Ceci vise notamment la question du mode de la représentation et, si la perspective peut être analysée à juste titre

⁶⁴ Philippe JUNOD, *Transparence et opacité*, op. cit. p. 410

⁶⁵ *ibid* p. 409

⁶⁶ A ce sujet on peut évoquer les travaux de l'académie royale de peinture et de sculpture qui sous l'impulsion de Le Brun, dans une vision cartésienne, tente de définir les règles justes de la représentation des sentiments.

comme « une structure impérative », la « dérogation » reste une condition de la création artistique, sous peine de voir le peintre se répéter indéfiniment, comme le souligne Konrad Fiedler⁶⁷. Cette question a été abordée par Daniel Arasse dans son ouvrage sur l'Annonciation italienne⁶⁸. Pour lui la perspective a quelque chose de fini, qui ne peut pas rendre toute la complexité de la représentation. Il remarque que les peintres du Quattrocento pour représenter le mystère de l'Annonciation trichent avec la perspective, ils ne la respectent pas. L'Annonciation est un des mystères les plus profonds de la doctrine chrétienne⁶⁹ et son expression demande la traduction de ce mystère, cela ne peut pas se faire par une représentation « logique ». C'est en jouant sur la vision du spectateur, en introduisant un élément « irrationnel » que le peintre tente de résoudre cette contradiction. Dans *L'Annonciation* du polyptyque de Pérouse de Piero della Francesca, la Vierge se trouve en fait derrière la colonne de l'édicule sous lequel elle se tient, l'ange Gabriel ne la voit pas, pourtant le spectateur ne s'en rend pas compte⁷⁰. Mais ce n'est pas seulement Piero della Francesca qui pratique de cette manière Cosme Tura⁷¹, Francesco Cossa⁷², Benozzo Gozoli⁷³ et une bonne partie des peintres du quattrocento font de même. Des recherches personnelles m'ont conduit à constater que ces dérogations ou plutôt ces libertés prises avec la perspective sont fréquentes chez les peintres du XV^e siècle qui utilisent clairement la perspective artificielle. Théoricien et praticien de la perspective avec son ouvrage *De prospectiva Pingendi*⁷⁴, Piero

⁶⁷ Konrad FIEDLER, *Aphorismes*, Paris, Editions Images Moderne, 2004. Edition établie par Daniel Cohn. « Les chefs-d'oeuvre du passé sont pour le monde une source inépuisable de culture, mais l'artiste voué à une grande oeuvre ne doit y voir que des points de vue dépassés. » Aphorisme 69. p. 58

⁶⁸ Daniel ARASSE, *L'annonciation italienne, une histoire de la perspective*, Paris, Hazan, 1999.

⁶⁹ Le 10 décembre 1294 les anges ont déposé la maison natale de la Vierge, dans laquelle a eu lieu l'Annonciation, dans un bois de laurier non loin de la ville d'Ancona en Italie. Il s'y développa un très important centre de pèlerinage, Loreto (N.D. de Lorette), aujourd'hui encore très vivace, qui n'est pas sans rappeler Lourdes. En 1468 fut commencée une vaste basilique, dont les architectes furent parmi les plus connus de la Renaissance dont Giuliano di Maiano, Sangallo, Bramante. Lorsque l'on pénètre dans la « Santa casa », installée à la croisée du transept sous la vaste coupole, on lit sur un bandeau de marbre juste derrière un petit autel « Hic verbum caro factum est » L'Annonciation est donc géographiquement italienne depuis la fin du XIII siècle.

⁷⁰ Piero della FRANCESCA, *L'annonciation*, tempera sur bois, 122 x 194 cm, *Polyptyque de la Miséricorde*, Galerie Nationale d'Ombrie, Pérouse, 1448. Cf. Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne*. Il faut pour cela se livrer à une étude comme a pu le faire Thomas Martone, mais que le spectateur ne peut pas faire, et pourtant l'effet est obtenu. p.44. Thomas Martone, « Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto » in *Piero teorico dell'arte*, sous la direction d'Omar Calabrese, Rome, 1985, pp. 173-186

⁷¹ Cosme TURA, *Annonciation*, tempera sur bois, 349 x 305 cm, Ferrare, Musée du Dôme, 1469. Annexe introduction et le peintre fig N° 5

⁷² Francesco del COSSA, *Annonciation*, tempera sur bois, 137 x 113 cm, Pala dell'Osservanza, Dresde, Gemäldegalerie, 1470. Annexe introduction et le peintre fig N° 6

⁷³ Benozzo GOZOLI, *Annonciation*, Narni, Palazzo Comunale Pinacoteca, 1450-1460

⁷⁴ Piero della FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, Milan, Edizioni Danilo Montanari, mai 2000. Reproduction de l'exemplaire autographe conservé à la Bibliothèque Palatine de Parme, autres exemplaires : Bibliothèque Ambrosiana Milan, Musée Britannique Londres, Bibliothèque nationale Paris, Bibliothèque Bordeaux. L'ouvrage n'a pas fait l'objet d'édition du vivant de Piero della Francesca, on sait que Leonard de Vinci ainsi que Luca Pacioli l'ont possédé et s'en sont inspiré pour leurs propres travaux.

della Francesca déroge souvent aux règles qu'il a lui-même proposées. Dans la *Pala de Brera*⁷⁵, anciennement à Urbino, Piero della Francesca nous livre une architecture inconnue en son temps, comme le dit Roberto Longhi⁷⁶. De plus, non content de créer une architecture, le peintre montre au premier plan des entablements qui ne sont pas en rapport géométrique avec l'arc de ce que l'on peut considérer comme un chœur. Enfin, comme Piero della Francesca le pratique souvent, la Vierge assise domine les autres personnages debout, et atteint ainsi une taille gigantesque de plus de deux mètres.

Il en est de même de Masaccio, à propos de *la Trinité* de Santa Maria Novella⁷⁷. J.V. Field en mathématicienne et historienne d'art, démontre dans son ouvrage *The invention of infinity*⁷⁸ que Masaccio maîtrisait bien les problèmes de géométries perspectives, notamment dans la fresque de *La Trinité*, où subsistent les traces des marques matérielles faites antérieurement par Masaccio pour construire son œuvre et son architecture. Or les démonstrations de J.V. Field aboutissent à constater que Masaccio a volontairement dérogé à certaines règles de construction qu'il s'était imposées au départ, cela pour obtenir un effet « visuellement juste ». Ce qu'elle définit ainsi : « visuellement juste et mathématiquement faux »⁷⁹. D'autres observateurs ont eu l'occasion de souligner l'aspect particulier de l'architecture de cette fresque. La construction est irréalisable, comme le montre le schéma de Sanpaolesi⁸⁰, ce qui rend la rationalité perspective inutile. Si la règle du point unique est respectée dans le cycle de la chapelle Brancacci, par contre elle ne contribue pas pour autant à une représentation juste. La plupart des architectures sont disproportionnées, les rez-de-chaussée sont souvent surdimensionnés. Or cet effet est curieusement permis par un emploi visuel et non mathématique de la perspective.

La peinture de la première Renaissance est en permanence sous-tendue par des structures architecturales qui favorisent les constructions perspectives. On peut cependant s'étonner d'un emploi plutôt discret de décors architecturaux chez Paolo Uccello, contrairement aux peintres cités plus haut. Il avait pourtant lassé les Florentins, par son

⁷⁵ Piero della Francesca, *Pala de Brera*, tempera sur bois, 248 x 170 cm, Musée de la Brera, Milan, 1472-1474

⁷⁶ « La décision reste ainsi incertaine dans la question de savoir si l'architecture a dicté l'ordonnance des membrures humaines, ou si ne sont pas plutôt celles-ci qui ont réglé la disposition de ces architectures ; et de cette coïncidence calculée surgit sans peine un symbolisme cérémonieux et rituel, sur les effets théurgiques duquel, il n'y a pas lieu d'insister davantage. Plus qu'une conversation sacrée, c'est donc là une réunion solennelle et prédestinée, dans une salle bramantesque d'avant Bramante » Roberto LONGHI, *Piero della Francesca*, Paris, Les éditions G. Crès, 1927. Traduit de l'italien par Jean Chuzeville, édition originale italienne non mentionné, probablement 1927 p. 108

⁷⁷ MASACCIO, *La Trinité*, fresque, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Florence, 1426-1428.

⁷⁸ J.V. FIELD, *The invention of infinity, mathematics and art in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

⁷⁹ Ibid « *Visually right and mathematically wrong* », p. 59.

⁸⁰ SANPAOLESI, Da Brunelleschi, in *Club del libro d'Arte*, Milan, 1962.

entêtement à vouloir tout soumettre à la loi de la perspective. Si le cycle de la *Bataille de San Romano*⁸¹ comporte de nombreux « morceaux de bravoure » perspectives, comme ce guerrier étendu sous les sabots des chevaux, les coiffes vertigineuses des condottieres ou les chevaux abattus, la composition des tableaux eux-mêmes ne se plie pas à une rigueur perspective, cherchant bien davantage à traiter du mouvement. Le foisonnement des lances tend au contraire à créer un certain désordre plutôt qu'à instituer une structure contraignante. Même dans la fresque du *Déluge* au Chiostrò Verde de Santa Maria Novella⁸², l'arche de Noé ne sert qu'à créer un cadre dans lequel est installée la scène, à vrai dire une double représentation, celle du déluge et celle du retrait des eaux. Ce n'est pas, là encore, dans la stricte organisation architectonique de la composition que l'on trouve les expériences perspectives, mais dans les « mazzochii » du personnage brandissant un gourdin et de la jeune femme assise à côté de Noé ou dans les liens de cordes du tonneau d'où surgit un rescapé. On est en droit de voir dans cette pratique un refus de Paolo Uccello de se laisser enfermer dans la « structure impérative ».

Ces peintres étaient parfaitement conscients que toute tentative de codification et de réduction de la création picturale à une règle univoque ne pouvait pas permettre une exploration de la forme, élément fondateur de la peinture. Si l'on doit admettre le contraire, il faudrait considérer que toute peinture qui dérogerait à ces principes en perdrait son caractère de peinture « artistique ». On voit l'aberration de la proposition, puisque seuls quelques schémas picturaux, plutôt rares, fonderaient la peinture. Il convient enfin de souligner que la perspective ne se résume pas uniquement à un propos géométrique, car, prise dans son acception étroite, elle va à l'encontre de l'essence de la peinture, comme on a tenté de le montrer. Il faut alors supposer que son incontestable succès dépasse la simple règle mathématique. Cette question est au cœur de la réaction cubiste.

La perspective comme forme symbolique

Si la peinture n'est pas un langage par sa structure, cela ne règle pas la question, il faut encore s'interroger sur le caractère symbolique de la forme picturale, qui ainsi s'apparente au langage. Le trouble a été jeté par l'ouvrage déjà cité d'Erwin Panofsky, *La perspective*

⁸¹ Paolo UCCELLO, *La bataille de San Romano*, cycle de trois tableaux tempera sur bois : *Niccolo da Tolentino à la tête des florentins* 182 x 317, 1456, National Gallery Londres, *Bernardino della Ciarda désarçonné*, 182 x 323, 1456, Musée des Offices, Florence, *Contre attaque de Micheletto da Cotignola*, 180 x 316, 1456, Musée du Louvre, Paris.

⁸² Paolo UCCELLO, *Déluge et retrait des eaux* 215 x 510, 1446/1448, fresque, Chiostrò Verde, Santa Maria Novella, Florence.

comme forme symbolique⁸³. Cette idée de forme symbolique est intimement liée aux recherches d'Ernst Cassirer, développées dans *La philosophie des formes symboliques*⁸⁴ dont le premier tome fut publié en 1923. Rappelons la formule de Cassirer reprise par Panofsky lorsqu'il veut expliquer le sens de la perspective :

«...pour étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernst Cassirer – comme une de ces « formes symboliques » grâce auxquelles « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui ».

Cette conception rejoint celle décrite plus haut, tout en l'enrichissant, dans la mesure où Panofsky ne limite pas la perspective à une « structure impérative ». Ce qui complique la chose, c'est qu'il admet que la perspective n'est pas uniquement la perspective artificielle chère à Alberti, mais sous-tend une large partie de la production picturale depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Elle devient de ce fait le substrat du « langage » pictural, puisque forme symbolique. Ernst Cassirer considère que le langage est une forme symbolique, « signe concret d'un signifiant d'ordre intelligible ». Si on l'applique à la peinture, il faut bien admettre, que dans ce cas, il y a la forme et le contenu, peut-être très intimement liés, mais néanmoins différenciés. Cela pose inmanquablement la question du rôle de la forme dans la création picturale. La démarche d'Erwin Panofsky conduit à donner un contenu différent de la forme dans la peinture, sur lequel il fonde sa théorie de l'iconologie. Quelle que soit la manière dont on aborde la question, la forme comme symbolique rejoint l'ancienne idée que la peinture n'est que le support d'autre chose, une apparence comme le pensait Platon, qu'elle est transparente, car derrière se dissimule une idée, qui en réfère à des contenus conceptuels du domaine de l'idéalisme.

Dans son ouvrage, Panofsky se donne un outil d'analyse pour expliquer le rôle de la peinture. La perspective telle qu'il la conçoit traverse ainsi l'histoire de l'art, comme elle traverse le tableau lui-même pour tisser un lien à travers les styles. Cependant, cet outil, peut-il aussi rendre compte par cette approche de l'art moderne, tel qu'il s'est développé à partir de la fin du XIX^e siècle ? Deux questions se posent : la peinture du XX^e siècle est-elle fondée sur une certaine forme de la perspective, ou toute forme de perspective a-t-elle été définitivement délaissée ? Avant de répondre à cette question on doit revenir vers Konrad Fiedler. Car cette question du langage induit la question de l'importance de la forme dans l'œuvre d'art.

⁸³ Erwin PANOFKY, *La perspective comme forme symbolique*, pp. 78-79

⁸⁴ Ernst CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Editions de Minuit, Le sens commun, 1972. Traduit de l'allemand par Ole Hansen- Love et Jean Lacoste. Edition originale *Philosophie der symbolischen Formen*, 1923.

Fiedler et la forme

« Toute forme artistique est légitime si (et seulement si) elle est nécessaire à la présentation de quelque chose qui ne peut être présentée dans aucune autre forme. Toute forme artistique est illégitime si elle se prête à la présentation de quelque chose qui peut être exprimée autrement. (De ce point de vue, la légitimité du roman comme forme artistique est indubitable, même si l'on en abuse plus souvent que des autres).⁸⁵»

Konrad admet que l'idée de langage de l'art est acceptable, cependant, et fort justement, il estime que ce que l'on appelle une langue avec sa structure ne saurait servir dans les arts de la représentation. C'est un autre « langage » où il voit le moyen de dépasser l'héritage grec.

« Et si ce véritable contenu du langage artistique n'est autre que celui du langage scientifique, autrement dit de l'essence des choses, on aura dépassé pour la première fois Platon et Aristote.⁸⁶»

Qu'est-ce alors « l'essence des choses » ? L'art est comme la science, conscience et non sensation. Si la science est une connaissance théorique l'art est une connaissance intuitive, les deux étant réservés au monde de la pensée⁸⁷ et non du ressenti. Le langage du scientifique est celui de la recherche, une démarche méthodologique pour accéder à l'essentiel, c'est-à-dire le domaine de l'expérience. Il en va de même pour l'art :

« Tous les efforts pour aller au-delà de l'expérience sont voués à l'échec, et si l'homme a raison de ne pas se satisfaire de la connaissance scientifique, tout ce qu'il peut atteindre demeure dans l'expérience, qui est aussi le seul domaine où l'art réalise sa tâche véritable.⁸⁸»

Ce n'est pas en empruntant aux règles d'une langue que l'on peut approcher ce qui est le sens profond de l'art. Konrad Fiedler considère que l'art n'est pas une question d'esthétique mais de connaissance. L'objectif de l'art n'est pas de créer de la beauté⁸⁹.

« Esthétique n'est pas théorie de l'art. L'esthétique s'occupe d'explorer une certaine sorte de sentiments. L'art parle en premier lieu à la connaissance, en second lieu au sentiment.⁹⁰ »

Cela signifie que l'esthétique, fondée sur les sentiments, les émotions, ouvre la porte au discours. Cela d'autant plus que, comme le note Konrad Fiedler :

« ...l'esthétique n'a eu d'autre tâche que de déduire ses lois et peu importait que ce fût de la nature ou de l'art, voire de tous les domaines possibles de l'activité humaine ; tous étaient égaux pour elle de par leur qualité, à ceci près que certains pouvaient avoir sur d'autres l'avantage de la richesse et de la commodité »⁹¹.

⁸⁵ Konrad FIEDLER, *Aphorismes*, op. cit. Aphorisme 207, p. 102.

⁸⁶ Ibid, Aphorisme 86, p. 64.

⁸⁷ Ibid, Aphorisme 29, p. 44.

⁸⁸ Ibid, Aphorisme 46, p. 50.

⁸⁹ Ibid, Aphorismes 2-3, p. 32. Les 29 premiers aphorismes sont regroupés sous le titre « Théorie de l'art et esthétique ».

⁹⁰ Ibid, Aphorisme 3, p. 32.

⁹¹ Ibid, Aphorisme 4, p. 32.

Cette occurrence a été largement surexploitée et le discours sur l'œuvre peinte, sous prétexte d'une exploration des sentiments des spectateurs, a porté le sens de l'art vers la véhémence rhétorique⁹². En assimilant le beau à l'art, on a jeté aux oubliettes la raison même d'être de l'art, la connaissance intuitive. Ainsi l'art aurait eu pour mission de créer du beau et de s'opposer au laid, or ce n'est pas l'objectif, faute de quoi on ouvrirait ainsi l'art à ce qui serait son vrai champ d'exploration les spéculations idéalistes. Au contraire, il doit être mis « ...à égalité avec les recherches positives »⁹³. Cette vision à elle seule justifie la recherche artistique. Aussi, ce qui fait le lien entre les différents arts plastiques, est cet objectif de connaissance, et non l'émotion esthétique. Cette connaissance trouve sa légitimité en ce qu'elle présente « quelque chose qui ne peut être présentée dans aucune autre forme ». Cette approche autorise le lien entre la recherche de la peinture et celle de l'architecture et de la ville, puisqu'elles partagent une forme qui s'exprime de la même manière.

On montrera que la conscience intuitive de la «cordée». cubiste relève de celle des bâtisseurs de ville. Cette conscience est celle de ce monde émergent qu'est le prolétariat. Celui-ci porte en lui deux caractéristiques :

- La perte d'une culture essentiellement rurale, sans que la culture urbaine bourgeoise comble ce vide ;
- Le développement d'une culture nouvelle fondée sur la masse.

Les conséquences sont, tout d'abord, la nécessité de recréer une culture, qui ne doit rien à l'héritage de la culture occidentale savante, donc à l'héritage hellénique, ensuite l'apparition d'une ville avec une nouvelle dimension, celle de la masse. La mission de l'art n'est plus alors de contenter un cercle de connaisseurs, mais de formuler un cadre pour cette nouvelle société.

Nous consacrerons une première partie aux interrogations que suscitent le cubisme de Georges Braque et Pablo Picasso. Puis nous examinerons les conditions de la naissance de la grande ville, en retenant trois exemples : Berlin, Vienne et Francfort, qui constitueront à chaque fois une partie. Ce plan peut paraître banal et exclut toute analyse transversale. Il nous a paru cependant justifié, en ce que chacune de ces villes a valeur de modèle. On est en droit de penser qu'à l'heure actuelle une tentative de synthèse de la ville moderne n'est pas encore possible, comme on essayera de le démontrer.

Le plan dès lors se résume ainsi :

- Le triomphe de la forme, le cubisme et son inscription dans la théorie et la pratique artistique et sociale ;

⁹² Ibid, Aphorisme 209, p. 102. « Les œuvres ne sont pas faites avec du sentiment, c'est pourquoi le sentiment ne suffit pas pour les comprendre. »

⁹³ Ibid, Aphorisme 40, p. 48.

- La poésie de la grande ville, Bruno Taut à Berlin, utopie et pratique ;
- La ville et le politique, Vienne, la forme socialiste de la ville ;
- La ville et son concepteur, Francfort, l'expérience de la modernité.

Mais avant il y a lieu d'expliquer le choix de ces expériences et pourquoi elles sont uniquement inscrites dans l'aire germanique.

L'émergence de la grande ville

Avant la Première Guerre Mondiale la transformation de la ville sous la pression démographique devient un mouvement irréversible. Encore faut-il voir dans quelles conditions cette métamorphose a pu s'opérer. Un certain nombre de chantiers s'ouvrent en Europe, particulièrement à partir de 1920. Il n'est pas dans notre propos de les examiner tous. Parmi eux l'importance de l'expérience germanique s'est imposée et même de manière exclusive tant, par les conditions qu'elle remplit, qu'elle prend valeur d'exemple. Tout d'abord, il fallait que les opérations urbaines soient de tailles importantes, largement visibles dans la transformation du tissu urbain, ce qui implique des villes de taille significative, sans pour autant fixer un critère de nombre d'habitants. Ensuite il fallait que l'opération conduite soit cohérente sur le plan de sa conception, qu'elle réponde clairement à un besoin social identifié, avec un but bien défini. Par ailleurs l'opération devait être un terrain d'expérience qui s'interroge sur la structure future de la ville. Enfin, on s'en est tenu aux seules opérations réalisées, aux villes existantes construites entre 1920 et 1930 en excluant les projets, même si ceux-ci présentaient des propositions riches en devenir, dont certains sont devenus réalité après les années 1930. C'est ainsi que, notamment les travaux de Hilbersheimer ne sont pas abordés⁹⁴.

Il faut cependant s'arrêter sur des aspects de certaines entreprises d'envergure et expliquer les raisons pour lesquelles on a considéré qu'elles ne répondaient pas entièrement à notre objectif. Entre 1910 et 1940 le London County Council entreprend une vaste opération de construction de logements sociaux, qui sera poursuivie après la Seconde Guerre Mondiale. La seconde expérience est celle de Paris. L'opération trouve son origine dans la destruction des fortifications du XIX^e siècle. Elle n'a pas paru devoir retenir notre attention, car elle a été conduite dans des conditions très critiquables. La spéculation et l'incurie politique l'ont totalement défigurée. Le troisième chantier que l'on a exclu est celui

⁹⁴ Ludwig Hilbersheimer est surtout un théoricien pendant sa période « allemande », il est plus opérationnel aux Etats-Unis où il travaille en relation avec Mies van der Rohe. Auteur notamment de : *Berliner achitektur des 20^{er} Jahre, Internationale neue Baukunst. Groszstadt architektur.*

des Pays-Bas. Ce n'est pas en raison d'un manque de qualité de ce qui fut initié autant à Amsterdam qu'à Rotterdam. Ces travaux méritent une approche approfondie. Si l'expérience hollandaise a été écartée c'est en raison de sa réalisation tardive, pour une bonne part après la Seconde Guerre Mondiale, même si les plans ont été établis dès les années 1920. On a de même juste effleuré la personnalité de Jacob Johannes Pieter Oud et son travail à Rotterdam. Ici la taille réduite de ses réalisations a empêché un développement plus long. Il faut cependant souligner qu'elles portent le sceau d'une architecture pour le peuple, dans une vision systématiquement sociale et éthique.

Londres

Pendant l'entre deux guerres particulièrement de 1920 à 1930, la pression de la croissance urbaine s'accélère, la décentralisation des activités industrielles et des quartiers d'habitation montre l'inadaptation des institutions, des lois et des instruments de planification, car ils se limitent le plus souvent aux strictes frontières administratives de la ville⁹⁵. On assiste alors à un basculement d'échelle. C'est le cas, notamment à Londres, où s'élaborent des instruments de planification régionale (Thames Valley Joint Town Planning Committee, 1926, Greater London Regional Planning Committee, 1929). S'ouvre alors un virulent débat qui oppose les tenants de la "construction en hauteur" sur le modèle américain et les partisans d'un habitat peu dense, sous forme de cités-jardins disséminées sur le territoire. L'édification de nouveaux quartiers de logements sociaux en périphérie des centres, surtout sensible sur le continent, cède ainsi le pas à la construction de villes-satellites séparées par des "ceintures vertes." L'implantation des Out-County garden-cities⁹⁶ dépasse les limites administratives du London County Council. Ces villes-satellites visent à accomplir « l'Auflösung der Städte »⁹⁷ (dissolution des villes), en formant des unités urbaines à croissance limitée, réparties sur le territoire. Elles supposent, ou plutôt espèrent, de nouveaux rapports "harmonieux" entre ville et "campagne." Dans cette conception se reconnaissent aussi bien les réformateurs sociaux "progressistes" que les conservateurs, tenants des théories "anti-urbaines."

Ainsi naît dans les instances londoniennes, l'idée de la création d'une ceinture verte (green belt) autour de la ville existante. Le « Green Belt » du London and Home Counties Act

⁹⁵Gordon Emmanuel CHERRY, *Cities and plans: the shaping of urban Britain in the nineteenth and twentieth centuries*, Londres, Arnold, 1992. Gordon Emmanuel CHERRY, *Town planning its social context*, Londres, Leonard Hill, 1970. Anthony SUTCLIFFE, *London, an architectural history*, New Haven, Yale university, 2006.

⁹⁶ Les cités hors du comté de Londres, mais où le London County Council est cependant le maître d'ouvrage.

⁹⁷ Bruno TAUT, cf. Titre I Partie 2 *Auflösung der Städte*, (La dissolution des villes) pp. 173-179.

de 1938 promeut cette idée d'une "green belt" autour de Londres. Le préambule de l'acte précise que l'intention est

“...de prendre des dispositions pour la préservation d'espace, pour le développement de l'industrie et de l'habitat sur des terrains dans et hors du comté administratif de Londres, qu'à cette fin soit conféré le pouvoir au London County Council et à d'autres autorités et personnes et pour d'autres projets»⁹⁸.

Cependant cette idée d'une ceinture verte est au moins déjà sous jacente dans la vision des fondateurs de la cité-jardin. Très clairement les propositions d'Ebenezer Howard impliquent la création de villes-satellites, la première réalisation, Letchworth se situe à 60 kilomètres de Londres, et Welwyn, réalisée en 1919, en est éloignée de 40 kilomètres. Même si ces cités ne répondent pas aux mêmes préoccupations que l'idée d'une zone de limitation à l'extension de la grande ville, les effets en sont identiques. Elles constituent un terrain d'expérience que les diverses institutions chargées de la mise en œuvre du développement de la ville de Londres prendront en compte. Le principal acteur de ce développement est le London County Council⁹⁹, (Conseil du comté de Londres) fondé en 1889. Il eut en charge de nombreuses attributions comme l'éducation primaire et secondaire, les services sanitaires et hospitaliers, les services d'assistance publique, la création et l'entretien d'équipements publics et un important rôle dans le logement social. Il s'attacha dès sa création à résorber les slums qui déshonoraient la ville. Cette tâche l'occupa jusque dans les années 1920. Cependant il se fit aussi promoteur de logements sociaux, et en 1914, il pouvait revendiquer la construction de 9.900 logements abritant 45.000 personnes. Mais c'est entre 1919 et 1938 qu'il engagea une importante politique de logements sociaux. Un programme de 77.800 logements fut conduit. Contrairement aux programmes continentaux qui sont essentiellement constitués d'immeubles d'habitation et de maisons en bande, ici c'est le cottage qui domine, soit sous forme de maisons individuelles soit en maisons en bande, au total 70 % des réalisations soit environ 55.000 maisons. La part des logements dans les immeubles collectifs ne représente que 30 % soit environ 23.000. De plus faisant preuve de pragmatisme, le Conseil dépasse les limites de son propre territoire de compétence géographique non pas occasionnellement, mais de manière systématique. Soucieux d'éviter toute densité urbaine excessive il installe une bonne part de ses logements hors du comté de Londres. En effet ce dernier n'en accueille que 39.000, alors, que hors de ses frontières, il en construit 47.000¹⁰⁰. Le choix de l'éloignement

⁹⁸ "...to make provision for the preservation from industrial or building development of areas of land in and around the administrative county of London to confer powers for that purpose upon the London County Council and certain other authorities and persons and for other purposes."

⁹⁹ Gwilym GIBBON, Reginald W. BELL, *History of the London County Council, 1889-1939*, Londres, Macmillan and Co limited, 1939.

¹⁰⁰ Ibid, chapitre "Housing" pp. 363-402.

du centre de la capitale est ainsi nettement affirmé. L'ensemble de ces interventions donna un toit à plus de 380.000 personnes. De plus par une politique d'aide au crédit, le Council favorisa la construction de 9.000 logements supplémentaires, notamment par son soutien aux City Corporations et au Metropolitan Borough, ces derniers ont, par ailleurs, construit avec leurs propres deniers 9.000 logements. Enfin la réhabilitation de 135 slums offrit un logement décent à 127.000 habitants. C'est donc d'un bilan impressionnant que le Council peut se targuer. De plus il a ouvert la voie à une autre institution qui contribua grandement à l'urbanisme équilibré du Londres d'après la Seconde Guerre mondiale, le Greater London Regional Planning Committee. Le plan de Patrick Abercrombie présenté en 1944 fut le principal outil du développement de la ville.

La plus grande réalisation du Council est l'unité urbaine de Becontree et Dagenham. Elle est située dans le comté d'Essex, intégré aujourd'hui dans le Greater London. Elle se trouve à l'est de Londres, le long de l'estuaire de la Tamise, à 18 kilomètres de Charing Cross. Elle fut construite entre 1921 et 1932, et une fois achevée accueillit 120.000 habitants dans 27.000 maisons. Dès les années 1930 l'agglomération voit s'installer une importante usine Ford, qui occupa jusqu'à 40.000 salariés. L'autre fleuron industriel est l'usine chimique May and Baker, devenue depuis Sanofi-Aventis, qui produisit à partir de 1935 les premiers antibiotiques. Dès l'origine et bien dans l'esprit de ce qui allait devenir la stratégie urbaine du Greater London, Becontree réunit habitat et industrie. La ville reçoit un tracé très typique des règles définies par Camillo Sitte et promues en Grande Bretagne au début du XX^e siècle par Raymond Unwin et son associé Barry Parker, auteurs de la cité-jardin de Letchworth¹⁰¹. On y trouve le souci d'organiser un tracé qui hiérarchise les différentes voies de circulation. Des avenues principales plutôt rectilignes rendent la circulation plus aisée et des voies secondaires plus étroites où domine la courbe, des impasses et des « crescents » dont la fonction est d'animer les zones d'habitation. Il se crée ainsi des îlots fermés aux formes irrégulières. Quant à l'architecture, elle se tient aussi à une représentation très traditionnelle, qui rappelle les propositions de Raymond Unwin dans son ouvrage *L'étude pratique de Plans de villes*¹⁰². Pour l'habitat c'est la maison en bande, avec un jardinet à l'avant et un jardin à l'arrière, qui est la plus répandue. Son architecture n'est pas sans évoquer le cottage de l'ancienne Angleterre, avec ses façades de brique, son toit pentu coiffant un rez-de-chaussée plus un étage. La taille de l'entreprise a exigé des équipements sociaux conséquents, là encore l'architecture privilégie les formes traditionnelles, pour ne pas dire convenues, où la brique et

¹⁰¹ Raymond UNWIN, *L'étude pratique de Plans de villes*, Paris, L'équerre éditeur, 1981. Traduit de l'anglais par William Mooser, revue par Léon Jaussely. Editon originale, Londres, 1909.

¹⁰² Ibid.

les parements en pierre blanche sont de règle. Au total le plan général de la ville, à l'instar de l'architecture, s'en tient à des formes bien connues et n'apporte pas de nouvelles solutions. Seule la localisation de la ville-satellite présente une solution nouvelle par sa position par rapport à Londres, de même que les choix liés aux fonctions de la ville : habitat et industrie.

Cependant ces aspects relativement nouveaux ne nous ont pas paru suffisamment forts pour les considérer comme méritant un large développement. S'il est vrai qu'entre les deux guerres Londres a conduit une politique de logements sociaux très dynamique, les solutions adoptées ne paraissent pas devoir faire école dans d'autres pays. Tout d'abord la stratégie des villes satellites suppose un environnement spécifique pour pouvoir être développée à cette échelle. Elle exige une disponibilité aisée de terrains accessibles économiquement. De même la géographie doit favoriser de telles implantations, la présence de l'estuaire de la Tamise en constitue un des facteurs. La politique même de la terre en Angleterre depuis le XVIII^e siècle, avec ses grandes propriétés à faible rendement situées directement aux portes d'une si grande ville en est un autre. Enfin la concentration de l'activité économique à un niveau tel que la city de Londres voit quasiment disparaître tout logement en son sein est aussi une particularité. Elle a permis la création, autant volontaire que « spontanée », si l'on s'en réfère aux cités-jardins, d'une organisation urbaine où l'on parvient à séparer les fonctions : celles répondant à des besoins locaux, régionaux avec ceux de taille nationale et encore plus internationale. Cette extrême division est la marque même de Londres, au début du XX^e siècle comme encore au début du XXI^e siècle.

On opposera à cet urbanisme londonien, fondé sur une conception extensive de la ville, celui de Paris qui reste très centraliste, bien que confronté à l'aménagement de ce qui deviendra la « banlieue ».

Paris

La France fut le champ de bataille de la Première Guerre Mondiale et certaines régions du Nord Est virent leur parc immobilier ravagé. Dès 1919, il fallut reconstruire plus de 600.000 logements, cet effort exceptionnel prit fin en 1924. Il ne fait pas de doute que cela pesa sur la réalisation d'autres urgences, comme le logement social à Paris et dans sa banlieue. Si la population française après 1918 connaît un déficit démographique, la région parisienne, en revanche, voit croître d'une manière significative le nombre de ses habitants. Alors que la population de Paris se maintient à environ 2.900.000 âmes entre les deux guerres,

le département de la Seine hors Paris passe de 1.250.000 habitants en 1911 à 2.000.000 en 1930. Cette progression se fait surtout par un mouvement d'immigration interne venu de la campagne et d'immigration externe d'une population européenne attirée par un niveau de vie plus élevé.

Par ailleurs une politique plutôt malthusienne en matière immobilière pendant la guerre, avec, notamment la loi sur le moratoire des loyers, dispensant les combattants de tout loyer pendant leur mobilisation, freina l'investissement immobilier. Après la guerre, les conditions économiques ne favorisèrent guère plus les investisseurs avec des rendements largement inférieurs à l'inflation.

Le périphérique

C'est dans cette conjoncture peu favorable que fut entreprise une politique de logement social. Deux programmes d'urbanisation furent menés entre 1919 et 1939. Le premier intra muros, visait l'urbanisation de la ceinture de fortification construite entre 1840 et 1845 dont l'utilité défensive était totalement dépassée. Elle représentait un vaste dispositif périphérique de 35 kilomètres entourant la capitale sur une largeur de plus de 300 mètres, dont 250 mètres d'espace dégagé devant les fortifications elles mêmes. La démolition fut envisagée dès le début du siècle, et fit l'objet d'une loi de déclassement en 1912 puis d'une loi de programmation du 19 avril 1919. Suivirent un plan d'aménagement ambitieux fondé sur des logements HBM (Habitat Bon Marché) destinés aux plus défavorisés et la création d'équipements sportifs et de loisirs publics et privés dans une ceinture de verdure. Cependant la profonde crise immobilière qui sévissait alors a conduit dans l'immédiat au développement d'un immense bidon ville dans la « zone » devant la ligne de défense. Cette zone n'abritait pas qu'une population totalement démunie, mais également des actifs victimes de la rareté des logements. A Paris seul, le déficit en logements est estimé à plus de 100.000. Lorsqu'il s'est agi de libérer ces terrains, les zonards se sont défendus et ont obtenu de bloquer les expulsions ; désormais l'opération envisagée perdait toute sa cohérence. Enfin un évident manque de volonté politique, les dissensions entre des intérêts contradictoires et la spéculation conduisirent à diviser la réalisation du programme entre différents partenaires. Ainsi furent en charge de la réalisation l'Office public de H.B.M de la Ville de Paris, la Régie Immobilière de la ville de Paris, une structure semi-publique avec le partenariat de banques, et la SAGI, dont le principal actionnaire est la société de droit privé l'Immobilière Construction Paris

(ICP), elle aussi appuyée par des banques¹⁰³. Au début des années 1920 quelques projets plus ambitieux ont été envisagés comme la proposition des Frères Perret de *maisons-tours*¹⁰⁴, qui n'eurent aucune suite.

Quant à l'architecture qui s'est imposée, elle répond bien à l'heureux qualificatif que proposent les auteurs de *Paris-Banlieue 1919-1939* : « L'apparat domestique »¹⁰⁵. Elle évite autant le classicisme que l'avant-garde, et trouve des références dans l'art nouveau, en ce que le matériau prend une fonction décorative.

«Ce qui caractérise l'architecture de *l'apparat domestique*, c'est bien l'affirmation de la culture matérielle, par opposition à l'abstraction du modernisme, comme à la convention mimétique de l'académisme. L'expression de cette culture matérielle dans les bâtiments est issue de la nouvelle attitude fabricatrice à l'œuvre dès le XIX^e siècle»¹⁰⁶.

Le résultat fut médiocre. La ville de Paris venait de manquer une occasion de faire entrer la ville dans le XX^e siècle. La construction en 1960 sur ces mêmes terrains du périphérique autoroutier allait définitivement ruiner toute possibilité de créer un lien cohérent entre la ville et sa banlieue. C'est d'ailleurs ainsi que le caractère « banlieusard » s'est particulièrement affirmé, la coupure se matérialisant par ce « fossé » autoroutier qui rompt toute possibilité de liaison organique entre les deux espaces urbains.

La banlieue

La banlieue connut un sort guère plus favorable. L'absence d'un plan d'aménagement global de la banlieue, le refus de créer un véritable réseau de transport public, l'approbation bien trop tardive en 1939 du plan Prost de 1934 ne laissait dans l'immédiat qu'un ensemble imprécis, vide de véritable expérience pour l'avenir¹⁰⁷. A ce propos il convient de souligner le

¹⁰³ La société anonyme de gestion immobilière réalisa près de 20.000 logements d'un standard largement au dessus des normes de logements sociaux. Elle était en fait dirigée par deux personnalités, un financier Marcel Blum et un ingénieur architecte Louis C. Heckly, qui se construisirent ainsi une fortune.

¹⁰⁴ Le 12 août est paru dans l'Illustration du 12 août 1922 une esquisse d'un projet d'un axe Paris Saint Germain rythmé par une centaine de tours de 60 étages destinées à abriter environ 300.000 personnes, cette proposition fut vivement critiqué par Le Corbusier au Congrès de Strasbourg car on rejetait ainsi le centre d'affaires de Paris sur la périphérie. Le Corbusier devait faire peu après la proposition d'une ville de trois millions d'habitants qui se serait implantée au cœur de Paris, en détruisant une partie de la ville ancienne.

¹⁰⁵ Paul CHEMETOV, Marie-Jeanne DUMONT, Bernard MARREY, *Paris-Banlieue 1919-1939, Architectures domestiques*, Paris, Dunod, 1989.

¹⁰⁶ Ibid, p.2.

¹⁰⁷ Henri Prost architecte, fut chargé en 1928 par le Comité supérieur de l'aménagement et l'organisation générale de la région parisienne d'élaborer un plan régional en application de la loi du 14.03.1919. Il devait « organiser le grand Paris et non l'étendre davantage » cela dans un rayon de 35 kilomètres à partir de Notre Dame de Paris. Ce plan était fondé sur un zonage et un contrôle des densités. Il fait la distinction entre « l'alignement séparatif que limite la route et la propriété » et « l'alignement constructif en bordure duquel s'élèvent les constructions ». cf. Jean Louis COHEN, André LORTIE, *Des Fortifs au Périph*, Paris, Ed. du Pavillon de l'Arsenal, 1991.

travail bien solitaire de Henri Sellier sans qui la misère architecturale et urbaine eût été encore plus grande. Fondateur en 1915 de l'Office public des HBM de la Seine, il construisit, au milieu d'une évidente hostilité, plus de 17.500 logements sociaux¹⁰⁸. Marqué par les propositions de Ebenezer Howard, il développera un modèle français de cités-jardins qui se caractérise par une densification relativement importante des terrains. Elle a pour conséquence un abandon assez rapide des maisons individuelles au profit d'immeubles collectifs assez hauts, souvent plus de cinq étages, avec une part réservée au « jardin » relativement congrue. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit là de la seule initiative exemplaire. Malheureusement elle ne fut que peu suivie après la seconde Guerre Mondiale lorsqu'il s'est agi de répondre à l'explosion démographique de la région parisienne.

Il reste finalement le sentiment d'un tissu éclaté loin d'une organisation spatiale cohérente. Néanmoins certaines réalisations méritent une mention. Il en va ainsi de la cité-jardin de la Butte Rouge à Chatenay Malabry¹⁰⁹, qui regroupe plus de 1.500 logements. Elle présente une réelle qualité architecturale qui n'est pas sans rappeler des influences germaniques ou hollandaises. A ceci près que les architectes et Henri Sellier se sont laissés tenter par un immeuble de grande hauteur, onze étages, symbole pour l'homme politique, mais aussi terrain d'expérience pour les architectes afin de déterminer la rentabilité d'un tel choix. On verra que cette question occupe Walter Gropius dès les années 1925¹¹⁰. L'opération s'est étalée sur environ neuf années, ce qui pour un projet même de 1.500 logements, montre la difficulté que pouvaient rencontrer les promoteurs pour lancer des chantiers importants sur des périodes brèves. Les aménagements paysagés, même s'ils sont limités, sont réalisés avec soin ; on peut cependant souligner un plan directeur très géométrique, qui confère un caractère un peu « aristocratique » à la cité. La déraison des adversaires politiques de Henri Sellier laissa la cité sans transports en commun. Une telle inaptitude à penser la ville du XX^e siècle met Paris hors du champ de réflexion portant sur l'espace de la modernité.

La Cité-jardin de Drancy fut conçue en 1921 par les mêmes architectes, elle reste proche du schéma imaginé par Ebenezer Howard, ou plus précisément Raymond Unwin, avec des maisons en bande. L'inspiration emprunte à la tradition britannique, avec des maisons qui se veulent traditionnelles. A vrai dire on peut aussi y voir des réminiscences des cités-jardins

¹⁰⁸ Ibid. A Paris, à l'instar d'Edouard Blanc on s'inquiétait de voir se constituer une ceinture rouge de municipalités communistes qui encerclaient Paris. Albert Guérard propose de la transformer en ceinture verte, « la ceinture devient alors une sorte de rempart de classe, outil principal d'une politique de découpage social et fonctionnel de l'agglomération parisienne ». p. 223.

¹⁰⁹ Chatenay Malabry, Cité-jardin de la Butte rouge, maître d'ouvrage Office public de HBM de la Seine, architectes Joseph Bassompierre, Paul de Rutté, Paul Sirvin, paysagiste André Riousse. Quatre tranches 1931-1939.

¹¹⁰ Cf. Titre I chapitre Gropius, pp. 224-227.

allemandes, comme le Hellerau de Dresde¹¹¹ ou le Stockfeld à Strasbourg¹¹², avec le même souci d'une architecture qui puise ses sources dans le terroir, à l'instar de la Heimatkunst¹¹³ allemande. Les voies de circulation de la cité suivent les règles du pittoresque selon les recommandations de Raymond Unwin. En 1929, la cité est complétée par une seconde tranche de 71 logements, la cité Paul-Bert, qui offre une architecture bien plus contemporaine. Sur un socle de pierre brute est élevé un mur de brique au premier niveau tandis qu'au second niveau est posé un crépi couvert par une large corniche qui borde le toit plat. D'autres cités-jardins furent également construites mais la plupart ont disparu remplacées par des constructions d'après la Seconde Guerre Mondiale. C'est le cas pour la très anglaise cité-jardin ; Les Lilas¹¹⁴. Dès lors la cité fait figure de modèle. D'autres opérations qualifiées de cités-jardins ont été conduites. On citera notamment celles de Stains, d'Asnières et de Suresnes la ville de Henri Sellier. Dans ces cas les constructions sont, soit des maisons individuelles ou plurifamiliales soit des immeubles qui souvent dépassent quatre étages. Dans le fief de Henri Sellier est menée une opération de plus de 2.500 logements qui combine maisons et immeubles. Il faut cependant reconnaître que la cité est plus proche de la densité des Hof viennois¹¹⁵ que des cités jardins britanniques, la rentabilisation du terrain restant primordiale, surtout pour les communes proches de Paris. Cette contrainte conduit à des réalisations comme celles de Colombes où les architectes Gaston et Juliette Tréant-Mathé réalisent quatre groupes d'immeubles HBM, dont le quatrième dit Le Jardin des Cerisiers¹¹⁶. Chaque groupe offre une architecture de qualité dans un environnement direct de verdure avec des cours intérieures aménagées en jardin. Les contraintes de densité rapprochent ces opérations des réalisations de la Vienne rouge entre 1920 et 1934, qui, de même, reposent sur des cours intérieures traitées en jardins. L'exemple le plus marquant est celui du Blanc-Mesnil, soit 600 logements dans quatre immeubles-barres de quatre étages, alternant avec quatre immeubles de trois étages, chaque immeuble-barre est percé par un passage en demi-lune, dont la clef de voûte est ornée par une statue, très inspiré par le Karl Marx Hof¹¹⁷. On peut de même voir dans le groupe de H.B.M. de Maisons-Alfort, square Maurice Dufourmantelle¹¹⁸ un autre

¹¹¹ Hellerau de Dresde

¹¹² Stockfeld à Strasbourg

¹¹³ Heimatkunst, cf. Annexe glossaire.

¹¹⁴ Les Lilas (93), rue de Paris, rue des Sablons, allée des Hortensias, 197 pavillons construits entre janvier 1921 et avril 1923. Détruit en 1971-1973.

¹¹⁵ Cf. infra Titre II, Partie 1 : Le politique, Vienne la rouge.

¹¹⁶ Gaston et Juliette Tréant-Mathé, Colombes, Groupe HBM N° 1, Rue de Strasbourg, (1922-1924) Groupe HBM N° 2, Rue Saint Denis (1931-1932), Groupe HBM N° 3, Rue de Metz (1933), Groupe HBM N° 4, dit le Jardin des cerisiers, Rue des cerisiers (1934-1935).

¹¹⁷ Germain Dorel, Le Blanc- Mesnil H.B.M. 212 avenue du 8 mai 1945, 1933- 1936. Karl Marx Hof 1927 cf. infra Titre II chapitre 4.pp. 316-322.

¹¹⁸ André Dubreuil, Roger Hummel, Square Maurice Dufourmantelle, 209 avenue Jean Jaurès, 1934

exemple de l'influence viennoise par le caractère « resserré », voire massif de l'ensemble, comme ses cours enfermées dans le dispositif général qui abrite près de 800 logements. Cette impression est confirmée par les portiques reliant les bâtiments ou le traitement des passages où l'on retrouve des tics viennois, notamment les bandeaux de brique agrémentant les passages. Seule différence notable : les toits plats, mieux acceptés en 1934 que dans la décennie précédente.

De cette période de développement de la banlieue ressort la cité de la Muette à Drancy d'Eugène Beaudouin et Marcel Lods, prémonitoire de la pratique des grands ensembles d'après-guerre¹¹⁹. Leurs réalisations sont les premières manifestations de la modernité dominée par la question de l'industrialisation et de la technologie. La question a été largement traitée, ce n'est pas le lieu de s'y arrêter ici.

Bien qu'orienté vers le logement social, l'aménagement de Paris et de sa banlieue entre les deux guerres ne peut pas avoir valeur d'exemple. Tout d'abord la multiplicité des initiatives souvent motivées par des raisons politiques ou spéculatives interdit une action concertée qui fait une part à l'expérience. Cette absence s'est durement ressentie lorsqu'il s'est agi de répondre après 1946 à l'explosion démographique de la banlieue parisienne. L'opposition systématique de toute une partie du monde politique, pour des raisons idéologiques, à la seule démarche sociale significative, celle d'Henri Sellier, n'a pas permis de donner toute la dimension à l'ambition de ce dernier. Dès lors il ne nous a pas paru utile de retenir cette expérience, marquée par la médiocrité des ambitions et une certaine incohérence. S'ajoute à cela le refus d'ouvrir les projets aux architectes de l'avant-garde, qui renvoie malheureusement la production parisienne architecturale moderne à des questions d'esthétique et doit s'analyser comme une regrettable occasion ratée.

Ce n'est pas du tout la vision que l'on a pu avoir aux Pays-Bas dès le début du siècle, où se manifeste une conscience sociale en avance sur son temps.

¹¹⁹ Beaudouin est l'architecte notamment du premier grand ensemble, celui de la cité Rotterdam à Strasbourg 1951-1953

Les Pays-Bas

Les Pays-Bas sont le premier pays à adopter une loi de programmation urbaine pour les agglomérations de plus de 10.000 habitants dès 1901. Ils disposent très tôt d'un véritable outil de développement concerté de la ville qui a pour conséquence de susciter chez les architectes une réflexion axée autant sur l'architecture que sur la ville. Même si au cours de la décennie suivante cette prise de conscience se fait dans d'autres pays, comme le Royaume Uni ou l'Allemagne, la mise en application se fait plus tard. La guerre de 1914-1918 a retardé de nombreux projets, brisé des enthousiasmes, et surtout créé chez les pays belligérants un important retard dans le domaine du logement, l'effort de guerre absorbant toutes les énergies. Les Pays-Bas n'étaient pas engagés dans la guerre, ils ont pu mettre en application les dispositions de la loi de 1901. Cette loi fait une distinction entre le plan général, le plan détaillé et le projet d'architecture ce qui constitue une nouveauté.

C'est dans ce cadre législatif que Hendrik Petrus Berlage¹²⁰ élabore entre 1902 et 1917 à la demande de la ville d'Amsterdam, un plan d'extension du sud de la ville, le Zuid Plan ou Plan Berlage. En dehors du contenu du plan lui-même, que l'on verra plus loin, il montre l'efficacité de la démarche. Il prend alors valeur didactique puisque transposable dans n'importe quelle commune :

«Les travaux d'urbanisme de Berlage appartiennent à l'administration courante de différentes villes hollandaises, et ont un écho immédiat partout où l'on peut appliquer des méthodes administratives analogues, comme en Allemagne »¹²¹,

note Leonardo Benevolo. Cet aspect n'a pas peu contribué à la réputation de ce plan d'aménagement urbain et de son auteur.

Quant au plan lui-même il se tient à un parti assez classique. Il a d'abord été imaginé comme un quartier mixte, où se combinent un système de réseau routier géométrique avec une forte densité de construction et un quartier de densité bien moindre assorti d'un tracé de rues courbes et irrégulières. Mais les problèmes de coût du terrain exigeront une densification plus forte. Dès lors, si le quartier prend un caractère bien plus symétrique, le concepteur sait éviter la banalité par une organisation des secteurs qui s'imbriquent d'une façon complexe, l'ensemble échappe ainsi à la monotonie. Il obtient une composition dynamique qui sait, autour de larges voies, créer un paysage urbain vigoureux. Le Wolkenkrabber de l'architecte

¹²⁰ Hendrik Petrus BERLAGE, (1856-1934)

¹²¹ Leonardo BENEVOLO, *Histoire de l'architecture, « Avant-garde et mouvement moderne (1890-1930) »* Tome 2, Paris, Bordas, 1979. Traduit de l'italien par Vera et Jacques Vicari, édition originale *Storia dell'architettura moderna*, Rome, Bari, Laterza, 1960. p. 117.

J.F.Staal¹²² constitue un point d'appui à la composition d'un des secteurs. Il ferme une large avenue qu'il partage en deux axes.

Quant à l'unité de base du plan, Berlage s'en tient à un îlot de 100 à 200 mètres de long pour une largeur de 50 mètres. Les constructions, en moyenne de quatre étages, bordent les rues et réservent un vaste jardin intérieur. La variété des dimensions et des orientations différentes assure de même la nécessaire animation urbaine. L'évidente attention qui a été portée aux voies de circulation, leur dimensionnement selon l'importance du trafic, font de ce plan un exemple de conception urbaine bien maîtrisée qui a fait école.

Et pourtant ce plan fondé sur l'îlot n'a rien d'innovant, en ce qu'il reprend l'unité que le baron Haussmann a adoptée à Paris. Le tracé, quant à lui, s'inspire du plan de l'ancienne Amsterdam. Il y a à cela une explication pratique. Comme souvent dans les pays septentrionaux, les coopératives ou associations de construction sont parmi les principaux moteurs de l'initiative privée en matière de logement. Or l'îlot s'adapte assez bien à ce type de fonctionnement. Tant, que cette solution reste encore d'actualité, comme on peut le constater dans des quartiers du Rieselfeld et Vauban de Fribourg en Brisgau qui se veulent d'avant-garde autant en matière d'urbanisme que de développement durable¹²³. Ce parti exige une cohérence architecturale notamment quant aux façades. Curieusement on retrouve cette même préoccupation à Fribourg.

Il faut également souligner que le parti de H.P. Berlage obéit à une tradition ancienne qui, en ce sens, n'apporte rien sur une nouvelle organisation de la ville. On peut donc le considérer comme un achèvement et non comme une proposition pour un autre espace de la ville. De plus les choix architecturaux de grande qualité qui ont pu être faits ne tentent pas une exploration des voies nouvelles, comme d'ailleurs l'essentiel de ce que l'on a désigné sous le terme « d'école d'Amsterdam ». C'est pourquoi il ne nous a pas semblé souhaitable de nous pencher plus avant sur ses réalisations. La véritable innovation vient un peu plus tard avec le plan élaboré à partir de 1928 et achevé en 1934 par le bureau d'urbanisme d'Amsterdam qui est dominé par la personnalité de Cornelius Van Eesteren. Il se propose de dégager les caractéristiques de la ville moderne à partir des expériences précédentes¹²⁴. Cette démarche,

¹²² J.F.STAAL, Wolkenkrabber (gratte-ciel), somme toute assez modeste puisque haut de 12 étages, 1931.

¹²³ Fribourg en Brisgau, les quartiers de Rieselfeld et de Vauban ont été entrepris à la fin des années 1990 et sont désormais en phase d'achèvement. Dans les deux cas le tracé est fondé sur l'îlot, et en cela très comparable au plan de Berlage. Le quartier Vauban surtout se caractérise par des choix écologiques très affirmés essentiellement fondés sur l'énergie solaire, certaines constructions étant exclusivement servis par cette énergie, avec les caractères architecturaux adaptés. .

¹²⁴ Cornelius Van EESTEREN, Architecte-urbaniste hollandais, théoricien et praticien du mouvement rationaliste et fonctionnaliste orienté par le groupe et la revue De Stijl, Van Eesteren a apporté une contribution substantielle à l'élaboration d'une nouvelle codification de l'architecture (déterminations planimétriques rigoureusement orthogonales, logique structurale fondée sur des articulations de plans droits, dénotation spatiale

marquée par un lien affirmé avec le travail de Piet Mondrian, sort du cadre de notre recherche dans la mesure où sa mise en œuvre se situe dans les décennies suivantes.

A côté de Hendrik Petrus Berlage surgit une seconde personnalité dans l'histoire de l'architecture hollandaise, Jacob Johannes Pieter Oud. S'il est un architecte qui, en ce siècle, fait clairement le rapport entre peinture et architecture c'est bien lui. Jacob Johannes Pieter OUD est un architecte formé à l'école Quellinus à Amsterdam, où l'enseignement était axé davantage sur les questions d'esthétique que sur celles de technique. Il entre en contact avec Hendrik Petrus Berlage dont il partage l'approche. En 1914 il rencontre Theo Van Doesburg et participe à la revue que ce dernier fonde en 1917 *De Stijl*¹²⁵. Il se sépare du mouvement formellement en 1921, sans pour autant en renier les principes. Il entre alors au service de la ville de Rotterdam en tant qu'architecte, chef de service à la direction du logement et de la construction. Cette fonction ne lui permet pas, dans ses travaux, d'aller jusqu'au bout de la radicalité néo-plasticienne. Par la qualité de ses réalisations, il entre en contact étroit avec le milieu des architectes allemands, dont le Bauhaus et Walter Gropius, ce qui lui vaut une invitation à l'exposition du Weissenhof à Stuttgart. Cependant, après cette période d'épanouissement, sa santé psychique s'altère et après son licenciement de son poste à la ville de Rotterdam en 1933, pour cause de crise économique, son œuvre perd de sa vigueur. Malgré les réelles qualités dont il fait montre tout au long de sa production, rien n'égale ses productions entre 1922 et 1927.

J.J.P. Oud se fait remarquer encore très jeune par deux projets. Le premier vise un boulevard-promenade à Scheveningen (1917), la station balnéaire voisine de La Haye, publié dans le premier numéro de *De Stijl*. Il met en valeur les principes élémentaires de l'architecture, jouant avec la dynamique des verticales et horizontales. Le second, en 1919, est celui d'une usine à Purmerend, sa ville natale. On peut dire que l'on y trouve déjà tous les éléments qui constituent sa pensée architecturale : importance de la forme cubique, composition complexe mais restant très lisible, rapport fonctionnel entre l'intérieur et l'extérieur.

déléguée à l'interpénétration de dalles planes - cloisons, planchers, plafonds -, signes colorés d'accentuation). Sa rencontre avec Van Doesburg en 1922 marque le début d'une étroite collaboration sanctionnée par l'adhésion au *Stijl* en 1923 et la rédaction en commun du cinquième manifeste du *Stijl* en faveur du travail d'équipe et de la réalisation conséquente d'œuvres collectives, l'architecture étant considérée comme phénomène unitaire, résultat de l'interférence de la technique, de l'industrie et de tous les arts.

¹²⁵ *De Stijl*, Revue fondée en octobre 1917, publiée jusqu'en 1931 sous l'impulsion de Théo Van Doesburg. Ce n'est pas seulement une revue, mais aussi un mouvement artistique d'avant-garde dont le représentant le plus connu est Piet Mondrian. De plus Theo van Doesburg surtout défend l'idée que l'art actuel est l'aboutissement d'un long processus qui met en évidence un même principe générateur qui concerne toutes les pratiques artistiques, ce qui est désigné sous le terme « d'essentialisme ».

Il n'en va pas de même pour les premières constructions sociales qu'il réalise pour la ville de Rotterdam, très timides au regard des conceptions de l'architecte. Pas plus les immeubles des quartiers de Spangen que de Tussendijken ne peuvent affirmer la leçon des créateurs du *De Stijl*, bien que les immeubles de Tussendijken à Rotterdam (1920) adoptent une architecture résolument dépouillée, se répétant d'une manière uniforme. Architecture simple articulant chaque élément avec clarté, elle s'avère particulièrement adroite avec ses angles évidés, enserrés entre les loggias creusées dans la façade. Ils viennent rompre ce qui aurait pu devenir monotone, sans recourir à l'artifice. Constituant des îlots fermés, l'espace intérieur de chaque bloc est aménagé en jardin avec des lots privatifs destinés aux logements du rez-de-chaussée et une partie commune. L'opération est d'importance, initialement il était prévu huit blocs pour environ 1.000 logements, finalement six blocs ont été construits pour environ 800 logements. De cet ensemble il ne reste qu'un fragment, seul un demi bloc a survécu aux bombardements de la Seconde Guerre Mondiale¹²⁶.

En 1922-1923 est érigée la cité ouvrière de Oud Mathenesse¹²⁷. Elle s'inscrit dans un triangle isocèle où sont implantées surtout des maisons en bande. Si elles gardent des toits en pente, le traitement se réfère discrètement aux idées plus avancées. Les maisons sont en crépi blanc, les socles en briques, de vigoureuses cheminées percent les toits pour participer à l'expression architectonique.

«...les éléments traditionnels sont en quelque sorte désarticulés et les différents matériaux sont juxtaposés avec des effets de couleurs un peu abstraits, comme des *collages*¹²⁸ contemporains»¹²⁹.

La critique s'est peu attardée sur cette cité, il est vrai qu'elle reste, assez traditionnelle même si J.J.P. Oud l'aborde peut être avec une certaine « ironie », les toits en pente, notamment, ne devant que peu le satisfaire. On peut voir dans l'étonnant bureau provisoire du directeur des travaux de la cité une revendication pour une autre architecture, celle-ci sans conteste néoplasticienne¹³⁰, aux couleurs de Mondrian, rouge, jaune, bleu. C'est dans cet esprit que l'architecte arrive à imposer deux réalisations qui vont faire date dans l'histoire de l'architecture du XX^e siècle. Tout d'abord les deux bâtiments construits à partir de 1924 à Rotterdam dans le faubourg de *Hoek van Holland* et en 1925 la cité ouvrière du *De Kiefhoek* dans la même ville.

¹²⁶ Cinq blocs furent pratiquement entièrement rasés, sauf quelques rares parcelles d'immeuble. Le sixième fut détruit à moitié, la part manquante fut reconstruite en 1947.

¹²⁷ Oud ne désigne pas l'architecte, mais veut dire vieux ou ancien en néerlandais, il s'agit donc du quartier de Rotterdam « vieux mathenesse ».

¹²⁸ En français dans le texte

¹²⁹ Leonardo BENEVOLO, *Histoire de l'architecture*, op. cit.p.205

¹³⁰ Cf. Annexe introduction et le peintre fig N°7

Dans le faubourg de *Hoek van Holland*¹³¹, J.J.P. Oud réalise deux constructions jumelées qui s'apparentent au système des maisons en bande. Ce qui frappe immédiatement c'est la simplicité et l'efficacité de l'architecture. Toute référence est abandonnée, l'objet se veut un système à habiter, sans que l'idée de machine à habiter soit affirmée. Elle répond bien à ce que J.J.P. Oud écrit dans la revue *De Stijl*,

« A vrai dire, ce n'est plus l'imperfection technique, la petite imprécision de la main humaine, comme une de nos revues architecturales l'appelait naguère avec approbation, qui produit l'émotion esthétique mais, au contraire, le miracle de la perfection machiniste (la grâce de la machine) qui mène l'esthétique à une beauté établie »¹³².

On retrouve ici cette confiance dans la machine qui caractérise une bonne partie de la pensée du début du XX^e siècle¹³³. La réussite du *Hoek van Holland* tient à la capacité de J.J.P. Oud à garder une cohérence totale de l'objet, lui conférant une entière autonomie, sans renvoi vers une quelconque revendication doctrinale. Les extrémités arrondies sont l'élément le plus convaincant, elles forment un aboutissement logique qui contribue toujours au même objectif, maintenir cette nécessaire indépendance de chaque immeuble, même s'ils sont totalement jumeaux. Un long balcon au garde-corps plein divise sur toute sa longueur l'immeuble et sépare chacun des niveaux, il ceinture l'ensemble pour en même temps enserrer et rendre autonome chacun des étages. Il introduit ainsi une dualité à l'intérieur d'un plan nettement fermé. A chaque extrémité, dans le prolongement du garde-corps un mince auvent suggère une ouverture en contradiction avec le caractère clos. Ainsi est obtenue une dynamique interne tout à fait remarquable. L'influence du *De Stijl* reste présente par le traitement des façades. Tous les murs sont revêtus d'un crépi blanc, le socle est de briques jaunes, le perron devant les portes de briques rouges, les encadrements en gris. Il peint les boiseries externes, portes et barrières en bleu, les huisseries métalliques des fenêtres sont noires, rouges ou jaunes, les couleurs de Mondrian. A la réussite architecturale ne répond pas une préoccupation de prise en compte du site, les bâtiments semblent ignorer leur environnement et l'implantation est déterminée par une évidente contrainte externe à l'opération.

La seconde opération fut la cité ouvrière de *De Kiefhoek*,¹³⁴ située dans un quartier portuaire, non loin du centre de la ville. Elle s'inscrit dans un terrain irrégulier à l'intérieur d'un îlot dont les contours sont déjà construits. J.J.P. Oud y réalise une vingtaine d'ensembles de taille variable, qui forment des maisons en bande à deux niveaux. L'architecture est très

¹³¹ Les deux immeubles sont situées à Hoek van Holland, rue : Scheepvaartstraat, dans un espace paysager. Annexe introduction et le peintre fig N°8

¹³² Citée par Michel RAGON, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, « Pratiques et méthodes 1911-1971 » Tome 2 Paris Casterman, 1972. p.25.

¹³³ Rappelons à ce propos les idées soutenues par les futuristes italiens fascinés par la technique.

¹³⁴ Annexe introduction et le peintre fig N°9, 10, 11.

proche de celle de *Hoek van Holland*, bien que les habitants soient privés de balcons. Ils profitent cependant d'espaces verts avec un petit jardin à l'avant et une cour intérieure paysagée. L'architecte insiste particulièrement sur les ouvertures, il perce le rez-de-chaussée de grandes baies, quant au premier étage il dessine une bande de fenêtres continues, juste interrompue par les poteaux de soutènement. Le principe qui régit cette réalisation est essentiellement l'économie des moyens. J.J.P. Oud se montre surtout préoccupé par la recherche de solutions architecturales simples. Il s'autorise quelques « digressions » avec les retours arrondis des deux blocs qui s'ouvrent sur l'axe central, ceux-ci forment ainsi un décor à la place triangulaire aménagée dans un angle du terrain. De même donne-t-il une référence spatiale par un élégant petit balcon à certains immeubles d'angle de rue. Il veille à la qualité d'exécution de chaque détail, réfléchit avec attention. C'est la même attention qu'il prodigue à l'église apostolique dont il dote la cité. Mais comme le note fort justement Leonardo Benevolo ;

« Autant le parti constructif est sûr, autant le parti urbanistique est hésitant »¹³⁵.

L'architecte est comme enserré dans la structure de l'espace qu'il doit traiter, il ne trouve aucune solution à la réalisation de cet ensemble social. Il semble s'enfermer dans une sorte de « morale » d'ascète qui ne peut autoriser autre chose que les solutions du passé, au mieux un îlot ouvert donnant sur une place assez hésitante qui donne sur la façade de l'église. Devant cette architecture résolument moderne, à la recherche de l'extrême simplicité, la forme urbaine est convenue. Il n'y a pas de recherche d'une fonctionnalité « poétique » comme le souhaitent les animateurs du *De Stijl*, et comme celle que Bruno Taut parvient à développer à Berlin. Il n'y a pas non plus un choix radical comme l'impose Ernst May à Francfort, allant jusqu'à la limite d'une logique positiviste. J.J.P. Oud reste à mi-chemin, comme s'il devait rendre un hommage incertain à celui qui est une sorte de « commandeur » de l'urbanisme hollandais, Henrik Berlage. Ce que l'on pourrait presque qualifier de « désarroi » marque une limite dans la contribution de l'architecte au mouvement moderne. Il n'apporte aucune proposition nouvelle à ce qui est le grand enjeu de la grande ville du XX^e siècle, la « respiration exacte »¹³⁶ du tracé urbain. Ce que revendiquent tous les acteurs du mouvement, de Le Corbusier aux révolutionnaires soviétiques en passant par la République de Weimar.

Cette carence nous paraît expliquer l'impasse dans laquelle ce brillant artiste s'est progressivement enfermé. Doit-on considérer comme une sorte de chant du cygne la

¹³⁵ Leonardo BENEVOLO, *Histoire de l'architecture*, op. cit. p.206.

¹³⁶ On empruntera ce terme heureux à Le Corbusier, dont il rêvait pour ses constructions, notamment, le Centrosojuz à Moscou (1928-1936), mais dont la ville doit aussi profiter.

prestation que J.J.P. Oud livre à l'exposition du Werkbund au Weissenhof. à Stuttgart en 1927¹³⁷ ? Cette maison en bande de cinq logements est un modèle du genre. Tout d'abord elle répond bien plus que les propositions d'autres architectes à la question du logement social. Même si l'exposition ne vise pas formellement le logement social, il faut cependant souligner que les préoccupations du Werkbund sont bien plus tournées vers cette question que vers celle d'une nouvelle esthétique. On sait que l'exposition fut préparée au dernier moment, il fallut « improviser » un projet et pour certaines maisons, on sent cette urgence¹³⁸. J.J.P. Oud ne disposait que d'à peine quelques mois, mais il construit un ensemble qui offre autant une solution à l'espace interne qu'une solution architecturale externe d'une grande élégance. Chaque détail est pensé avec presque préciosité, exprimant une sensibilité que l'on trouve rarement dans l'architecture d'avant-garde. Rien ne peut évoquer ici une certaine « brutalité » qui souvent est la conséquence de la démarche rationaliste tant prisée alors. On apprécie la finesse de la façade avant avec le petit jardin, un étroit balcon forme un auvent au dessus de l'entrée, limitée par le dossier d'un simple banc de béton peint en blanc. Ce sont ces détails qui font tout le charme du travail de J.J.P. Oud. A l'arrière, donnant sur la rue, il installe pour chaque maison deux blocs fermés peints en blanc¹³⁹, l'un constitue le mur plein une petite cour, il est ourlé d'un filet noir. L'autre bloc, plus élevé, est un parallélogramme couronné par une fine bande vitrée, surmonté d'un étroit bandeau de béton terminé par un galon noir. Dans le commentaire de son œuvre, l'architecte souligne particulièrement le fait d'avoir deux accès à la maison, un accès pour les habitants et les visiteurs qui se fait par le jardin, les livraisons se faisant par l'arrière, bien que l'on imagine mal les « fournisseurs » du monde prolétarien. Ce qui est intéressant, c'est qu'il rappelle ainsi que les deux voies doivent présenter la même qualité. Cela exige aussi une « image vivante » pour chacune des rues. Pour l'architecte, on évite ainsi le déclasserment de certaines rues par la médiocrité de façades « arrières ». Le caractère fermé du côté livraison se justifie par la protection nécessaire d'un côté qui n'est pas sous la surveillance des habitants. Alors que le côté jardin est l'espace de liberté, de vie des habitants et offre un dispositif bien plus ouvert.

Au Weissenhof J.J.P. Oud montre une liberté dans le traitement des formes qu'il ne retrouvera plus dans ses œuvres postérieures. La villa Allegonda (1927) à Katwijk aan Zee montre une rigidité, une crispation qui devient la marque de fabrique de l'architecte, elle

¹³⁷ Annexe introduction et le peintre fig N° 12.

¹³⁸ On peut s'interroger entre autres sur la maison de Gropius au 6 Bruckmannweg où l'industrialisation paraît justifier un parti peu inspiré. De même la maison prolétarienne de Bruno Taut semble sauvée de l'ennui par le jeu d'opposition entre le blanc et l'envahissante couleur sombre, sans offrir une solution architectonique convaincante.

¹³⁹ Annexe introduction et le peintre fig N°13

traduit déjà les tensions personnelles de son auteur, qui perturberont sa production, balançant entre un « cubisme » formel et des réminiscences passéistes. Cette maîtrise « poétique » de la forme de *Hoek van Holland* et du *Weissenhof*, a désormais disparu. Si l'on n'a pas consacré un développement plus important au créateur hollandais c'est parce que sa leçon s'arrête brusquement, sans véritable héritage sur le plan architectural.

L'école hollandaise, pour autant que l'on puisse retenir ce terme, a eu l'occasion de développer un travail théorique ainsi que d'appliquer sur le terrain une partie au moins de ses projets. Il n'en est pas allé de même pour de nombreux pays européens où des projets dessinés n'ont pas ou peu, trouvé d'application concrète. On a parlé souvent à ce propos « d'architecture de papier ». Quelques pays ont offert des opportunités pour transformer ces projets en architecture de pierre.

Architecture de papier ou de pierre

Mais aussi dans la recherche de la forme urbaine innovatrice, celle qui sans cesse se confronte à l'idée de la ville future. Cette ville déchirée entre la forme ancienne, mise en pièces par les diverses pressions qu'exerce ce siècle, confrontée à l'émergence d'une conscience de masse et l'urgente nécessité d'inventer de nouvelles formes. Il a pu paraître que le champ de cette expérience pouvait être le projet, que la seule confrontation théorique devait déterminer la voie juste. Mais la ville ne se pense pas seulement, elle a besoin de réalisations à sa dimension, qui se compte en milliers de logements. Un Etat moderne en ce début du XX^e siècle ne peut plus se nourrir de rêves de puissance, mais doit assurer à tous ses citoyens une égale dignité, qui passe en premier lieu par un cadre de vie décent¹⁴⁰. Faute de l'avoir toujours compris, l'Europe a basculé, dans de trop nombreux pays, dans des dictatures destructrices. Curieusement le pays qui a le mieux abordé la question de la mutation de la ville fut aussi celui qui s'est enfoncé dans la pire des aventures politiques : l'Allemagne, qui semblait avoir pris le chemin d'une République exemplaire du temps de Weimar, fut la proie de démons dont on s'explique encore mal aujourd'hui les causes.

Avec la pratique allemande le but de l'architecture se modifie, il ne s'agit plus de mettre en œuvre la démonstration du pouvoir ou de glorifier la puissance de la nation par des monuments élevés à sa propre contemplation. Pas plus que de plaire à une élite par des propositions nouvelles pour ses maisons d'exception. Il s'agit d'offrir un cadre respectueux de

¹⁴⁰ Le CORBUSIER, *Des canons, des munitions ? Merci des logis SVP*, Boulogne 1938

la dignité humaine que chacun porte en lui, de répondre à la demande d'une société désormais composée d'une « masse » qui pèse lourdement sur la destinée d'une nation.

Deux figures de l'architecture représentent assez bien notre interrogation, Le Corbusier et Peter Behrens. Esthétique ou Ethique, quelle priorité exige l'époque ? Le combat pour la modernisation de la forme induit-il le combat pour la modernisation de la société ? L'architecture du XX^e siècle est introduite par Peter Behrens. Par ses relations avec l'AEG et Walter Rathenau, le fils du fondateur, il ouvre le champ de l'architecture moderne. De la construction au dessin de l'objet quotidien, l'architecte crée des formes fondées sur l'autonomie de chaque élément de la composition dans une géométrie exigeante. Parmi ses nombreux collaborateurs se rencontrent des personnalités qui ont profondément marqué l'architecture du XX^e siècle. Ainsi Walter Gropius, l'initiateur d'un nouveau Bauhaus, Mies van der Rohe le plus éminent représentant du style international, Charles Edouard Jeanneret devenu Le Corbusier.

Peter Behrens¹⁴¹ fut assez tôt confronté au logement social lorsqu'il construisit pour l'AEG la Siedlung ouvrière de Henningsdorf entre 1910 et 1911. Il renouvellera l'expérience à Vienne où il s'investira dans le WynarskyHof, que les austro-marxistes ont voulu exemplaire.

Le Corbusier a fréquenté pendant cinq mois, durant l'été 1910 l'atelier de Peter Behrens. Cette expérience n'a jamais fait l'objet de sa part de commentaires détaillés. Il garde une relation amicale avec Walter Gropius qu'il y a rencontré, mais dont il ne partage par vraiment les vues. Connu surtout comme architecte, Le Corbusier¹⁴² s'est toute sa vie livré à la peinture, à laquelle il consacrait beaucoup de temps. Il se faisait volontiers photographe dans son atelier du 24 rue Nungesser devant une de ses toiles puristes. Peintre et architecte il montre un lien évident entre les deux arts. Cette évidence est d'autant plus intéressante pour notre étude, que le peintre se réclame du cubisme tout en le critiquant. Il rédige ainsi avec son ami Amédée Ozenfant un texte intitulé *Après le cubisme*¹⁴³. On retiendra de ce manifeste deux aspects. Tout d'abord une incompréhension du cubisme, un art décoratif, que tous deux considèrent comme un tapis oriental, exprimant un « ornemanisme romantique »¹⁴⁴. Mais aussi le sens qu'ils entendent donner à leur propre conception de l'œuvre d'art, qu'ils défendent sous la désignation de purisme. Celle-ci défend une approche esthétique de l'art et on verra que cet esthétisme est resté la base de la pensée de Le Corbusier¹⁴⁵. Or l'enjeu du

¹⁴¹ Cf. infra Le Corbusier, pp.145-154.

¹⁴² ibid

¹⁴³ Amédée OZENFANT, Charles Edouard JEANNERET, *Après le cubisme*, op. cit.

¹⁴⁴ Ibid, p. 92.

¹⁴⁵ Cf. infra Le Corbusier, pp.145-154.

XX^e siècle est d'ordre éthique et l'art est directement concerné comme le rappelle notamment Walter Gropius.

L'enjeu de l'art du XX^e siècle

Le siècle est marqué par un combat entre deux forces politiques, le capitalisme et le socialisme. Mais dans la pratique ces forces antagonistes sont confrontées au même défi. Dans ce défi le logement joue un rôle fondamental. Aucune des parties ne peut l'ignorer. Se pose la question de savoir à quel niveau se situe l'entreprise. Est-ce un simple problème d'organisation sociale, ou plutôt une réflexion profonde sur la ville qui prend des dimensions inattendues ? La production artistique de son temps doit-elle prendre en compte cette réalité et de quelle manière ? Sûrement, le rôle de l'artiste est d'entrer dans le débat de son temps et le « beau » n'a qu'une fonction subalterne¹⁴⁶. Dès lors l'esthétisme ne peut pas être une réponse satisfaisante, car il ignore la donnée de base, la question sociale.

C'est dans le domaine de l'architecture et de la ville que la question est cruciale, car il touche à la vie de chacun. A partir de là, seules les réalisations méritent une réelle attention, car elles portent en elles les réponses à des besoins immédiats. Il s'est donc agi de chercher les réalisations au niveau de la ville qui inaugurent cette politique sociale. Si dans chaque pays des programmes sociaux ont été conduits, un seul pays, l'Allemagne de la République de Weimar en a mené le projet à une échelle telle qu'ils sont devenus non seulement exemplaires, mais aussi un vrai terrain d'expériences aux approches différentes. Deux villes de dimension différente, Berlin et Francfort, toutes deux sous l'influence de personnalités profondément engagées dans leur vision de la société, conduisent un programme riche de multiples possibilités. Les enseignements que l'on a pu en tirer sont suffisamment contrastés pour justifier qu'on leur consacre des exposés détaillés. Hors d'Allemagne, restant, néanmoins, dans la sphère germanique, les édiles viennois, imprégnés des théories de Karl Marx, entreprennent une expérience autant politique qu'urbaine. Par un vaste programme d'insertion de la classe ouvrière dans la structure urbaine existante, ils approchent une question encore aujourd'hui d'actualité, celle de la mixité sociale. Il ne faut pas s'étonner si

¹⁴⁶ C'est une position que défend déjà Elie Faure. « Pour lui, l'art n'est pas autonome, il n'est pas une activité spécifique où l'homme serait à l'abri des pressions de son milieu ou de son climat ; il se définit, au contraire, comme le lieu où se mêlent toutes les tendances de la vie physiologique, individuelle et sociale. En ce sens, l'art est la vie ou, plus exactement, un phénomène doué de toutes les propriétés que la biologie du XIX^e siècle a découvertes dans la chaîne des êtres vivants. Ainsi l'objet d'art est un organisme qui naît, s'adapte, se transforme, mais ne meurt pas, » Encyclopædia Universalis 2004, tous droits réservés

dans la Vienne d'aujourd'hui cet état s'est perpétué, avec une conscience sociale aiguë de l'ensemble de la population.

A Berlin, Martin Wagner met en place une structure de construction de logements sociaux qui se fonde sur la volonté des associations professionnelles et ouvrières et le soutien des instances publiques, dont le sénat de Berlin. Cette forme de coopérative de construction va recevoir un écho favorable à travers toute l'Allemagne et permettre des programmes sociaux ambitieux dans toutes les grandes métropoles, entre autres à Hambourg. L'intérêt de Berlin réside aussi dans la rencontre entre Martin Wagner et Bruno Taut, un architecte à la sensibilité nourrie d'utopie, de poésie et de modernité. Il acquit une renommée internationale avec la construction de la Siedlung de Britz, dont l'immeuble en fer à cheval aviva toutes les curiosités.

Lorsque Ernst May est nommé à Francfort pour conduire le projet urbain de la ville à la demande du maire réformiste Ludwig Landmann, l'architecte est encore peu connu. Il est l'auteur remarqué d'un projet d'extension de la ville de Breslau¹⁴⁷, alors allemande, dont il était le directeur de l'urbanisme. Influencé par Raymond Unwin, chez qui il travailla avant la guerre, il imagine une ville structurée selon une organisation de villes satellites, ou plutôt de quartiers satellites.

Berlin, la poésie dans la Grossstadt.

Bruno Taut entretient un rapport presque charnel avec Berlin. Il y réalise une architecture qui laisse une part à l'utopie sociale imaginée par ce fervent soutien des mouvements les plus avancés de la révolution spartakiste du Berlin d'après-guerre. Il trouve, entre 1920 et 1933, en Martin Wagner, un maître d'ouvrage qui lui offre le terrain pour une réflexion essentielle sur la ville sociale. Parmi les nombreuses constructions, sa production s'impose parmi toutes les autres. Deux raisons l'expliquent, d'une part la personnalité de Bruno Taut, qui sait donner une réelle approche pratique à ses projets, d'autre part, une vision profondément sociale de sa mission, nourrie par un travail théorique se situant volontairement aux limites de l'utopie. De sa production se dégage surtout un rapport complexe entre avant-garde rationaliste et un penchant pour la cité-jardin où s'introduisent des éléments vernaculaires. La nature s'y affirme comme un élément dominant de la composition. Cette démonstration est conduite, entre autres, à travers les Siedlung de Britz Hufeisen, du

¹⁴⁷ Aujourd'hui Wrocław en Pologne

Schillerpark, de la Freie Scholle et du SchollenHof, injustement ignoré, enfin de la Wohnstadt Carl Legien.

Bruno Taut affirme sans cesse la question éthique, il se veut sinon révolutionnaire au moins résolument en rupture avec les schémas anciens, tout en évitant de faire de son architecture un terrain d'expérience par trop formel. Ainsi évite-il l'esthétisme et reste-t-il concentré sur les fonctions d'intégration des habitants dans un rapport social qu'il tente de renouveler. Il est totalement en phase avec Martin Wagner. Il y introduit une « poétique » qui, quelle que soit sa volonté de réalisme et de positivisme analytique, paraît nécessaire à l'humain,

En dehors de Bruno Taut, on évoquera les travaux d'architectes comme Salvisberg avec la *Weissestadt*, l'importance de Paul Mebes et la présence de Gropius à Berlin avec la *Siemensstadt*. Se dégagent de l'analyse des réalisations fondées sur une mise en cause formelle de l'espace de la représentation, au profit d'un espace « pratique » qui puise librement dans un corpus de formes dégagées de tout sectarisme esthétique. Cela fait écho à la démarche de la « cordée ». cubiste.

L'invention d'un monde nouveau ; le politique et le concepteur

La politique des logements sociaux relève du politique, cela ne signifie pas pour autant que c'est le politique qui en est le maître d'œuvre, ou du moins pas systématiquement. L'après 1918 voit l'émergence des théories marxistes dans la pratique politique, en Russie, avec le léninisme, mais aussi, et c'est moins souligné en Autriche, en partie au moins avec la prise de contrôle par les socialistes de la ville de Vienne. Les responsables ne sont pas seulement des élus qui s'inscrivent dans un socialisme de parti, mais aussi des théoriciens qui développent un marxisme différent que l'on a désigné sous le nom d'austro-marxisme. Le contenu très dense que lui donnent ses théoriciens, conduit à une conception de la ville marquée par une volonté politique très prégnante.

A l'opposé on a l'exemple d'une commune socialiste confrontée à des problèmes de logements sociaux où la réponse ne vient pas du travail des théoriciens mais de ceux d'un concepteur. Ou plutôt d'un groupe d'architectes et théoriciens qui pensent la ville non en fonction d'une stratégie politique mais de la mise en pratique de recherches formelles et artistiques. Le chef de file est Ernst May, il mène à Francfort un programme de construction de logements sociaux ambitieux. Avec la revue qu'il crée, *Das Neue Frankfurt* (D.N.F.) il vise un double objectif : traduire dans la pratique l'important travail conceptuel des acteurs du

mouvement moderne et donner une base sensible à la réflexion sur le logement minimum, qui est non seulement un type de logement, mais aussi la mesure paradigmatique de toute la réflexion sur l'objet d'art contemporain.

La ville politique, La Vienne rouge

L'expérience de Vienne doit être regardée comme la conquête de la ville au profit du prolétariat, démarche purement politique. Parce que peu ancrée dans le mouvement moderniste des années 1920-1930, la production viennoise est souvent perçue comme rétrograde. C'est là une vision restrictive qui s'arrête trop aisément au stéréotype d'une forme acceptée comme moderne. On écarte ainsi toute une série de questions abordées par le programme social de Vienne. Si les exemples d'architecture novatrice sont peu fréquents, par contre les exemples d'insertion dans le cadre urbain existant sont, eux nombreux et apportent des solutions plus neuves qu'on veut bien l'admettre. Il y a à Vienne une violation sans complexe de la règle de la ville éclatée soutenue par les avant-gardes. Il y a aussi dans la production viennoise une prise en compte de la sensibilité de l'habitant, en général totalement ignorée par les théoriciens de la modernité. Elle se fonde sur un réalisme social qui annonce un autre réalisme « socialiste » qui triomphera à partir des années 1930. On ne voit pas assez la solution particulièrement originale que la ville propose, et qui sera totalement rejetée après la chute de la Rote Wien en 1934.

De même on n'a été que très peu attentif à la stratégie urbaine, que trop d'auteurs ont perçue comme une tentative de conquête militante sinon militaire de la ville. Le terme de « Festung »¹⁴⁸ revient sans cesse sous la plume des analystes, or les Hof sont des systèmes ouverts très faciles à pénétrer qui, dans une guerre urbaine, deviennent des cibles idéales pour les forces adverses.

Ce n'est donc pas un urbanisme défensif qui se trouve en cause, mais une insertion d'une population, initialement rejetée comme dangereuse, dans la vie sociale de la ville. La commune socialiste de Vienne veut inverser la structure sociale de la ville, le prolétariat majoritaire prend légitimement possession de la cité et offre un cadre qui souhaite laisser une place à une bourgeoisie réconciliée. Si l'affaire s'est terminée dans la brutale répression de février 1934, la structure actuelle de la ville, profondément marquée par ses Hof, démontre son efficacité dans le domaine de la paix sociale. Sa richesse dans l'élaboration de la stratégie

¹⁴⁸ Festung : forteresse

urbaine actuelle s'est montrée capable d'intégrer sans tension particulière le cosmopolitisme qui caractérise une ville devenue attirante pour les populations d'Europe de l'Est

Il s'agit alors de redonner une dimension juste à l'expérience viennoise, de ne pas se laisser abuser par un apparent traditionalisme, qui ne s'exprime qu'occasionnellement. De plus elle présente un autre aspect inhabituel, celui de la mobilisation d'un grand nombre d'architectes - pas loin de deux cents - avec un grand nombre de projets, environ 380. Enfin est abordé le débat sur l'insertion dans la ville et la prise en compte de la périphérie. Tous ces éléments font de l'expérience viennoise une expérience qui ne peut être écartée de notre réflexion.

Das Neue Frankfurt, la prééminence du concepteur.

Les réalisations d'Ernst May à Francfort posent d'une façon fondamentale la question du logement social. Il envisage ce logement comme la trame de la ville du XX^e siècle. Progressivement il se dégage de toute intention esthétique pour se diriger vers une stricte rationalité. L'opération qui a fait sa réputation est la Römerstadt, où l'équipe de Ernst May maintient une vision humaniste de la ville satellite qu'elle construit. Elle lie avec bonheur un fonctionnalisme dicté par les conditions économiques et une recherche de la forme. C'est probablement le programme social à Francfort qui prend le plus en compte l'habitant, l'environnement et la part de nostalgie nécessaire à ceux qui y vivent. La Römerstadt concilie le besoin d'émotion avec le fonctionnalisme de la nouvelle architecture.

Si la première tranche de Praunheim est marquée par les mêmes intentions que la Römerstadt, dès la seconde tranche la démarche change. La volonté de trouver une solution à la taille minimale de l'espace de vie des logements conduit à une radicalité qui aboutira au projet non réalisé, pour cause de crise économique, de la Siedlung de Goldstein prévue pour accueillir huit mille logements. Entre ces deux réalisations se passent cinq années pendant lesquelles sont menées une quinzaine de projets dont chacun présente un caractère original. C'est la caractéristique du Neue Frankfurt. Ernst May fait preuve d'une grande ouverture d'esprit, il offre à des architectes qui ne sont pas directement de son équipe l'occasion de concrétiser leur conception du logement social ; il en va ainsi de Walter Gropius et du jeune architecte hollandais Mart Stam.

A l'instar de ce qui a pu être fait à Berlin, la nature joue un rôle important dans la ville nouvelle. Leberecht Migge est sollicité pour concevoir l'organisation paysagée de la Römerstadt. Il y développe un programme exemplaire, que l'on retrouve encore aujourd'hui

dans les Siedlung allemandes. On voit à travers les autres réalisations les paysagistes francfortois, notamment Max Bromme, s'attacher à apporter dans des Siedlung, souvent très spartiates dans leur architecture, une contribution essentielle, qui rend acceptable un environnement plutôt pauvre.

Cette approche sans concession des schémas possibles pour la ville nouvelle, prend aussi en compte de nombreux autres facteurs. La revue qu'Ernst May promeut *Das Neue Frankfurt* aborde d'une façon large la problématique de la ville, de ses habitants et s'affirme comme le point d'appui de la réflexion. Elle offre une caractéristique unique ; présenter les réalisations en cours à Francfort et s'ouvrir à tous les domaines de la modernité plastique. Ce qui en fait une sorte de « manuel » et en même temps une revue de « combat » pour une nouvelle approche de l'habitat. Ce qui est particulièrement intéressant c'est la base de la réflexion, le petit logement, non seulement dans sa dimension physique, mais aussi dans sa conception comme cellule de la mesure de l'homme. Celui-ci est confronté à un espace intérieur auquel il se heurte et où il doit se trouver en harmonie. Cela suppose l'élaboration de tout un ensemble d'objets qui doivent être eux mêmes redéfinis. En ce sens la revue ne diffuse pas une théorie de la modernité, mais se définit comme le lieu de rencontre d'une somme d'expériences. Cette stratégie d'ouverture balaie un champ de création large et crée, sinon une unité dans les approches multiples de l'invention d'un nouvel espace de vie, au moins un lieu de confrontation et dès lors un lien avec des théories et pratiques nouvelles différentes.

La disparition progressive de la revue à partir de 1930 est liée à l'installation de l'équipe d'Ernst May en URSS. La mission de concepteur de villes nouvelles et les difficultés pratiques que l'équipe y rencontre, mettent à l'épreuve les théories, et surtout soulignent, comme à Vienne, sous une forme bien plus aiguë, la confrontation entre le réalisme socialiste et un certain formalisme esthétique.

Ligne directrice de la thèse

L'abandon de la perspective artificielle par le cubisme est un évènement aussi important que l'invention par Filippo Brunelleschi de la perspective artificielle au début du XV^e siècle¹⁴⁹. En effet, la perspective n'est pas seulement un système de construction de

¹⁴⁹ John GOLDING, *Le cubisme*, Paris, René Julliard, 1965, édition 1968. Traduit de l'anglais par Françoise Cachin. Edition originale *The Cubism*, Londres, Faber and Faber, l'auteur écrit à propos des Demoiselles d'Avignon « Le rejet de la perspective qui conditionnait toute la peinture occidentale depuis la Renaissance, marque ici, plus que tout autre caractère, le début d'une ère nouvelle dans l'histoire de l'art » p. 84.

l'image, elle établit aussi un principe d'ordre qui dépasse largement sa fonction d'outil autorisant l'organisation de l'image sur la toile du peintre. Elle permet une nouvelle représentation du monde (Weltanschauung) qui se veut plus exacte, plus réaliste, alors que la peinture médiévale donnait une représentation des personnages et des objets en fonction de leur importance. On connaît bien l'habitude de représenter dans les tableaux religieux les donateurs à une taille nettement plus réduite que celle des personnages sujets du tableau. De même, peut-on rappeler l'installation des personnages dans des architectures en général inexactes mais toujours directement inspirées de l'existant. Comme on l'a déjà noté, on ne souligne pas toujours suffisamment le rôle de la maîtrise de la représentation perspective dans le dessin d'architecture. Dans les compositions picturales de la première Renaissance l'architecture est une composante fréquente du tableau¹⁵⁰.

Dans le chapitre premier du Titre I consacré aux aperçus théoriques est examinée la question de la perspective face à la réaction cubiste.

Nous partons de l'idée que la perspective est une forme qui n'est pas seulement un outil de la représentation du monde mais en est la représentation. Ainsi considérons-nous qu'il est de la nature même de la perspective d'être forme et fond. Alors se pose la question du contenu de la forme. C'est le point qui sera développé tout d'abord. On veut y démontrer que la forme ne se distingue pas du fond (Konrad Fiedler, forme s'oppose à informe¹⁵¹). Nous verrons que Wilhelm Worringer conduit une réflexion qui va dans le même sens dans son ouvrage *Abstraction et Einfühlung*. Dans le fil de cette démonstration, nous analyserons en deuxième le *De Pittura* de Leon Battista Alberti. Si l'on considère souvent le livre premier portant sur la perspective comme la question essentielle abordée par l'ouvrage, on peut aussi en faire une lecture différente. La perspective serait alors le support de ce que Leon Battista Alberti considère comme la raison même de ce que doit être la peinture : l'Historia qu'elle illustre. Pour représenter cette histoire, la perspective est nécessaire sans quoi l'exposé de l'histoire devient incompréhensible. En effet, la perspective s'avère être pour lui une méthode de mise en ordre qui permet des représentations complexes.

Dès lors, si l'histoire est liée intimement à la perspective, la disparition de l'histoire peut alors entraîner la disparition de la perspective. C'est ce qui s'initie avec l'apparition de l'impressionnisme. En supprimant l'histoire (l'Historia d'Alberti) de la représentation picturale tout en maintenant le statut de peinture à leurs tableaux, les impressionnistes, sans toutefois être allés au bout de leur démarche, ont entamé un processus qui va changer la raison

¹⁵⁰ Cf. Supra pp. 24, 25.

¹⁵¹ Cf. Supra p. 3.

d'être de la peinture. C'est ce que montre la recherche de Cézanne qui se heurte à ce problème de forme sans arriver à le résoudre car encore tributaire de la perspective. Néanmoins, avec lui le processus de disparition de la perspective est entamé.

Avec les cubistes, ou plus précisément la « cordée », le processus d'abandon de la perspective va aboutir. Cette question sera développée dans le chapitre 2 intitulé le cubisme. Nous y soulignons particulièrement l'importance de la technique du collage dans le processus de la disparition de la perspective.

Avec la règle perspective s'est créée un lien intime entre peinture et architecture. Ainsi Sebastiano Serlio soutient qu'on ne saurait être architecte si l'on n'a pas appris l'art de la perspective en pratiquant la peinture¹⁵². La perspective n'est donc pas seulement affaire de peintre mais aussi d'architecte encore plus de trattatiste de la ville. Doit-on alors en conclure que la peinture et l'architecture se séparent, la première pouvant se passer de la perspective et la seconde non ? Ce serait le cas si la perspective n'était qu'une technique mais comme cela a été dit, elle est bien plus, car dès l'origine la perspective s'affirme comme l'outil privilégié de la représentation du pouvoir¹⁵³. Ce qui est développé dans le chapitre 3 qui porte sur la structure de la ville.

Cette démarche est particulièrement sensible à travers certaines mises en scène de la ville ou encore dans les représentations de villes idéales. On est frappé par le souci d'une organisation sans faille où la présence de l'homme semble incongrue, comme c'est le cas dans les vues des deux représentations de « cités idéales » l'une à la Galerie Nationale des Marches d'Urbino et l'autre à la Gemäldegalerie de Berlin. Rien ne doit troubler un ordre que la perspective organise si bien, surtout pas des êtres en mouvement¹⁵⁴. Il apparaît alors clairement que cet ordre « urbain » est celui dont rêve le prince pour qui la société doit être construite sur ce point central qui, en cette occurrence, est le prince lui-même¹⁵⁵. Peu importe que celui-ci soit aristocratique ou républicain. Il est le pouvoir garant de l'ordre. Ainsi voit-on en Europe se mettre en place des organisations urbaines ou architecturées qui illustrent clairement la construction idéale de cette société. C'est ce que Sixte Quint imagine pour la Rome qu'il fait dessiner par Fontana. Le Bernin propose un modèle non moins structuré lorsqu'il met en scène le chemin processionnel du pèlerin, embrassé par la colonnade qui le

¹⁵² Sebastiano SERLIO, *Second livre de la perspective*, folio 25 v.

¹⁵³ Cf. infra p. 121.

¹⁵⁴ Sur le panneau de Baltimore sont représentés vingt-et-un personnages, essentiellement dans les plans éloignés, peu visible, seuls le personnage portant un fardeau sur l'épaule et deux femmes venant puiser de l'eau dans la vasque de la fontaine sont vraiment visibles. La masse des monuments et la taille des personnages les rend très peu présents, ainsi ne troublent-ils que très peu la scène.

¹⁵⁵ Il est fait allusion au prince comme le définit Nicolas Machiavel, il désigne par ce terme non pas le titre aristocratique mais plus généralement le dirigeant d'un Etat.

mène jusqu'au trône du chef de l'Église. Versailles offre un spectacle comparable où l'apôtre est remplacé par un autre élu de Dieu, le monarque absolu. Cette nécessité d'ordre se prolonge avec l'émergence de la bourgeoisie. La structure haussmannienne de la ville est conçue à partir de la façade qui s'inscrit de même dans la règle perspective. Alors que la société du XX^e siècle qui se dessine n'est plus composée d'une force unique, construite sur un supposé consensus : l'avènement des « masses » exige une nouvelle représentation de la réalité sociale.

Cette modification du rapport social doit se traduire dans le mode de vie. La ville en est inévitablement la scène. Se pose alors la question de la forme que doit adopter la ville pour y répondre. En quoi la perspective artificielle est-elle concernée ? En ce qu'elle n'est pas uniquement une méthode de construction mais une forme représentative d'une pensée sociale ; c'est-à-dire qu'elle participe d'une éthique.

C'est le second aspect qui sous-tend notre démonstration. L'objet artistique ne se caractérise pas par le beau, concept qui n'est pas particulier à la production artistique ; la nature en offre de nombreux exemples. Si l'esthétique est par nature artistique, elle ne justifie pas à elle seule la réalisation de l'objet d'art car comme le dit Théodor Lipps, elle n'est qu'une « jouissance objectivée de soi », c'est-à-dire une satisfaction égoïste qui limite au seul spectateur la portée de l'art. La raison d'être de l'art est l'éthique qu'elle promet. Quant à la perspective elle promet une éthique d'un pouvoir centraliste, césarien pensant la société d'une manière hiérarchisée, fortement structurée selon un principe d'ordre duquel la perspective procède aussi. La recherche de la « cordée » se fonde sur un démontage systématique de la construction perspective. Non pas qu'il s'agisse d'une déconstruction mais de l'exploration d'un autre mode de construction qui abandonne toute règle picturale existante. Il est ainsi démontré que l'autonomie de chaque objet à l'intérieur d'un tableau participe à l'ensemble sans perdre de sa cohérence. Cette démonstration, comme le soutient Albert Gleizes, met en cause directement une représentation sociale hiérarchisée. Par le collage, qu'initient Georges Braque et Pablo Picasso à partir de 1912, sont introduits des objets vernaculaires qui acquièrent ainsi un statut artistique. C'est l'entrée du peuple dans l'histoire de l'art non comme un élément de l'émotion esthétique mais comme le sujet même de l'objet artistique. La stratégie artistique prend désormais en compte cette force nouvelle et lui donne un statut esthétique reconnu. L'art n'est plus pour le peuple mais vient du peuple.

Notre interrogation est alors de savoir quelles règles doivent être inventées pour organiser l'espace de vie du peuple ; c'est-à-dire quelle architecture et quelle ville doit-on imaginer et selon quelles règles faut-il la faire exister ?

C'est l'objet de l'important développement conduit à la suite de cette première partie. Il s'est posé la question du choix des éléments de la démonstration. Rappelons les deux règles qui ont été retenues. En premier lieu, les objets analysés devaient avoir été réalisés et non pas être restés à l'état de projets. En second lieu, on ne s'est penché sur de grandes opérations urbaines et non pas sur des opérations expérimentales¹⁵⁶.

Contrairement à l'invention de la perspective au XV^e siècle qui impose une méthode géométriquement construite, le cubisme ne propose pas une nouvelle règle géométriquement déterminée. Dès lors, les solutions d'organisation retenues pour la ville nouvelle diffèrent.

A Berlin en premier, sous l'influence de Bruno Taut, on voit se dessiner une tentative de dissolution de la ville. Les Siedlung se veulent comme des centres de vie, sinon libres au moins autonomes avec des fonctions urbaines souvent réduites qu'à l'habitat.

En deuxième lieu à Vienne la forme de la ville est alors marquée par une stratégie de conquête de la ville par le prolétariat. Elle se confronte directement à la question de la représentation du pouvoir politique. On verra que malgré une tentation de mise en perspective des Hof, finalement une autre ville s'est créée peu soucieuse de représentativité.

La dernière partie est consacrée à l'expérience de Francfort. Elle se fonde sur les villes satellites qui consacrent le principe d'autonomie des éléments constitutifs de la ville. Si la volonté fonctionnaliste conduit à une géométrisation de la ville, elle ne reste nullement préoccupée de mise en scène perspective.

¹⁵⁶ Cf. supra p. 29

Justification du plan

Le plan retenu se divise en deux Titres, chacun subdivisé en deux Parties. La Partie 1 du Titre I est intitulée « Le peintre, le triomphe de la forme ». Nous tentons d'y expliquer la spécificité du cubisme et de ses relations avec l'architecture. La Partie 2 du Titre I comme les Parties 1 et 2 du Titre II traite chacune d'une ville. Ce plan peut paraître bien simple, sinon simpliste. On pouvait souhaiter une approche plus synthétique avec un plan d'idées. Cependant, cette solution risquait de faire perdre de vue la particularité de chacune des trois villes étudiées. De plus une telle approche n'aurait pas contribué à la clarté de l'exposé.

Illustration

Les illustrations qui ont été insérées dans le corps du texte ont surtout pour objet de présenter des plans d'aménagement, l'image soutenant l'écrit. C'est donc principalement dans l'exposé sur Francfort qu'elles se sont avérées utiles. Cette solution a été aussi adoptée pour quelques Hof viennois au tracé complexe. Sinon les autres illustrations sont présentées en annexe, chaque partie fait l'objet d'un dossier à part.

TITRE I

LE PEINTRE ET LE POETE

PARTIE 1

LE PEINTRE

LE TRIOMPHE DE LA FORME

Chapitre 1.

Aperçus théoriques

Section 1. Abstraction et *Einführung*

Comme on l'a déjà dit, l'individu se libère progressivement de l'empreinte religieuse pour affirmer son propre moi. A cette surévaluation du moi, Ernst Mach oppose une analyse assez différente dans son ouvrage *L'analyse des sensations*¹⁵⁷. En refusant de marquer une séparation nette entre le Dedans et le Dehors, il admet une interpénétration entre le monde intérieur du moi et le monde extérieur. Il désigne le Moi comme le centre de la sensation, rappelant le caractère éminemment subjectif des sensations. Ce caractère subjectif et cette interpénétration sont pour l'auteur la raison de ce que ce Moi varie beaucoup au cours de la vie. Aussi, dans une formule lapidaire, Mach affirme-t-il que le Moi ne peut être sauvé¹⁵⁸ c'est-à-dire qu'il ne saurait se survivre, ce qui implique une évaluation plus juste du Moi propre et un respect du Moi d'autrui. Cette réappréciation tend vers un amoindrissement du Moi propre. Elle doit conduire vers une vie plus libre, plus inspirée, qui ne prétend pas à l'immortalité du moi individuelle¹⁵⁹. Cette position met surtout en cause la représentation humaniste de l'homme qui prévaut, aux yeux des théoriciens dès le XVIII^e siècle. Déjà à la

¹⁵⁷ Ernst MACH, *L'analyse des sensations*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1996. Traduit de l'allemand par F.Eggers et J.M. Monnoyer, édition originale *Analyse der Empfindungen*, 1886.

¹⁵⁸ Ibid p.27 « unrettbar »

¹⁵⁹ Ibid p.27, en note de bas de page Mach cite « ... cet esquimau plein de bon sens qui refusait d'admettre une immortalité où les phoques et les baleines n'auraient pas leur place ».

Renaissance¹⁶⁰ l'homme se voit mesure de toute chose¹⁶¹. Cette conviction se nourrit avec le cartésianisme et finit par culminer dans le « surhomme » de Nietzsche ; insupportable aux yeux d'Ernst Mach.

Le domaine de la perception visuelle fait partie du domaine des sensations, or les sensations ne sont pas seulement esthétiques mais aussi éthiques. Ernst Mach reprend l'idée que la perception de l'œuvre d'art est subjective et ne peut être que telle. Il déplace dès lors le rapport sujet-objet pour assigner à l'œuvre d'art la fonction d'objet et à l'observateur celle de sujet. Devenue objet, l'œuvre d'art perd son caractère surdimensionné d'essentiel pour devenir le « support » de la représentation du contemplateur. Comme, par ailleurs, nous avons vu que le Moi contemplateur est lui-même ramené à une dimension plus raisonnable, l'art change de dimension. Ainsi l'objet d'art se désacralise-t-il et devient accessible à chacun, notamment rappelons-le, par la réévaluation du « Moi d'autrui ». Si l'auteur admet que le spectateur fait exister l'œuvre, il se différencie des « esthètes » comme peut les définir Luc Ferry, en ce que le Moi n'est ni unique, ni invariable. Ainsi si l'importance du Moi est reconnue, il ne se dissout pas dans Dieu, mais existe par le moi d'autrui : le dehors. Cette désacralisation conduit à une vision plus juste de l'œuvre d'art et du rapport de l'observateur avec l'objet d'art.

Deux auteurs ont particulièrement contribué sur le plan purement théorique à une analyse plus distanciée de la production artistique, Konrad Fiedler et Wilhelm Worringer. De plus l'approche profondément pragmatique d'Aloïs Riegl et son travail sur les objets les plus humbles de l'histoire de l'art, les objets ornementaux, ont permis de clarifier de nombreux aspects de la production artistique.

¹⁶⁰ Dans ce sens, l'ouvrage fameux de Jacob BURCKHARDT *Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Plon, 1958. Traduit de l'allemand par H. Schmidt, revue et corrigée par Robert Klein, préface de Robert Klein, édition originale 1860. Dans sa préface, Robert Klein définit la thèse soutenue par Burckhardt ainsi : « L'homme de la Renaissance se sait maître d'organiser sa vie et celle de la société, et il s'y emploie avec une énergie passionnée et une raison froide »

¹⁶¹ PROTGORAS, L'homme est la mesure de toute chose, dit Protagoras, point sur lequel revient Platon. L'idée que l'homme est la référence, qu'il est la dimension de toute chose n'est pas dans la pensée du philosophe, mais plus l'idée que l'homme mesure tout à partir de lui-même. L'idée est intéressante, car elle place l'homme dans la situation d'un spectateur actif, ou plutôt d'un observateur qui reçoit l'information et la mesure à partir de lui-même.

A. Wilhelm Worringer et l'abstraction

Wilhelm Worringer fonde une bonne partie de son ouvrage *Abstraction et Einfühlung*¹⁶² sur les analyses de Aloïs Riegl, tout en accordant une place à la théorie de l'Einfühlung que Théodore Lipps développe dans *Aesthetik*¹⁶³. Ce dernier tente d'y démontrer le sentiment du spectateur devant l'œuvre d'art. Celui-ci considère que l'objet sensible n'est toujours que le résultat de deux composantes :

- Le donné sensible ;
- L'activité aperceptive du spectateur.

Par activité aperceptive, il entend toute l'activité que le spectateur déploie pour rendre l'objet présent à lui-même et ainsi devenir lui sujet et l'œuvre regardée objet. Ce n'est donc plus la forme et le contenu de l'objet qui importe mais le comportement du contemplateur.

Le terme d'Einfühlung n'a été pas traduit dans le titre de l'ouvrage de Wilhelm Worringer car il ne trouve pas d'équivalent en français. On a pensé voir dans le terme empathie une réponse partiellement satisfaisante. Si l'idée de « se mettre à la place de » est commune, il y a cependant trop de différence pour y voir une traduction même approximative. L'empathie¹⁶⁴ est la faculté de s'identifier à une personne, de ressentir ce qu'elle ressent. L'Einfühlung s'en différencie sur deux points : tout d'abord ce qui est visé n'est pas une personne mais un objet. Le sujet ne se met pas à la place de ce qu'éprouve l'autre, mais donne vie à l'objet parce que c'est lui, sujet, qui seul dispose de cette capacité de rendre présent l'objet, de le « faire exister ». Ensuite, ce n'est pas l'objet qui « sollicite » l'intérêt du spectateur pour qu'il soit compris, ce qui est de toute manière impossible, mais c'est le spectateur qui en « s'insérant » dans l'objet lui donne un sens. C'est donc une opération que l'on pourrait qualifier de totalement égoïste en ce que l'on ne partage rien avec l'objet et pour cause, de plus on ne partage pas non plus son ressenti envers l'objet avec un autre éventuel spectateur. Comme affirme Théodore Lipps, l'Einfühlung c'est une jouissance esthétique fondée sur « une jouissance objectivée de soi », puisque l'objet est toujours formé par le moi et n'existe que par ma propre aperception. On voit que l'on est très loin de l'empathie qui est un mouvement vers l'autre, antinomique de l'Einfühlung.

¹⁶² Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung*, op.cit.

¹⁶³ Theodor LIPPS, *Aesthetik, psychologie des Schönen und der Kunst*, op. Cit.

¹⁶⁴ Roland DORON, Françoise PAROT, *Dictionnaire de Psychologie*, Paris, PUF, 2003. Selon Carl Rogers l'empathie consiste à saisir avec autant d'exactitude que possible, les références internes et les composantes émotionnelles d'une autre personne et à les comprendre comme si l'on était cette autre personne.

Théodore Lipps pense voir dans l'Einfühlung la raison d'être de l'œuvre d'art et définir ainsi la signification du sentiment du beau. Le plaisir ou le déplaisir que peut éprouver le spectateur en se sentant en harmonie ou pas avec l'œuvre d'art. Ce sentiment d'Einfühlung étant la caractéristique du sentiment esthétique. Ce n'est pas ici le lieu de disputer de cette question. L'intérêt de la proposition de Théodore Lipps tient en ce qu'elle a conduit Wilhelm Worringer à s'appuyer sur elle pour approfondir la réflexion. A l'Einfühlung qui est le mécanisme de l'esthétique du contemplateur, il oppose une seconde forme de relation à l'œuvre d'art ; le besoin d'abstraction. Théodore Lipps, comme Wilhelm Worringer, écrivent leurs ouvrages vers 1900 au moment où émerge la notion d'art abstrait. Même si on peut aujourd'hui être induit en erreur par le titre de l'essai de Wilhelm Worringer *Abstraction und Einfühlung*, en ce début de siècle la confusion ne peut pas être faite. Il serait totalement illusoire de faire un quelconque rapprochement entre « l'abstraction » de Wilhelm Worringer et le mouvement de l'art abstrait en peinture. Le théoricien s'est peu intéressé à ces questions, se situant comme un historien d'art et non comme un critique de la production contemporaine¹⁶⁵. Cette remarque préliminaire s'impose d'autant plus que les analyses de Wilhelm Worringer laissent souvent l'impression qu'il serait un précurseur des théories de l'art moderne¹⁶⁶. Abstraction chez Wilhelm Worringer n'a rien à voir avec ce que Wassily Kandinsky a pu prôner, on pourrait même dire que c'est pratiquement aux antipodes. En tout cas, l'ouvrage de Kandinsky *Du spirituel dans l'art* relève plus dans la typologie retenue par Wilhelm Worringer de la théorie de l'Einfühlung que de l'abstraction. En effet, comme Théodore Lipps, Wassily Kandinsky a une vision intérieure de l'œuvre d'art et on peut penser que Théodore Lipps n'aurait pas renié des phrases comme celle-ci :

« ...où le spectateur trouve dans ces formes un écho de son âme. Assurément, une telle consonance (ou dissonance) ne peut que demeurer vaine ou superficielle : mais le climat (Stimmung) de l'œuvre peut encore approfondir et sublimer la réceptivité du spectateur»¹⁶⁷.

Quel sens donner à cette notion d'abstraction retenue par Wilhelm Worringer ? Elle est ici une représentation qui s'éloigne de l'imitation de la nature. Le propos est un peu curieux, car Wilhelm Worringer met immédiatement en garde contre l'idée que l'art serait l'imitation de la nature. Dès la première page¹⁶⁸ et tout au long du traité, il se défend d'une telle idée : l'art

¹⁶⁵ Wilhelm WORRINGER a cependant consacré quelques écrits à l'art contemporain dont notamment un sur le cubisme, *Bemerkung zum Kubismus*, Kestnerbuch, Hannover, Verlag H. Böhme, un autre très dubitatif sur l'art abstrait, *Problematik der Gegenwartskunst*, Munich, Piper, 1948.

¹⁶⁶ La page de garde de l'édition française de 1978, de *Abstraction et Einfühlung* édité par Klincksieck semble vouloir entretenir une ambiguïté dans la mesure où la première de couverture représente des détails d'un tableau de Kandinsky, *Composition X*, Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

¹⁶⁷ Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, op. cit. p 34

¹⁶⁸ *Abstraction et Einfühlung*, op.cit.. p. 41

plastique n'a pas pour fonction d'imiter la nature et le sentiment esthétique du spectateur ne doit pas être provoqué par une juste imitation d'une « beauté naturelle »¹⁶⁹. Ce qui est abstrait, c'est cette forme d'art qui se retranche de l'homme. Lorsque l'objet d'art devient un objet où l'homme n'est plus en connivence avec l'image représentée, où il n'est donc plus serein. Ainsi, Wilhelm Worringer adhère à l'idée développée, notamment par Aloïs Riegel, que l'art antique grec est la révélation pour l'homme d'un art qui le met en harmonie avec son espace, son extérieur et peut ainsi le libérer de ses peurs. Il voit dans la Renaissance le renouveau d'un humanisme fondé sur l'*Einfühlung* où, l'objet, désormais maîtrisé, l'homme peut en jouir en toute sérénité.

L'abstraction est donc tout d'abord la forme abstraite de l'art primitif, car il n'est pas représentatif de l'homme, mais d'un objet qui lui est extérieur dont la raison serait de lui montrer un monde auquel il ne participe pas¹⁷⁰. Wilhelm Worringer prend pour exemple l'art égyptien, il rappelle qu'il existe une production « vernaculaire » qu'il qualifie pudiquement « d'art populaire » (ces guillemets montrant sa réticence à donner à cette production le qualificatif d'art) qui a produit des œuvres réalistes, comme le célèbre *Scribe*¹⁷¹. Cela ne laisse aucun doute sur la capacité des Egyptiens à élaborer des œuvres « réalistes », alors que domine une production qui se distingue par un style « sévère » qui fait fi de tout réalisme.¹⁷² C'est cet art que l'auteur qualifie d'abstrait pour avoir abandonné toute représentation naturelle¹⁷³. Ces représentations ne sont pas le fruit d'une incapacité technique, mais bien d'une volonté formelle qui se justifie par le sens même de l'œuvre d'art. Pour Wilhelm Worringer, ce caractère abstrait n'est cependant pas seulement spécifique à des styles et époques bien déterminés, mais se trouve contenu pour partie dans toute œuvre d'art. Il s'oppose ainsi à Théodore Lipps qui ignore cet aspect. Mais Wilhelm Worringer ne se contente pas de cette analyse. Si effectivement pour lui le caractère abstrait de l'art est lié aux expressions primitives, parce que représentation des peurs et angoisses obscures ainsi exorcisées, cela n'est pas suffisant.

¹⁶⁹ *Abstraction et Einfühlung*, op.cit.p. 48 « Avant de poursuivre, tirons au clair le rapport existant entre l'imitation de la nature et l'esthétique. Il faut ici se mettre d'accord sur l'idée que l'impulsion à imiter la nature, ce besoin élémentaire de l'homme, est extérieure à l'esthétique proprement dite et que sa satisfaction n'a, en principe, rien à voir avec l'art »

¹⁷⁰ On verra que cela rejoint l'analyse que fait Carl Einstein de la sculpture nègre, cf. supra pp. 107-113.

¹⁷¹ *Le scribe accroupi*, Calcaire peint, 53 cm, Ve dynastie, Paris, Musée du Louvre.

¹⁷² *Abstraction et Einfühlung* p. 49.

¹⁷³ C'est bien là que Wilhelm Worringer reste ambigu, car si il s'oppose à l'imitation, il n'en distingue pas moins que l'objet représenté peut faire référence à la nature, celle-ci étant alors en harmonie avec l'homme, comme l'œuvre d'art qui suscite une *Einfühlung*. Cf. la présentation de l'ouvrage de Wilhelm Worringer, « Lire Wilhelm Worringer », de Dora Vallier, p.22. op.cit.

L'auteur abandonne progressivement Théodore Lipps pour s'appuyer sur les travaux d'Aloïs Riegl et plus particulièrement sur ses ouvrages ; *Stilfragen*¹⁷⁴ et *Spättrömische Kunstindustrie*¹⁷⁵. L'historien d'art viennois y développe une réflexion sur la nature de la production artistique.

Cette approche retient particulièrement son attention et il s'interroge sur la question du *Kunstwollen*¹⁷⁶ qu'il interprète comme une volonté d'art qui inscrit toute œuvre d'art d'une époque donnée dans une forme d'expression artistique définie. Aloïs Riegl la qualifie d'absolue et elle s'imposerait a priori. Cet aspect va être fondamental dans la suite du raisonnement de Wilhelm Worringer. Cela lui permet d'éliminer ou de limiter le caractère artistique de toute une série d'objets qui ne sont pas des objets d'art, car leur fonction est différente. Cela vise principalement les arts que l'on qualifie aujourd'hui de premiers et qui souvent sont constitués d'objets représentant des idoles dont la fonction n'est pas artistique mais spirituelle. Il en va de même avec les peintures rupestres préhistoriques. Pour Wilhelm Worringer elles ne relèvent pas de ce *Kunstwollen*. Il importe ici de retenir cette position qui aura son importance lorsque l'on sera conduit à parler du cubisme naissant, car les arts primitifs sont à prendre en compte dans la pratique cubiste.

Le second point qui intéresse Wilhelm Worringer est l'analyse que fait Aloïs Riegl de la représentation de l'objet dans l'art à certaines époques ; il doit être isolé, exister, selon sa terminologie, en tant « qu'individualité matérielle close ». Pour Aloïs Riegl l'individualisation autorise la clarification de la perception de l'objet qui ainsi se dégage du chaos. Ce serait :

«... le but ultime de l'art antique [...] de restituer les choses extérieures dans leur claire individualité matérielle, afin que [...] fût évité et réprimé tout ce qui pouvait troubler et affaiblir l'expression immédiatement convaincante de l'individualité matérielle »¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Aloïs RIEGL, *Question de style : fondement d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 2002. Edition originale *Stilfragen*, 1893.

¹⁷⁵ Aloïs RIEGL, *Spät römische Kunst Industrie*, Vienne, Druck und Verlag der Österreichische-Staatsdruckerei, 1927. Edition originale 1901. La question est plus particulièrement traitée dans le chapitre V *Die Grundzüge des spättrömischen Kunstwollens*, qui constitue aussi la conclusion de l'ouvrage.

¹⁷⁶ On sait que ce terme de *Kunstwollen* est très imprécis et a fait l'objet de nombreux commentaires et interprétations. Dans le cas de Wilhelm Worringer, la proximité dans le temps le conduit à une interprétation très littérale, qui n'est pas partagée par la critique moderne, et notamment par Otto Pächt : voir sa présentation dans Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, L'esprit des formes, 2003.

¹⁷⁷ Aloïs RIEGL, «*Spättrömische Kunstindustrie*», p.26 in Wilhelm Worringer *Abstraction*, op.cit. p. 57, plus loin dans le même ouvrage : « De la manière dont la question était posée, pour extraire de ce chaos infini un certain nombre de formes individuelles et de moyens pour, sur une surface organiser une linéarité cohérente avec une nouvelle unité clairement close, la science de la nature de l'antiquité avait à dénouer le nœud compliqué de la vision et installer la forme individuelle dans le fil de causalité « légale ». Autrement dit, d'installer la forme individuelle dans une cohérence visuelle. «

C'est ce qu'opère la Renaissance, pour Aloïs Riegl cela se situerait pour partie dès le XII^e siècle en Occident, lorsque la composition de masse devient acceptable pour la pensée chrétienne. Car elle a su dissiper les peurs, concilier le divin et l'humain sans que Dieu soit un sujet d'angoisse, une puissance imprévisible. La production artistique est désormais marquée par l'harmonie entre l'objet et son contemplateur pour plusieurs siècles. On voit que cette démarche s'éloigne de l'idée de Descartes qui voit encore Dieu comme menaçant. C'est ce qui le différencie de l'approche esthétique, où l'homme ne se réconcilie pas avec Dieu.

Einführung, *Kunstwollen* et abstraction sont les éléments sur lesquels Wilhelm Worringer va tenter de construire le rapport du spectateur avec l'œuvre d'art.

Si l'*Einführung* est ce terme générique qui décrit bien la nature de la relation que le spectateur peut avoir avec l'objet sensible, ce rapport harmonieux est surtout le lien unificateur entre l'artiste et le spectateur.

Le second élément que Wilhelm Worringer introduit est le *Kunstwollen*. Il représente une sorte de garantie quant à la qualité de l'œuvre en ce qu'elle s'inscrit dans les principes de la production de son époque. Il serait ainsi le résultat d'une longue réflexion sur la production artistique qui trouverait ses attaches dans le passé, se référant à l'autorité de la caution du temps. Dans une société aussi évoluée et savante que celle du XIX^e siècle¹⁷⁸, il est le lien de la pensée avec la représentation. Cette proposition pose la question des ruptures stylistiques en ce début de XX^e siècle, de la rupture de la connivence entre les artistes, cet aspect de la question n'est pas traité par Wilhelm Worringer. Cela implique en tout cas une disparition au moins partielle du *Kunstwollen* dont le cubisme est l'expression la plus claire. Quant à l'abstraction, elle est le facteur de socialisation de l'art :

« L'impulsion de dessaisissement de soi, qui s'étend à la vitalité organique de l'universel, s'oppose polairement, en tant que tendance à l'abstraction, à la tendance au dessaisissement de soi orienté vers la seule existence individuelle. »¹⁷⁹

Cette organisation très subtile conduit à l'affirmation d'une sorte d'aboutissement théorique du sens de la production artistique et l'ensemble de l'argumentation ne manque pas d'être convaincant. Cependant, dans le texte de Wilhelm Worringer une affirmation soulève une question qu'il est d'autant plus facile de relever aujourd'hui, qu'entre temps la peinture a exploré d'autres domaines de la forme, moins liés à l'imitation de la nature. A propos de la forme « individuelle matérielle close » Wilhelm Worringer note ceci :

¹⁷⁸ *Abstraction et Einführung*, op. cit. « L'âge d'or de l'Histoire de l'art se situant au XIX^e siècle, il était normal que les théories sur les origines de l'œuvre d'art reposassent sur des conceptions matérialistes » p. 45

¹⁷⁹ Ibid. p. 60

« Si l'on fut incité à rapprocher la présentation de la surface plane, c'est parce que la tridimensionnalité s'oppose le plus à une saisie de l'objet en tant qu'individualité matérielle close, sa perception exigeant alors une succession de moments perceptifs à combiner, où l'individualité close se dissout... »¹⁸⁰.

Plus loin, il revient sur la question en affirmant, sans la caution de Aloïs Riegel cette fois-ci, « Ainsi l'espace est le pire ennemi de tout effort abstraitif, et c'est lui qui devait être réprimé au premier chef par la présentation artistique. »¹⁸¹

Ce qui exclut la troisième dimension elle-même. Quant à une éventuelle quatrième dimension, pour l'auteur, elle n'est d'aucun intérêt. Ici encore, comme on le verra plus loin, on doit noter à quel point l'analyse de Carl Einstein sur la sculpture nègre est redevable à la pensée de Wilhelm Worringer¹⁸². Les remarques de Wilhelm Worringer sont justifiées par le fait que le jeu d'ombre et de lumière suffit, sur une surface plane, à créer la sensation de profondeur et éviter ainsi une organisation spatiale pour créer la sensation de profondeur. On verra que la perspective artificielle résout la question par une organisation de la surface qui prend en compte une diminution visuelle correcte. Elle crée non seulement la sensation de profondeur mais aussi une organisation spatiale. Malgré une composition de masse, elle garde la clarté nécessaire à la représentation.

Quel profit peut-on tirer de l'ensemble de ces observations et en quoi les analyses de ces théoriciens contribuent-elles à l'enrichissement de la réflexion sur le cubisme et la conception de l'espace au XX^e siècle ?

Tout d'abord, c'est une vision qui se dégage de la conception classique de l'art qui tend à lier esthétique et classicisme grec. Ce postulat est battu en brèche dans la mesure où l'auteur constate que l'émotion esthétique ne suffit pas pour que l'objet devienne une œuvre d'art. Celle-ci doit porter en elle un autre élément qui ne cherche pas à satisfaire le seul besoin de jouissance du spectateur. Ce qui signifie qu'il n'est pas la seule référence dans la création comme dans la réception de l'œuvre. Comme nous l'avons déjà souligné, le Moi n'est pas le seul destinataire de l'objet artistique. L'exemple que retient Wilhelm Worringer pour illustrer l'idée d'abstraction est celui du style sévère de l'Égypte antique, qu'il oppose à « l'art populaire » égyptien. C'est-à-dire que l'art est essentiellement politique, représentation d'une société avec ses structures. L'imitation de la nature n'est pas inconnue des artistes égyptiens, mais ne vise que « l'art populaire » fait d'émotion¹⁸³. L'abstraction, c'est cette dimension non individuelle qui dès lors échappe au domaine esthétique. Il s'agit alors d'un contenu

¹⁸⁰ Ibid. p. 57

¹⁸¹ Ibid. p. 71

¹⁸² Cf. pp. 107-113.

¹⁸³ Le terme « art populaire » désigne un art égyptien plus réaliste, comme le célèbre *Scribe accroupi*, 44 x 537 x 35 cm, calcaire peint, cristal de roche, cuivre, Paris, Musée du Louvre, IV^e dynastie.

échappant à l'émotion de l'individu pour viser l'ensemble de la société. Cette intrusion de l'extérieur dans le domaine « réservé » de l'émotion caractérise aussi la démarche de la « cordée ». cubiste, fondée sur la forme. De même l'imitation de la nature est suspecte. Wilhelm Worringer ne voit pas dans l'art une imitation de la nature, il rappelle que :

« La formule dont part Schmarsov dans ses *Grundbegriffe* : « L'art est une explication de l'homme avec la nature » n'est valable que si l'on considère de même toute métaphysique comme ce qu'elle est fondamentalement : une explication de l'homme avec la nature. ¹⁸⁴ »

L'imitation est inutile, car elle n'est qu'une simple impulsion qui procure la joie de copier un modèle. Alors que la confrontation de l'homme avec la nature dans l'art le conduit à la manifestation de ses besoins psychiques et à leurs satisfactions.

Dans l'approche de Wilhelm Worringer, on mesure l'importance des travaux d'Aloïs Riegl. Ceux-ci sont fondés sur la production d'objets décoratifs provenant essentiellement des périodes préhelléniques. Il souligne ainsi que l'histoire de l'art ne se construit pas uniquement sur l'héritage de la Grèce classique. Cette réévaluation d'un monde artistique hors du schéma de Winckelmann¹⁸⁵ est fondamentale dans la compréhension de l'art du XX^e siècle. De plus, la conviction d'une représentation, qui ne peut être qu'en deux dimensions, simplifie considérablement le débat sur l'apparition d'une quatrième dimension dont on mesure mal, dans ce cas, la nécessité.

B. Konrad Fiedler

L'initiateur de la remise en cause de la vision classique de l'art est Konrad Fiedler. Il reste le premier à comprendre que le schéma de la Renaissance n'est plus adapté à son époque. L'Histoire de l'art allemande admet assez volontiers que le classicisme « romantique » dont Caspar David Friedrich est le représentant le plus significatif, a épuisé sa voie et qu'il faut un sang neuf. Les théoriciens les plus en pointe, comme Konrad Fiedler, voient la réponse dans les travaux de Hans von Marées ou du sculpteur Adolf Hildebrandt. Ces artistes ne mettent pas en cause la règle de la construction perspective pas plus que « l'explication avec la nature ». Même l'Historia reste un principe auquel ils se soumettent sans difficultés. Ce qui les préoccupe, c'est l'organisation spatiale de leur œuvre, ou plutôt « non-spatiale ». Il y a chez Hans von Marées un souci constant de renouvellement de la forme, particulièrement de l'organisation de la surface, pour conférer à ses personnages une

¹⁸⁴ Ibid. p. 49.

¹⁸⁵ Johann Joachim WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture*, Paris, Aubier Ed. Montaigne, 1954. (1755)

puissance spécifique individuelle¹⁸⁶. Quant à Adolf Hildebrand, sculpteur réputé dans l'Allemagne de la fin du XIX^e siècle, il illustre bien cette idée d'*Einfühlung* et d'abstraction. Son bas relief des *Amazones*¹⁸⁷ où l'espace est absent et la forme bien individualisée, tout en se tenant à cette harmonie qui caractérise l'*Einfühlung*, le démontre. La même démarche guide Arnold Böcklin, notamment dans la célèbre *Ile des morts*¹⁸⁸ : il se tient à un traitement qui ne prend en compte que la surface, sans réelle tentative de créer un volume, ce que Aloïs Riegel appelle la *Sehebene*¹⁸⁹. La réussite de la peinture tient à une forte impression pour le spectateur d'un lieu sans profondeur, sorte de topographie en deux dimensions, mais pleine de suggestions, un modèle de la puissance de la nostalgie.

Pour Konrad Fiedler, l'émotion esthétique n'est pas un critère de l'œuvre d'art car on peut éprouver des émotions identiques devant la nature. Elle aussi offre des spectacles merveilleux. Il ne retient pas non plus le goût, car il ne voit pas sur quels critères s'appuie ce goût bien trop subjectif¹⁹⁰. Il cherche à donner une base objective à la production artistique. Cette base est pour lui la forme :

« L'origine et l'existence de l'art reposent sur l'appréhension immédiate du monde par une force particulière de l'esprit humain. La signification de l'art n'est rien d'autre qu'une forme à travers laquelle l'homme prend conscience du monde, et cette activité ne correspond pas seulement à un élan de sa volonté, mais à une nécessité de sa nature. Ainsi la position de l'artiste face au monde n'est pas choisie librement ; elle est donnée par la nature. La relation qu'il établit avec les choses n'est pas dérivée, mais immédiate. L'activité spirituelle qu'il déploie face au monde n'est pas arbitraire, mais nécessaire, et le résultat auquel il aboutit ne sera pas secondaire et superflu, mais totalement indispensable à l'esprit humain s'il ne veut pas se mutiler lui-même »¹⁹¹.

La forme est donc le moyen d'exploration du monde. Mais cette forme n'est pas une imitation de la nature, d'ailleurs totalement inutile, car la réalisation en est impossible, elle devrait prendre en compte trop de paramètres. De plus, il ne s'agirait que d'une copie, que les efforts déployés ne justifient pas. La forme est l'outil exploratoire du monde. La formulation de Paul Klee revient sans cesse : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible »¹⁹². Ainsi Fiedler donne une base objective à l'activité de l'artiste, la prise de conscience du monde, monde

¹⁸⁶ Hans von MAREES, le cycle de fresques marines et agrestes de la Stazione zoologica Anton Dorhn, Naples, 1873. Annexe introduction et le peintre fig N° 14

¹⁸⁷ Adolf HILDEBRAND, *Les Amazones à la chasse*, bas relief, Munich, Neue Pinacothèque, 1887-1888. Annexe introduction et le peintre fig N°15

¹⁸⁸ Arnold BOECKLIN, *L'île des morts*, huile sur toile, 111 x 155 cm, Bâle, Kunstmuseum, 1880.

¹⁸⁹ Littéralement : la surface de vision qu'il distingue de la surface matérielle.

¹⁹⁰ Konrad FIEDLER, *Essai sur l'art*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2002. Traduit par Daniel Wiczorek, présenté par Philippe Jugnod, avertissement Françoise Choay. Pp. 23-25.

¹⁹¹ Ibid. p.46.

¹⁹² Paul KLEE, « Credo du créateur » in *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964. Traduction Pierre-Henri Gonthier, *Das Bildnerische Denken*, 1920. p. 34.

complexe, mobile. La forme ne se contente pas d'être elle-même, elle a un autre sens. Henri Focillon nous le rappelle :

« Toujours nous serons tenté de chercher à la forme un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme avec celle de l'image, qui implique la représentation d'un objet, et surtout avec celle de signe. Le signe signifie, alors que la forme *se* signifie [...] C'est que la forme est enveloppée d'un halo. Elle est stricte définition de l'espace, mais elle est suggestion d'autres formes Elle se continue, elle se propage dans l'imaginaire, ou plutôt nous la considérons comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain qui n'est ni l'étendu ni le pensée, une foule d'images qui aspirent à naître.»¹⁹³

Ces analyses trouvent un écho évident dans l'impressionnisme et encore plus dans le cubisme. Elles soulignent le contenu créatif de la forme, sa capacité à rendre le monde visible, donc compréhensible. Cela confirme la vision de Konrad Fiedler de l'esthétique ; il la considère comme inutile dans le domaine de la création artistique. La forme est le moyen de poser des questions sur la réalité qui nous entoure ou plutôt les réalités. Celles-ci relèvent de la vie individuelle et sociale et non d'une sorte d'embellissement de la nature qui nous consolerait de nos peines par l'émotion esthétique.

Dans « La manière de juger les œuvres des arts plastiques »¹⁹⁴ Konrad Fiedler aborde la question de l'intérêt que peut éprouver le spectateur pour le sujet représenté. Il est évident que souvent le contenu, l'idée de l'œuvre, est intimement lié à l'intention de l'artiste. Cependant l'auteur rappelle que :

«...l'intérêt pour l'art ne commence qu'au moment où cesse l'intérêt pour le contenu idéal de l'œuvre. Le contenu de l'œuvre que nous exprimons par des concepts n'est pas celui qui doit son existence à la force essentiellement artistique du créateur »¹⁹⁵.

C'est avec cette idée de contenu idéal, « d'histoire », que s'opère une césure au moment de la Renaissance. Au point où certains auteurs y voient le début de l'art ; en opposant un Moyen Age seulement préoccupé de représentation religieuse¹⁹⁶, sans « histoire » au sens albertien, à une émergence de l'homme à partir du XIII^e siècle. Cette redécouverte de l'art a son théoricien, Leon Battista Alberti, dont on analysera certains aspects de son ouvrage clef, le *De Pictura*, dans lequel il définit l'histoire (l'Historia) comme la base même de la peinture.

¹⁹³ Henri FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 1947.

¹⁹⁴ In *Essai sur l'art*. pp 26,27

¹⁹⁵ Ibid. p. 27

¹⁹⁶ Hans BELTING, « Introduction » in *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Les éditions du Cerf, 1998. Traduit de l'allemand par Frank Muller, édition originale, München, Verlag C.H. Beck 1990. Jacques GAGLIARDI, *La conquête de la peinture, l'Europe des ateliers du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, Flammarion, 1993. p.19 « La peinture épouse la vie »

Section 2. L'Historia d'Alberti et la perspective

Le *De Pictura* de Leon Battista Alberti¹⁹⁷ est publié en 1435. Il existe deux versions de l'ouvrage, l'une en latin, l'autre en italien. La recherche historique actuelle est divisée quant à la chronologie. Les uns pensent que la première édition est celle en latin, la version italienne n'étant qu'une traduction plus tardive, pas totalement littérale. D'autres au contraire, soutiennent que la version vernaculaire fut celle de 1435. On n'entrera pas dans ce débat, bien que l'on puisse penser que la version latine fut la première. Malgré le fait qu'elle peut être trop élitiste pour être accessible aux peintres des bodeghe florentines¹⁹⁸.

Ce texte ne peut être considéré ni comme un manuel donnant des recettes d'atelier, ni comme un traité à proprement parler comme le soulignent Thomas Golsenne et Bertrand Prévost.¹⁹⁹ Pour eux, il s'agit plutôt de commentaires (*commentarii*) octroyant à l'auteur une plus grande liberté, notamment celle de citer lui-même²⁰⁰. De plus, on ne peut soutenir que l'ouvrage est le livre de chevet de peintres du Quattrocento, car il n'est pas assez technique. L'érudit Leon Battista Alberti semble bien plus s'adresser à une élite sensible à la peinture qui maîtrise le latin. Il veut lui donner des clés pour comprendre le vrai rôle de la peinture et du peintre dans la société civile d'alors. On a toujours souligné le caractère propagandiste du livre, destiné à élever l'art du peintre au rang d'art libéral. Si cet aspect est affirmé avec une force répétitive, le texte porte en lui bien plus, ce qui en fait l'importance. Les quelque quatre-vingt pages recèlent de nombreuses propositions que l'on retrouve dans les traités qui l'ont suivi, conférant au *De Pictura* un contenu fondateur. Dès lors, on est en droit de le considérer comme un ouvrage de référence pour la peinture pendant près de cinq siècles.

Deux points émergent nettement de l'ouvrage, ils constituent le cœur des livres I et II du *De Pictura* :

- Le livre I, plutôt technique, explique les principes d'élaboration de la perspective ;
- Le livre II fait de l'Historia « l'œuvre majeure du peintre ».²⁰¹

Bien que dans la présentation de l'ouvrage la perspective soit examinée en premier, il est préférable d'aborder d'abord l'Historia, car elle est déterminante et explique le rôle du

¹⁹⁷ Leon Battista ALBERTI, *De Pictura (1435)*, Paris, Macula, Dédale, 1992. Edition traduite et préfacée par Jean Louis Schefer, Introduction Sylvie Deswarte-Rosa. Edition originale en latin 1435, édition italienne vers 1438 selon Cecil Grayson.

¹⁹⁸ Michel PAOLI, *Leon Battista Alberti*, préface Françoise Choay, Besançon, les Editions de l'imprimeur, 2004. L'auteur soutient une thèse inverse qui admet que la première version de 1435 est écrite en italien. p. 52

¹⁹⁹ Leon Battista ALBERTI, *La Peinture* Paris, Seuil, Sources du savoir, 2004. Edition traduite du latin et présentée dans la version italienne par Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, avec un glossaire. Elle est augmentée de *Elementi (Les éléments de peinture)* texte d'Alberti écrit vers les années 1437/1440.

²⁰⁰ Ibid p.13

²⁰¹ Edition Schefer livre II, § 33

peintre tel qu'Alberti le conçoit. L'Historia n'est pas que l'histoire qui est racontée par le tableau, ce qui en limiterait sa portée, elle est :

«... une composition anthologique de ce que la nature offre de façon dispersée »²⁰².

A. L'Historia

a) La narration

Le sens que Leon Battista Alberti donne à Historia est tout d'abord celui de la narration. Il s'agit de rapporter une histoire qui met en scène des personnages. Ce n'est pas une nouveauté, le cycle des basiliques d'Assise, entre autres, conte déjà la vie de saint François et illustre des épisodes de l'Histoire sainte²⁰³. Néanmoins, l'organisation spatiale de la représentation se modifie au début du Quattrocento. C'est dans le cycle de la chapelle Brancacci²⁰⁴ que Masaccio initie une véritable révolution dans l'art de la narration picturale. Dans *Le paiement du tribut*²⁰⁵, le peintre illustre trois épisodes spatialement et chronologiquement différents ; la découverte d'une pièce de monnaie par Pierre dans la gueule d'un poisson, la demande de paiement du tribut au Christ par un percepteur et enfin le versement du tribut par Pierre. Cette forme de narration connaît un réel engouement. Piero della Francesca la retient, notamment, dans les fresques du cycle de *L'invention de la vraie croix* de San Francesco à Arezzo²⁰⁶. Paolo Uccello y recourt dans le cycle du *Chiostro Verde*²⁰⁷ de Santa Maria Novella à Florence. De nombreux autres cycles adoptent ce principe de composition. C'est là un traitement de l'espace et du temps qui implique une double maîtrise ; celle d'une scansion juste de l'espace et celle d'une construction narrative qui s'apparente à l'art de la rhétorique. On reviendra sur ces deux points plus avant.

²⁰² Ibid p. 11 « La peinture faite, ou Historia, est donc un prélèvement et une composition anthologique de ce que la nature offre de façon dispersée »

²⁰³ San Francesco, Assise, dans les basiliques basse et haute fut lancé un vaste chantier d'un cycle iconographique où sont intervenus Giotto, Pietro Cavallini, Simone Martini, Cimabue.

²⁰⁴ MASACCIO, MASOLINO, Filippino LIPPI, MASACCIO, *Cycle de Saint Pierre*, fresques, Florence, église des Carmine, chapelle Brancacci, 1424-1428.

²⁰⁵ MASACCIO, *Le paiement du tribut*, fresque, 247 x 597 cm, Florence, église des Carmine, 1425.

²⁰⁶ Piero della FRANCESCA, *L'invention de la vraie croix*, cycle de fresques, Arezzo, église San Francesco 1452-1460.

²⁰⁷ Paolo UCELLO, *Cycle de la genèse* fresque, Florence, Santa Maria Novella, Chiostro Verde, 1432-1448.

b) La représentation d'un personnage

L'Historia ne se limite toutefois pas pour Leon Battista Alberti au sens exposé plus haut, elle couvre un champ plus vaste. Il ne donne pas de définition précise de ce qu'il entend par Historia :

« ...la notion est moins expliquée qu'impliquée et mise en jeu dans l'ensemble du *De Pictura* »²⁰⁸.

On remarque qu'à aucun moment il ne cherche à faire la distinction entre la représentation d'une scène, d'un portrait ou d'une pala. Est-ce à dire que seule l'histoire est un genre acceptable pour la « grande » peinture ? Sûrement pas. Même si rien n'est explicite les exemples cités font référence à des personnages comme Alexandre ou

« ...ces trois jeunes sœurs auxquels Hésiode a donné pour nom Aglaé, Euphrosyne et Thalie »²⁰⁹, qui montre bien que, pour lui, l'histoire ne s'arrête pas à la narration d'un fait.

En fait, l'Historia est ici le lien entre le personnage représenté et l'histoire propre au personnage, comme Alexandre, porteur de toute une « légende » qui a une force d'évocation exceptionnelle.

c) La représentation

L'Historia est l'image présentée au spectateur, réalisée par le peintre et elle doit être perçue par le spectateur. Aussi, Alberti en tire-il toute une suite de conséquences. L'Historia est liée au processus pictural même ; elle est médiation entre l'activité visuelle du spectateur et son imaginaire, elle crée le lien qui enrichit la surface peinte d'une véritable représentation et non d'une simple imitation de l'objet. Il en résulte qu'Alberti estime que seule l'Historia peut conférer à une peinture son caractère achevé. Aussi doit-elle offrir certaines caractéristiques et qualités, sous peine de dévaloriser et le peintre et son œuvre. Ces caractéristiques sont en premier lieu la composition et la raison.

d) La composition

Le paragraphe 35 commence ainsi :

« Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur ».

Afin de bien s'assurer de la pensée de l'auteur, on consultera aussi le texte italien, rédigé ainsi :

²⁰⁸ *La peinture*, Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, op. cit.. p. 331.

²⁰⁹ Op. cit. L II § 54

« Composizione è quella ragione du dipignere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. »²¹⁰

On retiendra la traduction proposée par Thomas Golsenne et Bertrand Prévost qui font bien ressortir l'idée de « ratio » et que Leon Battista Alberti reprend dans la version italienne sous le terme « ragione »

« La composition est cette façon réglée de peindre par laquelle les parties sont composées dans l'œuvre de peinture.»²¹¹.

Si la traduction de « façon réglée » ne traduit pas parfaitement l'idée de raison, elle est plus précise que la proposition de Schefer qui parle de « procédé » qui semble assez éloigné de « ratio»²¹². La composition est clairement une façon de mettre en règle l'Historia, de la soumettre à la raison, à des règles. Ces règles se fondent sur une division ; les parties de la représentation, Historia ou composition, termes ici synonymes, constituent les corps, la partie du corps ; le membre, la partie du membre ; la surface. Ces corps ne sont pas les corps d'êtres vivants mais les éléments les plus importants de la composition. Quant à la surface, elle est chez Leon Battista Alberti la plus petite unité du tableau, celle qui ne peut être réduite à une autre notion. Il s'établit ainsi une organisation hiérarchisée que l'on doit exprimer avec clarté. On verra plus loin l'importance de la perspective dans ce but.

Mais si l'Historia est entre autres composition, elle est plus que cela. Elle doit encore suivre d'autres principes afin de satisfaire le spectateur. Elle doit prendre en compte la vénusté et la convenance. La convenance, c'est qui est convenable, donc décent, soit une valeur morale.

e) La convenance

Le mot « decere » latin est traduit par l'auteur dans la version italienne par « convenire ». Il importe donc que la peinture de qualité représente des histoires qui ne contreviennent pas à la décence. Celle-ci ne vise pas que la morale sexuelle, il n'est pas interdit de représenter des nus, mais il faut cacher les parties honteuses. La décence, c'est aussi dissimuler les parties peu gracieuses. Et de citer Périclès, représenté avec un casque pour cacher son crâne difforme²¹³. Mais cette convenance n'est pas seulement morale, elle vise aussi une certaine incohérence, comme le soutient l'auteur avec ce curieux exemple :

²¹⁰ Op.cit. L II § 35

²¹¹ Ibid.L II § 35 p. 129

²¹² Schefer op. cit.L II § 35 p. 159

²¹³ Ibid L II § 40

«... il serait absurde que les mains d'Hélène et d'Iphigénie aient l'air de mains de vieilles et de paysannes. »²¹⁴.

Ou encore la nécessaire retenue dans la représentation : est inconvenant l'excès d'ornements, de même le nombre de personnages être représentés, l'idéal étant environ dix :

« Quant à moi, j'estime qu'aucune histoire ne contiendra une telle variété d'éléments que neuf ou dix personnes ne suffisent à la représenter avec dignité,... »²¹⁵.

Tout cela fait toujours appel à la raison, à l'équilibre, dont le modèle est l'humanisme de la Grèce. Car il y a aussi une certaine convenance à considérer que seule cette époque peut être citée en exemple. Cela explique le recours systématique à l'Antiquité. L'auteur par les exemples qu'il retient ignore totalement son époque. Il évoque :

«...la peinture (qui a) représenté les dieux que les hommes vénèrent...car la peinture a ainsi notablement servi la piété qui nous attache aux dieux en retenant les esprits par le moyen d'une religion intacte»²¹⁶.

Cela est très surprenant, car la production de la peinture du Quattrocento, surtout dans sa première moitié, n'a pratiquement pour thème que des épisodes religieux chrétiens et ne laisse aucune place à des représentations profanes, encore moins à la mythologie antique. L'explication ne passe pas par un athéisme sûrement inacceptable alors, pas plus qu'une revendication laïque. La préoccupation est plutôt celle de conférer à la peinture un statut intellectuel, celui d'art libéral, dont la culture humaniste grecque est la garantie. Répétons le encore une fois, l'ouvrage ne s'adresse pas aux peintres mais à l'élite politique et aristocratique qui est seule en mesure de conférer à la peinture le statut d'art libéral tant désiré.

Si le peintre se donne ainsi un état enviable, il doit aussi contenter le spectateur en lui conférant un nouveau statut. Au contemplateur des mystères de la Bible, subjugué par un monde surnaturel, il oppose un spectateur conduit par l'affect, épanoui par les ravissements des ornements :

« L'histoire que tu pourras à juste titre louer et admirer sera celle qui se montrera agréable et ornée d'attraits qui lui permettront de retenir longuement les yeux d'un spectateur savant ou ignorant par une espèce de plaisir et de mouvement de l'âme. »²¹⁷

Ce plaisir du spectateur, on l'obtient par la composition, la convenance et l'ornement. Pour parvenir à ce plaisir, il faut rajouter deux autres qualités, la dignité et la grâce. Celles-ci ne sont en fait que la conséquence des autres préceptes énoncés plus haut.

²¹⁴ Ibid L II § 37, En effet, aucun peintre des botteghe florentines ne peignait des personnages de la mythologie en 1435.

²¹⁵ Ibid L II § 40

²¹⁶ Ibid L II § 25

²¹⁷ Ibid L II § 40

f) La vénusté

Le but qu'Alberti assigne au peintre, donner du plaisir au spectateur, est en fait la définition de l'esthétique de Théodore Lipps ; la « jouissance objectivée de soi ». La vénusté, c'est-à-dire la beauté, est la résultante des qualités déjà citées, elle ne se définit pas directement. Mais ce beau qui est ainsi désigné, s'inscrit obligatoirement dans la convenance, la décence, la dignité et la grâce. C'est alors un montage savant qui prend en compte des éléments relevant bien plus de la morale que de l'esthétique. On voit affirmées les règles de la bienséance qui visent autant à l'artistique qu'à la création d'un groupe social, qui se reconnaît dans les œuvres d'art comme le témoin d'une éthique comme d'une esthétique. Cet art impose un humanisme qui exige des règles sociales excluant la violence. On peut dès lors comprendre que les siècles suivants ont vu dans la peinture, et l'art en général, l'expression de la plus haute humanité, moteur de son progrès moral et social. Peut-on vraiment dire que Leon Battista Alberti en est l'inventeur ? C'est probablement aller trop loin, mais le *De Pictura* en est une des expressions les plus achevées. Qu'il ait pu servir de guide aux théoriciens de l'art à travers les siècles ne doit pas surprendre. Leon Battista Alberti suggère un homme dont la dimension change.

g) L'homme albertien

Alberti est un moraliste. On doit considérer le *Della Famiglia*²¹⁸ comme son ouvrage de référence, rédigé entre 1432 et 1440. L'auteur voit dans la famille la solution à l'équilibre entre l'individu et la société²¹⁹. A un Moyen Age tout imprégné de relation fusionnelle, il oppose un monde où l'homme est responsable devant son destin. Cet individualisme, qui fonde l'humanisme de la Renaissance, se retrouve dans sa conception du rôle de la peinture. Celle-ci se pose en miroir de la société, en dessine les valeurs ; la raison, la décence et la dignité, vertus qui sont les prémices de la philosophie bourgeoise²²⁰. Cet homme responsable,

²¹⁸ Leon Battista ALBERTI, *I libri Della Famiglia*, quatre livres 1433 à 1437

²¹⁹ Michel PAOLI, *Leon Battista Alberti*, op. cit. « ... il est sans doute capital de comprendre qu'Alberti est avant tout un moraliste. [...] il existe une forme de solidarité entre toutes ses œuvres ; il ne paraît donc pas possible de lire un ouvrage isolément... » p. 41

²²⁰ Ernst BLOCH, *La philosophie de la Renaissance*, Paris, Payot & rivages, 1994. Traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, édition originale *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, Francfort sur le Main, Suhrkamp Verlag, 1972. Dans son ouvrage Ernst Bloch voit le début de la philosophie bourgeoise dans la Renaissance, notamment à travers la théorie du droit naturel, pp. 10-11. Alberti s'inscrit dans cette lignée voyant dans la nature la source de toute création.

socialement engagé, mais libre de tout parti, est le modèle de ce prince que le XVI^e installe. Désormais ce n'est plus l'assemblée des citoyens qui est vertueuse, mais le prince. Si Alberti n'est en rien le précurseur de la théorie machiavélienne, il comprend l'importance future du prince. Dans ce sens le centralisme perspectif constitue une représentation de la nouvelle société qui voit le jour.

Les références systématiques à l'Antiquité ne sont pas seulement la marque de l'élitisme d'un fin lettré, mais aussi une mise en exergue des vertus des anciens ; ils entrent dans l'histoire de l'homme pour en être les exemples. Les dieux ne sont plus des idoles, mais des personnifications de la nature et de ses œuvres. La mythologie est la légende de l'humain, de ses vicissitudes comme de ses conquêtes. Les héros incarnent des vertus longtemps oubliées qui doivent resurgir dans un monde anthropocentrique²²¹. Les héros d'Alberti sont ceux qui ont combattu pour la vertu.

Comme l'écrit Hans Belting, le *De Pictura* modifie le statut de l'image :

« On avait attribué à l'ancienne image une réalité particulière qui en faisait la manifestation visible d'une personne sacrée. L'image, qui devait se conformer désormais aux lois générales de la nature, incluant l'optique, se retrouvait ainsi classée sans restriction dans le domaine de la perception sensible et devait obéir aux lois régissant tout phénomène perceptif naturel. [...] En outre, la création d'une nouvelle image dépendait de l'artiste, de sa vision interne ou « imagination ». On l'évaluait à l'aune de son « idée » ou de son invention »²²².

La vision albertienne est fondamentalement optimiste, c'est pourquoi elle dominera tout le mouvement artistique durant cinq siècles. La raison en est pour partie de ce qu'elle est fondée sur un principe éthique et ne voit dans la beauté que la conséquence d'un chemin vertueux. Mais la première réussite d'Alberti tient à ce qu'il donne le mode d'emploi de la peinture moderne. Le but final du peintre, c'est la « ratio », « la façon réglée », qui conduit à une organisation spatiale de la représentation par un moyen mathématique : la perspective artificielle. C'est elle qui rend la représentation de l'Historia claire. Dès lors se justifie pleinement le chapitre sur la perspective, car il existe un lien structurel entre Historia et perspective.

²²¹ Alberti dans le § 18 cite Protagoras «... peut être Protagoras, lorsqu'il disait que l'homme est la mesure et la règle de toute chose, entendait-il que l'on pouvait précisément connaître les accidents de toutes les choses en les comparant à ceux de l'homme.» Si cette interprétation de la célèbre phrase de Protagoras est détournée de son sens initial, il n'en reste pas moins que l'idée d'une centralité est clairement exprimée.

²²² Hans BELTING, *Image et culte*. op. cit. p 634.

B. La perspective artificielle

Le livre premier du *De Pictura* est consacré à la nouvelle manière qui est fondée sur l'emploi de la méthode perspective. Cependant, avant de se consacrer à cette question essentielle, on doit s'arrêter sur le personnage de l'admoniteur de la construction albertienne. Ce personnage « théorique » fait juste l'objet d'une phrase dans le livre II :

« Ensuite il est bon que dans une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe ; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y a là un danger ou une chose digne d'admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages »²²³.

L'histoire de l'art désigne ce ou ces personnages comme « l'admoniteur ». Cette pratique n'est pas systématique chez les peintres. On en trouve un exemple tout à fait remarquable chez Piero della Francesca dans le *Baptême du Christ*²²⁴. A gauche de la composition le peintre a placé trois anges qui chacun effectuent un geste d'admoniteur, le premier interpelle le spectateur par le regard, le second porte le regard vers le Christ et le troisième, au bord extrême du tableau désigne de la main la scène du baptême. Si ce personnage participe à la composition, il est aussi un élément de l'organisation formelle de la représentation. Sa fonction, comme la construction de la perspective, est de participer à l'ordonnance de la composition, afin de diriger convenablement le spectateur. Car tout chez Alberti doit contribuer à diriger l'œil du contemplateur dans le bon sens et l'admoniteur participe à ce but. Par sa position excentrée, il constitue un point d'appui visuel qui ramène le regard vers ce qui est essentiel dans l'art initié par la Renaissance, le centre.

a) Le principe du centre, un texte fondateur

Leon Battista Alberti semble mettre une certaine mauvaise grâce à reconnaître les mérites de Filippo Brunelleschi²²⁵ quant à l'invention de la perspective artificielle. Il admet que les anciens ne la connaissaient pas et suggère qu'il en est au moins le théoricien sinon l'inventeur²²⁶. La dédicace à Filippo Brunelleschi ne vient que dans l'édition italienne, plutôt

²²³ *De Pictura* op. cit. L II § 42

²²⁴ Piero della FRANCESCA, *Baptême du Christ*, tempéra sur bois, 167 x 116, Londres, National Gallery, 1448-1450. Annexe introduction et le peintre fig N°16

²²⁵ Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, Champs, 2000. p. 83.

²²⁶ *De Pictura*, op. cit. L I. § 21 « Elle est telle que je crains qu'à cause de la nouveauté du sujet et de la brièveté de nos notes, elle ne soit pas bien comprise des lecteurs. » il se garde bien de citer des exemples concrets comme

destinée aux peintres qu'aux « intellectuels ». Quant à Masaccio ni son cycle de la chapelle Brancacci ni la *Trinité* ne sont pris en compte²²⁷, pourtant, il s'agit bien là de construction perspective. Notons d'ailleurs que l'auteur n'emploie jamais le terme *perspectiva*,²²⁸ pas plus que *prospectiva*²²⁹.

C'est bien le livre I du *De Pictura* qui établit les règles premières de ce qui dominera toute la construction de l'objet d'art dans les siècles suivants. Même si, dans les décennies qui ont suivi, la construction de l'image devient plus complexe, notamment en développant l'ancien système de la perspective bifocale dont Brunelleschi avait déjà compris l'intérêt²³⁰, la théorie albertienne reste la base de la «costruzione legittima ». Elle s'impose à tout peintre qui prétend à ce rang par son savoir et sa capacité à construire, selon des règles claires, des histoires dignes. Il fonde ainsi sur cette construction légitime un corpus pictural imposé qui qualifie la peinture savante, qui seule possède les qualités artistiques requises de l'œuvre d'art. A l'opposé les productions vernaculaires, populaires ne peuvent pas prétendre à cette légitimité. Alberti réussit ainsi à donner un statut aristocratique à la peinture et aux arts plastiques en général, les sortant du « ghetto » de la production artisanale. Par contre, il les enferme dans un cadre qui écarte progressivement toute la richesse de la création populaire. Il installe la peinture dans les arts libéraux et, par là même, lui assigne un domaine où inévitablement et malgré sa réticence, l'esthétique va prendre le pas sur l'éthique. Cette déviation fausse la lecture du *De Pictura* et conforte depuis, le caractère élitiste de l'art. Cette conviction se renforce par la primauté du centre clairement affirmée par l'auteur.

les œuvres de Masaccio pour appuyer sa démonstration, alors qu'il recourt facilement pour ses démonstrations aux peintres de l'antiquité.

²²⁷ MASACCIO, *La Trinité*, fresque, 667 x 317, Florence, Eglise Santa Maria Novella, 1426.

²²⁸ Ce terme est employé dans les traités médiévaux pour parler de l'optique. Cf. Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard NRF, 1970. Chapitre X «Etudes sur la Perspective à la Renaissance » ; pp. 278-293.

²²⁹ M. BOSKOWIVITS, « Quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva » in *Acta Historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae*. T. VIII (1962) pp. 241-260 et IX (1963) pp. 139-162, ou l'auteur souligne qu'Alberti n'emploie jamais le terme *prospettiva* ou *prospectiva*, ce qui donne à réfléchir. Peut-on penser que l'ambiguïté de sa position envers Brunelleschi le rend prudent ?

²³⁰ Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Textes réunis et présentés par A. Chastel, Paris, Gallimard, 1970. p. 269.

b) La dictature du centre

Dans sa démonstration, Leon Battista Alberti s'appuie sur un système mathématique fondé sur les rayons. Il distingue trois genres de rayons : les rayons extérieurs qui se trouvent sur le bord de la surface, les rayons du milieu qui forment l'essentiel de la surface du tableau, le rayon central qui est unique. Chacun de ces rayons est en relation avec une certaine quantité²³¹. Celle-ci augmente au fur et à mesure que l'on se rapproche du centre, pour finalement atteindre une quantité maximale dans le rayon central. Ce rayon, dès lors centre de la vision du spectateur, organise l'ensemble de la représentation, de la composition dans la terminologie albertienne. Le recours aux mathématiques donne une caution scientifique à la démonstration, bien que Leon Battista Alberti se défende de raisonner en mathématicien²³². Il se réfère clairement à la géométrie euclidienne dont on sait qu'elle ne sera remise en cause qu'au XX^e siècle²³³.

Cette primauté du centre est confirmée par l'auteur dans un terme lourd de signification, puisqu'il qualifie le rayon central de « Dux »²³⁴, celui qui guide l'ensemble de la composition. Il va de soi que l'on peut y voir un sens plus large que simplement pictural. Il ne s'agit pas ici d'élargir ce propos. Cependant, on rappellera qu'en 1428, les Alberti voient l'édit de bannissement qui les frappe révoqué et reviennent s'installer à Florence. Une autre bataille s'engage alors entre Cosme de Medici et les « Douze Hommes de Bien »²³⁵. Celui-là vise un pouvoir personnel à Florence. La victoire de Cosme de Medici entraînera le bannissement de plusieurs membres de l'oligarchie dont Felice di Michele Brancacci, commanditaire de la chapelle de Masaccio en 1436. Cosme représente le parti du peuple et l'on peut voir en lui le modèle d'un prince qui serait le « Primus inter pares » au même titre que le rayon central.

Comme en politique, ce rayon central a pour objet d'unifier l'espace en le simplifiant²³⁶. L'efficacité du procédé conduit les peintres à l'adopter, car il permet une mise

²³¹ On ne s'attardera pas sur cette question de quantité, qui est un élément de la démonstration car il faudrait en démontrer l'exactitude scientifique, ici sans réelle importance. L'explication est donnée principalement dans L I. § 6.

²³² Ibid. L I § 1, « Je demande instamment que l'on considère qu'en tout cet exposé je ne parle pas de ces choses en mathématicien mais bien en peintre »

²³³ Notamment par les théories de John von Neumann

²³⁴ *De pictura* op. cit. L I § 8 « ut merito *dux* radiorum plane ac princeps dici debeat. », “ au point qu'il mérite d'être appelé leur chef et le premier d'entre eux. »

²³⁵ Douze Hommes de Bien ou Bonhommes, oligarchie florentine qui dirige la ville au début du XV^e siècle, composée de douze membres issus des familles les plus influentes.

²³⁶ John WHITE, *Naissance et Renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biron, 1992. Traduit de l'anglais par C. Fraixe. p. 128 « ... et dès lors les peintres disposent d'un puissant outil pour unifier l'espace pictural »

en ordre aisée. Cette « façon réglée » de peindre s'est de même appliquée à l'organisation de l'espace civil pour conduire à une « façon réglée » de tracer les villes et les espaces du pouvoir.

Esprit très structuré, Leon Battista Alberti a appris à sérier les problèmes et à les inscrire dans un cadre précis.

c) La fenêtre

« Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire. »²³⁷

Comme le soulignent Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, cette fenêtre n'est pas, contrairement à ce que semble suggérer Alberti, une ouverture vers l'extérieur mais un regard vers l'intérieur, vers l'histoire²³⁸. Il s'agit d'une double approche ; il faut d'abord bien limiter le cadre de l'histoire narrée, puis ensuite l'inscrire strictement dans le lieu, sans véritablement donner un contexte. L'objectif du peintre est de conduire le spectateur dans une situation où il est possible de retenir toute son attention, de l'enfermer littéralement dans l'histoire, sans lui laisser une échappatoire. Ce cadre fermé exige une complétude de la composition qui ne doit pas ouvrir sur un autre propos que celui déterminé par le peintre et, sur le plan formel, d'instaurer un équilibre interne. La fenêtre de Leon Battista Alberti offre le modèle sur lequel Heinrich Wölfflin construit sa comparaison entre Renaissance et Baroque, où il oppose respectivement les termes suivants : plastique à pictural, surface à profondeur, clos à ouvert, analyse à synthèse et absolue clarté à obscurité relative²³⁹. C'est bien ce caractère totalement clair, analytique qui éloigne définitivement la peinture de l'expérience médiévale.

Ce résultat ne peut être obtenu que si la fenêtre sert aussi à indiquer le point central de la composition, qui justifie toute l'œuvre peinte.

« Car ton arc est tendu en vain si tu n'as pas de but sur lequel diriger ta flèche »,²⁴⁰

ainsi l'écrivain conclut-il le livre premier consacré à la manière de construire le tableau.

Cette méthode a donné « un caractère schématique et une rigidité »²⁴¹ qu'on ne rencontre pas chez Filippo Brunelleschi. En fait toute l'histoire de la peinture tentera de se

²³⁷ *De Pictura* op. cit. L I § 19.

²³⁸ *La peinture*, op. cit. p.323 « Bien qu'elle soit « ouverte », la fenêtre opère une clôture. D'abord, elle n'est pas une vitre mais un cadre qui ferme ; et l'on ne regarde pas à travers mais à partir de celui-ci. »

²³⁹ Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, Paris, Gérard Monfort, 1992. Traduit de l'allemand, édition originale *Renaissance und Barock*, 1888.

²⁴⁰ *De Pictura* op. cit. L I § 23.

²⁴¹ John WHITE, *Naissance et Renaissance de l'espace pictural*, op. cit. p.129.

libérer des règles fondatrices du florentin avec plus ou moins de réussite, sans jamais parvenir à sortir du tracé albertien, ce jusqu'au premières années du XX^e siècle.

Cette rigidité se veut structurelle et, pour garantir un cadre solide, l'auteur réserve une place à l'architecture.

d) L'architecture

S'il est un art où Leon Battista Alberti a excellé, c'est bien celui de l'architecture. Il la considère comme un art utile, digne et procurant du plaisir²⁴² ; elle est, pour lui, la seule dans ce cas. Dans le *De Pictura*, il évoque l'architecture deux fois. Une première fois pour rappeler que les ornements de l'architecture, ce qui en fait l'agrément viennent en partie de la peinture « ...tout ce qui fait le mérite des édifices »²⁴³. L'affirmation vise surtout à alimenter la longue liste des vertus de la peinture pour en faire un art majeur.

La seconde évocation de l'architecture vise la construction même du tableau. Sans parler à proprement d'architecture, il explique comment on doit installer sur les côtés « les ailes des murs »²⁴⁴ dont la fonction est de donner un cadre à la représentation. Le paragraphe 33 lie la circonscription, terme qui désigne les contours, à la composition, qui est elle un élément déterminant de la représentation²⁴⁵. Aussi les éléments d'architecture jouent-ils un rôle structurant dans la représentation picturale. Ces éléments, toujours pour des raisons de clarté, s'édifient sur un dallage qui constitue la trame horizontale de la peinture et vérifie la justesse de la construction géométrique. Cette méthode n'est pas une invention de Leon Battista Alberti. Beaucoup de peintres y avaient déjà recours, notamment Masaccio²⁴⁶, mais aussi des peintres moins adeptes de la « maniera moderna »²⁴⁷, ou précédant la Renaissance ainsi Giotto, Cavallini²⁴⁸. Elle caractérise la manière du Quattrocento, dans la mesure où elle

²⁴² Leon Battista ALBERTI, *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, Sources du savoir, 2004. Traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, édition originale *De re aedificatoria*, 1485, après le décès de l'auteur. « Si tu finissais par en découvrir qui non seulement te soient absolument indispensables mais qui réussissent en outre à joindre l'utilité au plaisir et à la dignité, tu ne devrais pas à mon avis exclure l'architecture de leur nombre... » Comme Alberti n'en cite pas d'autres et qu'il doute que l'on en découvre d'autres, l'architecture est le seul art qui réunit les trois qualités nécessité, commodité et plaisir.

²⁴³ *De pictura*, op. cit. L II § 26 « C'est en effet du peintre, si je ne m'abuse, que l'architecte a pris les architraves, les chapiteaux, les bases, les colonnes, les corniches et tout ce qui fait le mérite des édifices »

²⁴⁴ Ibid. L II § 33

²⁴⁵ Ibid. « Il nous reste à dire sur la circonscription quelque chose qui concerne tout autant la composition. » § 33 première phrase. (Traduction Schefer)

²⁴⁶ L'essentiel de la peinture du début du Quattrocento y a recours, on peut citer Fra Angelico, Lippi, Uccello de même que les Siennois (Maître de l'Osservanza).

²⁴⁷ Comme Pisanello

²⁴⁸ Particulièrement dans le cycle des basiliques d'Assise. Cavallini (1250 env.- 1330) peintre romain qui influence Giotto que celui-ci rencontra lors de son séjour à Rome.

contribue largement à la «fonction réglée» favorisant la mise en ordre de la représentation. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, la rigidité albertienne vient de la conviction que la peinture est une science d'ordre, qui lui confère le statut d'œuvre d'art et non d'objet de culte, comme on peut concevoir la représentation picturale du Moyen Age, comme le propose Hans Belting²⁴⁹.

e) Le principe d'ordre

L'imitation de la nature est un thème dominant de la pensée de l'humaniste. Il reste entendu qu'elle n'est pas une copie servile, pas même une reproduction d'une réalité directement sensible. L'imitation albertienne s'inscrit dans celle qui se définit par une observation de la «sagesse» ou de la grandeur de la nature, de sa «ratio». Pour lui, la nature fonctionne selon des règles rationnelles et le peintre doit lui aussi s'en tenir à ces mêmes règles. Cela suppose la mise en œuvre d'un ordre, peut être pas perceptible par une approche superficielle, mais qu'un peintre instruit et expérimenté peut appréhender.

Pour cela, il faut se doter d'un outil permettant une mise en ordre de l'espace dans lequel travaille le peintre. Cette mise en ordre se fait à travers le système qu'initie le rayon central, c'est-à-dire la perspective. Elle permet d'exposer avec clarté cette *Historia* qui est l'objet même de la peinture. Elle organise, dans une vraisemblance des proportions, la place de chacun des éléments qui installent l'histoire au cœur du tableau, lui confère sa dignité, sa compréhension et sa vénusté.

Mieux encore la vénusté résulte de cette mise en ordre, elle s'instaure comme élément de la beauté de l'œuvre d'art. Cette conviction traversera de longs siècles et ne sera battue en brèche que progressivement. Tout d'abord par la réduction de l'*Historia* à son caractère anecdotique, anodin, l'estompant peu à peu comme raison de la peinture. Il ne restera alors plus qu'à s'interroger sur l'utilité de la perspective, puisque la raison de son existence, liée à l'*Historia*, disparaît avec elle.

Toute l'histoire des arts plastiques va, jusqu'au XIX^e siècle, se nourrir de ce principe perspectif, jusqu'à ce que la littérature s'en empare pour dénier à la peinture sa capacité de conduire son *Historia* sans mot. Le discours littéraire, qui progressivement se greffe sur l'*Historia*, finit par installer la confusion. Seule une réaction face à ce statut modifié de l'image a permis de sauver la raison d'être de la peinture.

²⁴⁹ Hans BELTING, *Image et culte*, op. cit.

Cette disparition de l'Historia implique une nouvelle conception de l'objet même du tableau. Elle implique de même une autre relation avec le spectateur qui est sollicité pour participer à l'existence de l'œuvre elle-même. La perspective serait donc la seule part de « vérité » dans l'essentiel de la production de la peinture entre le XV^e et XIX^e siècle. La légende et la fable dominent largement toute la thématique picturale. En quoi cette approche exclut-elle le spectateur ? En ce qu'elle exige du spectateur une connaissance savante du thème développé dans le tableau. Cela a un double effet, elle limite l'accès au tableau par des références à des savoirs réservés à des lecteurs, rares pour l'époque, de plus elle détourne le spectateur du véritable sens de l'œuvre d'art en désignant l'histoire et non l'objet peint ou l'objet de la peinture, comme la signification de l'œuvre d'art.

Section 3. L'impressionnisme

C'est probablement la réelle innovation que le mouvement impressionniste apporte aux arts plastiques. Il reconnaît une part essentielle du spectateur dans la représentation picturale, puisque le peintre de son propre aveu veut que le spectateur ait une impression dont le peintre n'a pas le contrôle. Il confère ainsi un rôle actif au spectateur. L'impression, et plus particulièrement l'impression visuelle, est le moteur de l'élaboration du tableau, elle met au second plan l'histoire. Cela induit l'abandon du discours sur la signification du sujet traité. Le caractère discursif est aboli pour réduire la relation à la seule vue et conduire à un rapport direct avec le tableau. On se trouve en totale rupture avec la principale recommandation d'Alberti : l'Historia. Celle-ci introduit un caractère « irréaliste » car elle ignore la réalité picturale pour privilégier la convention du discours. C'est à cet « irréalisme » que s'oppose la peinture impressionniste autant par le choix de ses thèmes que par sa pratique picturale.

Les thèmes se veulent « réalistes » jusqu'à aller à la trivialité. Avec *L'Enterrement à Ornans*²⁵⁰ en 1849, Gustave Courbet ouvre un nouveau chapitre de l'histoire de la peinture. L'œuvre peut être considérée comme le tableau le plus contestataire depuis cinq siècles, car plus qu'à l'esthétique, il s'en prend à l'éthique, pour introduire le peuple comme objet de la thématique artistique. Elle introduit l'idée que le sujet de la représentation, même s'il semble trivial, joue un rôle essentiel dans le sens artistique de l'œuvre. Point n'est besoin pour le spectateur de connaître la mythologie ou la légende chrétienne pour « comprendre » l'œuvre qui lui est proposée. C'est sur la seule émotion du sujet que Gustave Courbet s'appuie pour le faire participer à l'œuvre elle-même. C'est beaucoup moins une nouvelle esthétique qui est proposée qu'une éthique totalement éloignée de celle d'Alberti. Cette mise en question est également le fait d'Edouard Manet, lorsque en 1863 avec *Le Déjeuner sur l'herbe*²⁵¹, il introduit dans la forêt mythologique de l'Historia albertienne des messieurs échappés de leur salon bourgeois en compagnie d'une femme nue, dont la présence est pour le moins incongrue. Cette autre provocation est pour les connaisseurs d'alors une insulte à la noblesse des sentiments que doit promouvoir l'art, cette noblesse étant le fondement même du beau.

On assiste ainsi à une mise en pièce de la noblesse des sentiments comme critère de l'œuvre d'art. Alors s'ouvre aux novateurs un monde pictural sans règle morale, ni Historia.

²⁵⁰ Gustave COURBET, *L'Enterrement à Ornans*, huile sur toile 315 x 668, Paris, musée d'Orsay, 1849.

²⁵¹ Edouard MANET, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863 Annexe introduction et le peintre fig N° 3

Lorsque Claude Monet invite au spectacle d'un soleil levant²⁵², sans autre objet, il avance une proposition différente pour la peinture. Il prétend simplement lui donner celle du témoignage d'un regard artistiquement élaboré, dont la signification doit se limiter à ce voile imprécis qui, de plus, nie la prétendue démonstration de rendre visible ou « lisible » le sujet représenté. Il démontre ainsi que n'importe quel sujet peut être l'objet d'une œuvre d'art.

Néanmoins, l'impressionnisme paraît exiger que le spectateur soit directement interpellé pour participer à l'existence de l'œuvre. Serait-ce alors une peinture « imbécile », dont le but ne serait que de se livrer à l'exercice esthétisant d'un art pour l'art ? Ou comme le soutient Philippe Junod, l'émotion d'un soleil levant (ou couchant)²⁵³ justifierait-il tout abandon d'une peinture savante, au moins quant à son « contenu » narratif ? Faut-il y voir l'affirmation péremptoire du triomphe de la forme sur la narration ? Oser définir cette peinture « d'imbécile » trouve un semblant de justification, puisque Claude Monet était admiré pour son œil, sa main lui étant totalement subordonnée²⁵⁴. Mais est-ce réellement ce qui s'est passé, les impressionnistes ont-ils vraiment compris la révolution qu'ils avaient provoquée ? Ce n'est pas sûr. Si l'on admet que l'œil de chaque peintre est le seul critère, son originalité ne peut venir que d'un regard nouveau. S'il est vrai que ces yeux furent souvent neufs, on peut cependant affirmer que le décodage des tableaux devient assez simpliste. Il suffit à vérifier qu'il n'y a pas un excès de virtuosité et d'agilité du peintre pour tromper le spectateur²⁵⁵. Or leur production dépasse largement cette référence « mondaine ». Dans ce sens la définition de l'impressionnisme de G. Rivière en souligne bien la véritable innovation :

« Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce qui distingue les impressionnistes de tous les autres peintres. »

Si cette première rupture avec certains paradigmes de la peinture, inventés par la Renaissance, est patente, elle ne vise cependant pas la perspective. Celle-ci reste aux yeux de l'ensemble des peintres incontournable. Pour un lecteur d'aujourd'hui, on comprend mal comment Konrad Fiedler, et, il n'est pas le seul, a pu éprouver une telle admiration pour les œuvres de Hans von Marées. C'est pourtant à partir de ce modèle qu'il a construit une théorie qui nous paraît si bien aller aux recherches les plus contemporaines et apparemment si éloignées de celles de Hans von Marées²⁵⁶. La raison en est que Hans von Marées en Allemagne fait le

²⁵² Claude MONET, *Impression, soleil levant*, huile sur toile, 61 x 46 cm Paris, Musée Marmottan, 1872. Annexe introduction et le peintre fig N°18.

²⁵³ Claude MONET, *Soleil couchant sur la Seine*, huile sur toile, 100 x 150 cm, Paris, Petit Palais, 1880.

²⁵⁴ « Monet quel œil » disait de lui Cézanne, Lionello VENTURI, *Cézanne*, Paris, Léon Rosenberg, 1935. p 293.

²⁵⁵ Philippe JUNOD, *Transparence et opacité*, op. cit. . p. 294 « la picturalité intransitive ».

²⁵⁶ On pourrait citer Hildebrand mais aussi Worringer ou Wölfflin.

même travail que les Impressionnistes français, il donne un caractère trivial à sa production, ce que ses contemporains ne lui pardonnent pas. Pour Konrad Fiedler, l'artiste pose bien la question fondamentale de la production picturale, le sens du contenu de la peinture et son rejet de l'idéalisme qui privilégie l'Historia. C'est à dire toute la rhétorique qui est sans relation avec la question picturale et, qui de plus, ne traite pas non plus du rôle du spectateur dans le contenu de l'œuvre d'art.

Il n'est cependant pas anormal que ces peintres contestataires ne se soient pas attaqués à la perspective, car elle constitue la part raisonnable, technique pourrait-on dire, de l'héritage pictural. Il fallait éliminer surtout la part totalement irréaliste de la fonction de la peinture car elle empêchait une vision juste. Peu ou prou, l'Impressionnisme et ses divers mouvements jusqu'au fauvisme, s'en sont toujours tenus à la mise en ordre héritée de la perspective. La longue quête de Cézanne ne le conduira jamais à mettre en cause la perspective. On peut penser que cela lui a interdit de franchir le pas qui aurait dû le mener à une forme de peinture qui aurait pu se rapprocher du cubisme. Plus probablement le maître d'Aix n'en voyait pas l'utilité, ces formes géométriques qu'il évoque dans la fameuse lettre à Emile Bernard²⁵⁷, supposent que la perspective en permette l'organisation, la mise en place. D'ailleurs toute sa démarche ne vise qu'à une analyse rigoureuse de la forme et pour cela la perspective est un outil bien précieux. Car pour l'essentiel des impressionnistes, c'est la forme qui est l'intelligible et la couleur qui est l'émotion ; les deux doivent coexister. Alors qu'auparavant, pour les peintres, c'était l'Historia qui était chargée de porter l'émotion. Elle s'avère désormais comme un élément hors de la problématique du peintre, car elle relève du domaine du langage, qui n'a rien à voir avec la peinture, ce que Konrad Fiedler démontre si bien.

Néanmoins, on peut éprouver un certain trouble devant la célèbre déclaration d'Henri Matisse qui explique, avec une certaine naïveté :

« J'ai devant moi une armoire, elle me donne une sensation de rouge bien vivant, et je pose un rouge qui me satisfait »²⁵⁸.

²⁵⁷ La lettre de Cézanne à Emile Bernard du 15 avril 1904 parue dans le *Mercure de France* le 16-10-1907 « Permettez moi de vous répéter, ce que je vous disais ici : traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à cet horizon donnent la profondeur. Or la nature, pour nous les hommes est plus en profondeur qu'en surface... » dans Golding *Le cubisme* pp. 54/55 Golding contredit, à juste titre, l'opinion de Gleizes et Metzinger sur Cézanne qui serait un cubiste « déguisé », car la perspective est pour lui fondamentale et le distingue du cubisme qui refuse la perspective comme moyen construire l'espace. Jean LAUDE, comme Golding, n'y voit pas plus une intuition pré cubiste, il rappelle l'avis de Théodor Reff dans « Cézanne et Poussin » in *Journal of the Warburg and Courthauld Institute* 1960 N° 1-2 qui considère la remarque comme une recommandation d'école d'art. Jean LAUDE, Nicole WORMS DE ROMILLY, *Braque, le cubisme 1907-1914*, Paris, Maehgt 1982. cf. pp. 11-16.

²⁵⁸ Henri MATISSE, « Notes d'un peintre » in *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972. p.46

Une telle approche, si elle porte en elle une volonté affichée de privilégier l'émotion visuelle, montre aussi ses limites. Comment construire une solide démarche artistique sur la simple sensation, sur un besoin intérieur de poser telle couleur et non telle autre ? C'est en fait limiter la peinture à de simples sensations ou émotions sans se poser d'autres questions. Une telle approche porte en elle un autre danger. Elle conduit progressivement à faire de la peinture une sorte d'exercice auquel chacun pourrait accéder, pour y livrer ses états d'âme. On voit mal selon quels critères on pourrait distinguer les œuvres de qualité, puisque seuls les critères émotionnels sont pris en compte. C'est ce que souligne Wilhelm Worringer dans un texte sur l'art abstrait dont la problématique est proche de celle du fauvisme²⁵⁹ :

« Dis moi combien il y a de mondes en toi et je te dirai combien tu es artiste. »

Un seul monde n'est pas suffisant.

Aussi la démarche de Henri Matisse n'est-elle pas satisfaisante²². Cependant Matisse ne pouvait ignorer que son discours un peu simplifié ne correspondait pas à la problématique. Pour preuve, ses propres œuvres, où le travail qu'il réalise sur le sujet en montre le côté totalement anecdotique, alors qu'il s'interroge bien sur la nature de la peinture à travers la forme. Il en est ainsi de ses natures mortes de 1909 ou encore de la *Musique*²⁶⁰ ou de la *Danse*²⁶¹. Le sujet devient ici prétexte, c'est une vision essentiellement picturale de la peinture, sans autre questionnement que la difficile correspondance entre la couleur et la forme. Ce qui distingue Matisse des cubistes, c'est la primauté donnée à la couleur par rapport à la forme. Il a, comme les cubistes, abandonné le contenu, au sens hégélien du terme ; ni idéalisme, ni rhétorique en transparence²⁶² derrière ces toiles. On entend par transparence ce passage au-delà de la toile, pour lui donner un sens supplémentaire, qui ne relève pas de la représentation picturale. Rappelons nous le propos de Konrad Fiedler :

« Toute forme artistique est illégitime si elle se prête à la présentation de quelque chose qui peut être exprimé autrement »²⁶³.

Il a été brièvement évoqué chez le peintre impressionniste sa virtuosité technique liée à son œil, l'exécution se limitant à une sorte de formalité artisanale qui reproduit la sensation immédiate de l'image perçue. Cette approche veut établir un rapport direct avec la réalité. Elle s'oppose à la peinture savante qui privilégie une démarche plus conceptuelle. Ainsi Raphaël rappelle-t-il :

²⁵⁹ Wilhelm WORRINGER, *Problematik der Gegenwarts Kunst*, Munich, Piper, 1948. p.27.

²⁶⁰ Henri MATISSE, *La Musique*, Huile sur toile, 260 x 389, Saint-Pétersbourg, Musée de L'Hermitage, 1910.

²⁶¹ Henri MATISSE, *la Danse*, Huile sur toile, 260 x 391, Saint-Pétersbourg, Musée de L'Hermitage, 1910. Annexe introduction et le peintre fig N°19.

²⁶² On retiendra le terme de transparence comme le développe Philippe Junot dans son ouvrage, *Transparence et Opacité*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004.

²⁶³ Konrad FIEDLER, *Aphorismes*, Aphorisme 207, p. 102. Cf. supra introduction p. 27.

« J'opère d'après une certaine idée qui se présente à mon esprit. Si cette idée a quelque perfection, je l'ignore ; c'est à quoi cependant je m'efforce d'atteindre »²⁶⁴.

Cette idée est par nature une image, une image déjà très organisée dans l'esprit du peintre. Cela rejoint la *Cosa mentale*²⁶⁵ de Léonard si souvent citée et si peu remise en cause. Pourtant cette définition de la peinture semble liée à une certaine idée non de la peinture mais de l'ambition du peintre. La nécessité pour la peinture de se faire reconnaître comme une activité intellectuelle a conduit à promouvoir une image d'un peintre penseur. Elle n'est pas fautive, si l'on admet que l'Historia d'Alberti est un élément fondamental de l'œuvre. Il paraît dès lors au moins normal de se réclamer d'une pensée, plutôt que de la seule pratique qui induit un caractère artisanal. Philippe Junod rappelle le rôle divin de l'artiste de la Renaissance en cette fin du XV^e siècle²⁶⁶. C'est la même analyse que font Ludwig Heinrich Heydenreich et Gunther Passavant lorsqu'ils intitulent leur ouvrage sur l'art à la charnière du XV^e et XVI^e siècle : *Le temps des génies*²⁶⁷. Cette vision s'est transformée avec le romantisme pour installer l'artiste maudit, du moins incompris, qui ne défend plus ce statut de génie que par sa vie extravagante, sa pensée, et non par sa production. Ce n'est plus la pensée rationnelle qui dirige sa main mais l'inspiration, autre idéalisation de l'artiste cette fois-ci dionysiaque. On attribue à Debussy l'idée que le génie c'est 90% de transpiration et 10% d'inspiration. Peut-on voir chez Claude Monet cette illustration et imaginer que *L'impression, soleil levant* est l'œuvre d'un observateur qui va guider son pinceau en fonction des impressions qu'il va recevoir ? Il les traduirait immédiatement sur sa toile, sans avoir conçu l'œuvre avant dans esprit, sans inspiration. C'est en tout cas ce que suggère Paul Klee, dès les premières lignes de son exposé intitulé « Approches de l'art moderne »²⁶⁸ :

« L'impressionnisme s'ouvre à la nature passivement, il l'aborde dans un état d'entière disponibilité visuelle et cherche à la connaître dans ses effets optiques. Il est assez évident qu'une telle méthode pouvait fournir à l'art matière à d'importantes conquêtes, mais c'était *matière à penser* »²⁶⁹.

Paul Klee ne se satisfait donc pas de cette mise en prise directe avec la nature qui « ne pouvait inspirer qu'un style naturiste »²⁷⁰. Ce n'est donc pour Paul Klee qu'une introduction à l'art moderne, car la *Cosa mentale*, qui reste essentiel pour lui, semble manquer. Mais la question

²⁶⁴ Raphaël SANZIO, Lettre à Balthasar Castiglione, non datée : « Io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza di arte, non so, ben m'affatico d'averla ». Cité par M. QUATREMER DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1824. p. 87. Document numérisé par Google. books.google.fr.

²⁶⁵ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, Berger Levrault, 1987. p.86

²⁶⁶ Op. cit. Junod page 146

²⁶⁷ Ludwig H. HEYDENREICH, Gunther PASSAVANT, *Le temps des génies 1500 –1540*, Paris, Gallimard, collection l'Univers des Formes, 1974.

²⁶⁸ Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, op. cit. Chapitre premier intitulé « Approches de l'art moderne » p.9

²⁶⁹ C'est Paul Klee qui le met en italique.

²⁷⁰ *ibid* p. 10.

se situe principalement dans le rapport que le peintre œuvrant institue avec le matériau, non pour le maîtriser, mais pour en reconnaître la force créatrice. C'est l'action du pinceau sur la toile qui va modifier, coup de pinceau après coup de pinceau, l'objet représenté.

« Je manipule la couleur jusqu'à ce que j'aie exprimé l'idée que j'ai dans la tête »

dit William Turner²⁷¹. Cependant cette idée ne se situe pas obligatoirement avant la réalisation du tableau, elle peut naître pendant cet échange entre le peintre et ce qui apparaît progressivement sur la toile²⁷². Dans ce sens, le processus de création diffère entièrement de celui que propose Raphaël, dans la mesure où il ne prétend pas représenter la formalisation d'une idée préconçue.

La pratique Impressionniste met ainsi en cause deux principes profondément ancrés dans le discours pictural ; l'Historia comme contenu du tableau et la primauté de l'intellect dans l'élaboration de l'œuvre d'art. Cet abandon de l'histoire et la « soumission » du peintre à son matériau constituent une contre-proposition porteuse des principes de l'art moderne. Il faut la mettre au crédit de ce mouvement du XIX^e siècle auquel participent non seulement les impressionnistes français mais aussi William Turner ou Hans von Marées, même si on ne peut pas les considérer comme des impressionnistes. Cependant leurs propres chemins corroborent cette première rupture avec la conception de la peinture.

²⁷¹ William Turner, cité par O.Stelzer, *Vorgeschichte des abstrakten Kunst*, p. 182.

²⁷² On voit assez bien ce processus s'opérer dans le film que Henri-Georges Clouzot consacre à Pablo Picasso, *Le mystère Picasso*, 1956. On assiste à la transformation, directement sur la surface, (ici une plaque de verre) de l'œuvre, corrigé à maintes reprises pour aboutir à une peinture, finalement assez éloignée du premier projet.

Chapitre 2

Le cubisme

Section 1. Cézanne et la naissance du cubisme

La personnalité de Paul Cézanne joue un rôle essentiel dans l'évolution de la peinture du XX^e siècle. Elle clarifie l'histoire de la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle, le peintre aixois lui donne son sens, comme a pu le faire Piero della Francesca pour la Renaissance italienne.

En juin 2005 se trouvaient confrontées, dans une salle du Musée National Picasso à Paris, deux toiles ; l'une vient de la collection privée de Pablo Picasso elle représente *Château Noir*²⁷³ de Paul Cézanne. Celui-ci a traité ce thème plusieurs fois²⁷⁴, surtout dans les dernières années de sa vie. L'autre est une toile de Pablo Picasso ; *Vue de Gosol*²⁷⁵, peinte en 1906 lors du séjour de l'artiste dans ce vieux village catalan, non loin de la principauté d'Andorre.

A. Château noir

Château noir, où Cézanne a possédé pendant quelques années un atelier, est un manoir dans la forêt construit au XIX^e siècle, à l'écart, de la route du Tholonnet. Il est situé dans la banlieue d'Aix en Provence, au pied de la montagne Sainte Victoire.

Le tableau de Cézanne du musée Picasso reprend une représentation déjà retenue par le peintre en 1904²⁷⁶, qui se trouve actuellement au Musée d'art moderne de New York. L'artiste représente le château émergeant derrière un rideau d'arbres²⁷⁷. Il pratique très nettement par plans successifs.

²⁷³ Paul Cézanne, *Château Noir*, huile sur toile, 73 x 92 cm, Paris, musée national Picasso, 1905. Pablo Picasso l'acquiert auprès du marchand de Cézanne Ambroise Vollard. Venturi N° 795. Annexe introduction et le peintre fig N° 20

²⁷⁴ Cézanne a peint dix huiles sur toile, six aquarelles et un dessin représentant le *Château Noir*, dont le point de vue est pratiquement toujours identique, une autre toile le représente avec la *Montagne sainte Victoire* qui le domine. Une aquarelle donne une image plus précise du manoir (dessin aquarellé, 36 x 52,6 anciennement collection Koenigs, Haarlem, 1900)

²⁷⁵ Pablo Picasso, *Vue de Gosol*, huile sur toile, Paris, musée national Picasso, 1906. Annexe introduction et le peintre fig N° 21.

²⁷⁶ Paul Cézanne, *Château noir*, huile sur toile, 92 x 73 cm, New York, Musée d'art moderne, 1904. Venturi 974

²⁷⁷ Lionello VENTURI, *Cézanne*, Paris, Léon Rosenberg, 1935. Venturi écrit page 33 à propos des tableaux de paysage, « Une maison au milieu des arbres est une joie humaine d'autant plus réussie qu'elle est plus « nature ». Les arbres interrompent ce qui s'introduit toujours dans une maison d'abstrait et de géométrique ».

Au premier plan, la végétation occupe plus de la moitié de l'espace de la toile. Il crée ainsi un écran opaque accentué par le recours à une touche qui procède par des sortes de « plaques » géométriques, sans souci de la réalité végétale. Le plan ne recherche aucun effet de perspective. L'impression de volume est obtenue par des détails. Ainsi à gauche du tableau un tronc d'arbre fin et courbé instaure une impression d'avant-plan, fondé sur la précision de sa représentation. Au fur et à mesure que l'œil se porte vers la droite, la représentation devient de plus en plus imprécise. Cette manière de procéder conduit l'observateur à avoir un effet de profondeur, qui n'est pas lié à la mise en place d'une perspective artificielle. La seule différenciation de la netteté des objets crée l'effet de profondeur recherché.

Au second plan le château, qui par sa couleur, opposée au bleu dominant de la forêt et du ciel, par sa position, au milieu du tableau, compose l'élément principal de la représentation. Le parti est cependant le même que celui du premier plan ; surface plane composée d'aplats qui insistent sur l'opacité. L'effet de volume n'est pas souhaité, les ouvertures dans les murs sont à peine soulignées, ce qui accentue l'effet de planéité. Le profil du château suit le tracé en biais descendant, de gauche à droite, déjà retenu au premier plan. Le dernier plan suggère une montagne, à laquelle Cézanne réserve un tout petit espace. Le ciel seul, bien que construit selon une technique identique à celle de la forêt, offre quelques échappatoires, qui atténuent à peine cette volonté d'opacité que domine tout le tableau. Dans la toile du musée Picasso quelques touches blanches assez épaisses installent une apparence de transparence. Mais il ne peut faire de doute que Cézanne s'attache à construire des plans fermement structurés, qui s'organisent chacun d'une manière autonome, sans ménager vraiment une ouverture sur le plan suivant.

Malgré son évidente position au second plan, le château s'affirme nettement et inverse le rapport spatial en faisant avancer très clairement celui-ci vers l'observateur. Cézanne établit ainsi un rapport non hiérarchique des espaces et des plans. Il met en cause cette hiérarchie des plans, admise depuis longtemps, qui veut que le premier plan soit la scène de la représentation et que les autres ne soient que des éléments connexes de la composition. Cette rupture est le souci permanent des dernières années de Cézanne. Il recherche, dans le respect de la construction classique, une solution au problème visuel de la hiérarchie des plans. Le but étant de donner une nouvelle dynamique à la représentation picturale.

La multiplication des représentations de « Château noir » démontre que le modèle participe aux préoccupations formelles du peintre. Il maintiendra systématiquement une distance avec le château, en installant cet écran végétal qui cache une partie du bâtiment. Dans

une aquarelle de 1902²⁷⁸ le mur végétal est construit par des cubes travaillés en biais qui ne sont pas sans rappeler la touche cubiste, elle aussi en biais et monochrome.

Les toiles de *Château noir* de 1904 du Moma et de 1905 du musée Picasso sont peintes à partir du même lieu. Dans le dernier le peintre élargit légèrement le cadre, mais surtout le traitement se fait désormais par de puissantes touches clairement géométrisées. Ces blancs et jaunes de la peinture de 1905, qui tranchent dans le rideau végétal, sont moins là pour percer ce mur d'arbres que pour donner un socle à la masse du château. Cette manière de faire rend encore plus présent à l'observateur ce second plan, sujet du tableau.

Rien ne permet de savoir ce que Pablo Picasso pensait réellement de ce tableau. Cependant il répond incontestablement à des préoccupations qui se retrouvent dans l'œuvre de Pablo Picasso et notamment dans sa recherche cubiste. Cézanne dans les toiles du *Château Noir* pose plus de questions qu'il n'en résout, on y a vu l'expression de l'angoisse du peintre. Il est clair que le peintre n'arrive pas à la solution, mais est-ce à dire que cela exprime l'angoisse du peintre, parce que sa recherche n'aboutit pas, comme le suggère Emile Zola dans *l'Oeuvre* ?²⁷⁹ Ne s'agit-il pas plus simplement des difficultés formelles résultant de la recherche du peintre et qui se manifestent par d'évidents signes de tension ?

C'est probablement la même tension que l'on retrouve dans cette *Vue de Gosol* de Pablo Picasso. Cette toile n'est pas signalée dans le catalogue raisonné des œuvres de Pablo Picasso²⁸⁰. On peut imaginer que l'évidente difficulté de Pablo Picasso à traiter le sujet semble l'avoir écartée de ce catalogue. Pablo Picasso s'est rarement laissé tenter par des représentations de paysages. A Gosol il en a peint deux, celui qui nous intéresse et un autre clairement expressionniste²⁸¹. On peut y ajouter une vue des maisons face à son auberge²⁸². La *Vue de Gosol* se veut générale, le peintre se place au pied du village qui s'étage sur une colline. Le parti arrêté est très classique, en ce qu'il installe un premier plan sur un rythme d'aplats, construits sur une série de murs aveugles. La toile est composée d'aplats qui s'imbriquent pour monter progressivement vers le sommet. La préoccupation formelle est

²⁷⁸ Paul CEZANNE, *Château noir* aquarelle, 34,5 x 57,5 cm Paris, Collection Jacques Seligmann, Venturi 1036, 1900-1904.

²⁷⁹ C'est probablement avec cette idée de recherche jamais aboutie que Emile Zola conclut que le peintre était un raté dans *L'œuvre*, publié en mars 1886. Lionello Venturi écrit « L'origine de l'erreur (de Zola) est claire. La lutte de l'artiste contre la nature, quoi qu'en aient pu penser les poètes de tous les temps, n'a jamais existé ; ou plutôt elle existe dans l'opinion des artistes, dans leurs paroles (mêmes celle de Cézanne) mais pas dans leur art. la voie de l'art et la voie de la nature sont parallèles ; elles ne sauraient donc se rencontrer » ... « L'erreur de Zola a répandu l'idée dans le public du caractère incomplet, impuissant du génie de Cézanne » p.19

²⁸⁰ Pierre DAIK, Georges BOUDAILLE, Pablo PICASSO, 1900 – 1906. *Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Ides et calendes, 1966, réédition 1988. Les auteurs créent un dossier spécifique « Gosol » des 103 numéros, mais l'œuvre en référence n'est pas citée.

²⁸¹ Pablo PICASSO, *Paysage de Gosol*, huile sur toile, 69,8 x 99, New York, collection privée, 1906.

²⁸² Pablo PICASSO, *Maisons de Gosol*, huile sur toile, 54 x 38,5, Copenhagen, Statens Museum for Kunst., 1906.

constante, elle s'appuie sur une stricte représentation perspective d'un espace qui, comme chez Cézanne, reste très opaque. Le sujet, un village à la morphologie médiévale, favorise une compacité qui participe de ce caractère fermé et traduit bien la vie de ces lieux encore imperméables à la modernité. Le dessein, pour Pablo Picasso, semble de décrire Gosol, d'en souligner le côté pittoresque, sans autre parti pictural, ce qui tend à rendre l'œuvre assez banale. L'artiste ne prend pas l'objet pour le soumettre à une volonté artistique mais le subit ; il ne rend rien « visible »²⁸³. Dans ce sens la confrontation que Cézanne cherche avec son sujet et l'indifférence que semble manifester Pablo Picasso face à Gosol contrastent nettement et la comparaison tourne aisément à l'avantage du peintre aixois. Autrement dit, Cézanne ne résout pas le problème, alors que Pablo Picasso ne l'aborde même pas.

Georges Braque en cette même année 1906 se trouve à partir d'octobre à l'Estaque²⁸⁴, dans le monde Cézanne²⁸⁵, où il vient se confronter au maître et aussi à André Derain qui y réside depuis l'été 1906. Il est à ce moment là un peintre fauve, sensible à la thématique du paysage. Qu'il soit fauviste est sans grande importance, il est déjà Georges Braque. Jean Leymarie propose cette analyse pleine de finesse :

« ...(Braque) se révèle tout entier dans ses premières réussites, plus Braque que fauve et le plus attrayant des fauves »²⁸⁶.

Dès son second séjour en 1907, le peintre cherche surtout à construire ses tableaux selon la méthode cézannienne, déjà profondément imprégnée du paysage. Il se détache ainsi du sujet, pour une réflexion plus formelle. Dans les entretiens qu'il accorde à Dora Vallier en 1954, Georges Braque souligne :

« J'ai senti que la couleur pouvait donner des sensations qui troublent un peu l'espace et c'est pour cela que je l'ai abandonnée. »²⁸⁷

²⁸³ Comme peut l'entendre Paul Klee.

²⁸⁴ Le site de l'Estaque marque de son empreinte la première moitié de l'œuvre de Cézanne. Il y fait de nombreux séjours entre 1869 et 1890. C'est le champ d'investigation privilégié qui voit en Provence le développement de son style des premières années jusqu'à la plénitude ultérieure. Le contact avec l'impressionnisme et Pissarro en particulier, vers 1872, oriente son travail vers une recherche sur la touche et un éclaircissement de la palette. Contrairement au désir des impressionnistes de saisir l'instant, de fixer les fugaces vibrations de la lumière, Cézanne s'attache déjà aux permanences. En 1882, Renoir et Cézanne travaillent ensemble sur le motif. Autant pour le premier, le paysage alentour est vaporeux, presque doux, autant le second veut structurer sa vision, de la composition générale au détail de la touche. Cézanne poursuit son évolution avec rigueur et opiniâtreté vers une touche plus structurante. Peu à peu, la mer, les toits, les murs ne vibrent plus d'une vision atomisée de la touche, l'impressionnisme est dépassé. La composition cézannienne lie chaque élément dans une implication telle que naît le sentiment d'un équilibre parfait.

²⁸⁵ Situé dans la banlieue de Marseille, L'Estaque a été un thème fréquent dans la production de Cézanne, 33 huiles sur toile, 4 aquarelles, 2 dessins sont recensés. Le thème est de même récurrent dans l'œuvre du peintre puisque les premières toiles datent de 1870 et la dernière vers 1900.

²⁸⁶ Jean LEYMARIE, *Georges Braque*, Genève, Skira, 1961. p.22

²⁸⁷ Dora VALLIER, « Entretiens avec Georges Braque » in *Cahier d'art*, 1954, p.32.

On retrouve dans ses vues de l'Estaque une organisation cézannienne de l'espace. Il retient souvent au premier plan des arbres qui forment le triangle dans lequel s'inscrit un second plan, sujet de la représentation. Plutôt que « sujet », on préférera pour ces représentations de l'Estaque le terme « motif », comme le propose Lionello Venturi dans son *Cézanne*²⁸⁸, puisque l'artiste peignait face au paysage : sur « motif ». L'Estaque devient pendant trois ans un « motif » que Georges Braque reprend régulièrement, fasciné progressivement par la construction de plus en plus géométrique qu'il applique au paysage.

Il est intéressant de noter que Pablo Picasso possédait dans sa collection personnelle une œuvre de Cézanne qui représente *La mer à l'Estaque*²⁸⁹, thème que Georges Braque a abordé et qui l'a mené progressivement vers le cubisme. L'œuvre n'est pas une vue sur la mer, mais suit le principe cézannien d'une triple mise en plan : le triangle des arbres, le rythme géométrique des toits ponctués par la mince cheminée de l'usine, la mer qui envahit le troisième plan et laisse un fin espace au ciel perché très haut.

En novembre 1907 Georges Braque, rentrant juste de La Ciotat, rencontre Pablo Picasso. Il découvre *Les Demoiselles d'Avignon*²⁹⁰ dans l'atelier de Pablo Picasso. L'œuvre le trouble, comme la plupart des amis de Pablo Picasso. Pourtant le travail de Georges Braque n'est pas si éloigné de la démarche de Pablo Picasso. Elle s'appuie sur un autre « motif ». Pablo Picasso ne résout rien avec les *Demoiselles d'Avignon*, même si l'œuvre prend une dimension historique²⁹¹, comme le souligne John Golding. Georges Braque avance plus progressivement, depuis son séjour dans le midi, vers la solution, mais plus sûrement.

En effet l'exposition Cézanne de 1907 éclaire encore mieux Georges Braque dans sa compréhension du travail du maître d'Aix. A son arrivée à La Ciotat début octobre 1907, il exécute immédiatement une vue du viaduc : *Le Viaduc de l'Estaque*²⁹². Cette toile, aujourd'hui à Minneapolis, est apparue relativement récemment sur le marché de l'art, elle était jusqu'en 1997 dans une collection privée. L'œuvre n'était connue que par une photographie en noir et blanc. La critique découvrait alors toute la complexité de la proposition de Georges Braque. La couleur n'est plus vraiment fauve. Surtout la forme se dégage. Elle annonce la démarche

²⁸⁸ Lionello VENTURI, *ibid* « Le programme a disparu ; voici qu'est apparu le motif qui identifie le sujet et sa forme » p.

²⁸⁹ Paul CEZANNE, *La mer à l'Estaque*, huile sur toile, 73 x 92, 1883-1886, Catalogue L.Venturi N° 425. Pablo Picasso possédait trois Cézanne, dont une toile représentant le *Château Noir* (V.795) précédemment à Ambroise Vollard Paris et *Cinq Baigneuses*, (V. 385) origine A. Pellerin, Lecomte Paris, Bernheim jeune ?

²⁹⁰ Pablo PICASSO, *Les Demoiselles d'Avignon*, huile sur toile, 243,9 x 233,7 cm, Nex York Musée d'art moderne, 1907.

²⁹¹ John GOLDING, *le cubisme*, op. cit. « C'est une toile insatisfaisante en bien des points : ne serait-ce que par ses évidentes incohérences de style[...] (son travail) de fait il (Picasso) le considéra lui-même comme inachevé ». p. 69

²⁹² Georges BRAQUE, *Le Viaduc de l'Estaque*, huile sur toile, 65,1 x 80,6 cm, Minneapolis, Minneapolis institute of arts, octobre 1907. Annexe introduction et le peintre fig N°22

des tous prochains mois. Déjà on voit que la solution ne passe plus par la couleur. Le peintre reprend la structure de Cézanne, comme pour *Château noir*, avec un premier plan d'arbres. Dans le sillage de Cézanne, il s'attache aux formes géométriques, les accentue nettement ; plans obliques, verticales et horizontales affirmées, arcs de cercle. Il est parfaitement légitime de soutenir, comme le fait Alvin Martin, que c'est « l'instant du bouleversement »²⁹³. Cela d'autant que suivront, dans un délai très rapproché, des œuvres qui délaissent toute influence fauve, avec un emploi de couleurs cézanniennes. C'est notamment le cas pour *Terrasse à L'Estaque*²⁹⁴, probablement la première toile où dominent le vert, l'ocre, la terre de Sienne et le bleu. Puis une composition plus radicale où la géométrisation dépasse largement celle de Cézanne: *Maisons dans un paysage*²⁹⁵ peinte fin 1907. Ici l'approche est nouvelle. La forme anguleuse prend le dessus sur les courbes du fauvisme. De plus la structure de la composition précipite le point focal de la perspective vers l'extérieur, du côté gauche du tableau, si toutefois on admet que Georges Braque s'appuie vraiment sur une construction perspective. En effet, elle n'est d'aucune utilité dans la construction de la toile. Les points d'appui visuels sont l'arbre à droite au premier plan et perchée haut, la masse du pignon d'une grande maison ; composition nettement fondée sur l'autonomie des éléments. Si l'œuvre souffre d'un manque de cohérence, elle livre les premiers indices de la construction cubiste. Alvin Martin est d'avis que c'est cette toile qui a déterminé Guillaume Apollinaire à présenter Georges Braque à Pablo Picasso. Cela signifie que celui-là ne doit rien, au moins dans ses premières recherches cubistes, à l'auteur des *Demoiselles d'Avignon*. Très vite suivent deux autres *Le Viaduc de l'Estaque*²⁹⁶ que Alvin Martin²⁹⁷ date de fin 1907 début 1908 et non de l'été 1908, comme le soutient William Rubin²⁹⁸. Elles résolvent en partie les problèmes de composition, plus particulièrement la toile de Tel-Aviv, que Alvin Martin date de janvier-février 1908. Cubiste ou précubiste, cela importe peu, ce qui paraît essentiel est que l'apparition de la forme

²⁹³ Alvin MARTIN, « L'instant du basculement. Un paysage de Georges Braque au Minneapolis Institute of arts » in *Georges Braque et le paysage, de L'Estaque à Varengeville 1906-1963*, Catalogue exposition au musée Cantini, Marseille, 1^{er} juillet – 1^{er} octobre 2006. Paris Hazan, 2006. p. 67.

²⁹⁴ Georges BRAQUE, *Terrasse à L'Estaque*, (*Terrasse de l'hôtel de la Falaise*), huile sur toile, 80 x 61 cm, New York, collection particulière, fin octobre- fin novembre 1907. Annexe introduction et le peintre fig N°25.

²⁹⁵ Georges BRAQUE, *Maisons dans un paysage, ou Paysage de L'Estaque*, huile sur toile, 55 x 46 cm, Londres, 1907. Annexe introduction et le peintre fig N°26.

²⁹⁶ Georges BRAQUE, *Le Viaduc de l'Estaque*, huile sur toile, 72,5 x 59 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, octobre novembre 1907 début 1908. Achievé à Paris. Annexe introduction et le peintre fig N° 23

Le Viaduc de l'Estaque, huile sur toile, 73 x 60 cm, Tel-Aviv Museum of Art, janvier février 1908. Annexe introduction et le peintre fig N°24.

²⁹⁷ Alvin MARTIN, « L'instant du basculement. Un paysage de Braque au Minneapolis institute of arts » Catalogue exposition. p. 67.

²⁹⁸ William RUBIN, « Cézanne et les origines du cubisme » in *L'Estaque, naissance du paysage moderne*, Catalogue exposition au musée Cantini, Marseille, 1994. pp. 40, 42, 54.

« cubiste » se fait en à peine quatre mois, de début octobre 1907 à janvier 1908. Ces progrès fulgurants s'appuient en tout premier lieu sur la confrontation du peintre avec des objets architecturaux. Ceux-ci incontestablement aident à la clarification des recherches.

En ce sens, on est en droit de considérer que les deux représentations "architecturales"²⁹⁹ que Pablo Picasso peint à la Rue-des-Bois, éclairent sa propre démarche confrontée à la démarche de Georges Braque³⁰⁰. Cela noue, probablement alors, la "cordée" des deux peintres. De même parmi les rares toiles "architecturales" de l'espagnol, les cinq tableaux de Horta de Hebro de 1909 avec les autres toiles, notamment les portraits, paraissent jeter les bases définitives du cubisme de Pablo Picasso³⁰¹.

B. Le paysage en question

Les représentations d'architectures du premier cubisme sont souvent qualifiées, même dans leur titre, de « Paysages ». En fait ce n'est jamais la ville qui est le « motif » mais des villages installés dans leur paysage. Les constructions de Georges Braque s'inscrivent dans un cadre végétal, souvent des arbres. Les constructions ne sont reconnues que comme des éléments d'un paysage. Et ce n'est qu'à l'occasion de représentation de constructions monumentales, comme pour *Château de la Roche-Guyon*³⁰², que le bâti devient le sujet de la toile. Cette nécessité "végétale" n'est pas sans rappeler la nécessité "architecturale", adoptée par les peintres de la première Renaissance pour organiser la composition de leur tableau. On verra plus loin que cette relation ne concerne pas seulement les peintres³⁰³. En effet cette nécessité "végétale" s'impose aussi chez certains concepteurs de villes nouvelles, notamment en Allemagne et en Grande Bretagne, où le "végétal" devient une composante inhérente à la composition urbaine ou architectonique.

²⁹⁹ Pablo PICASSO, *Maisonnette et Jardin*, huile sur toile, 73 x 60 cm, Saint Petersburg, Musée de l'Ermitage, été 1908. (Daix 189) *Maisonnette et arbres*, huile sur toile 92 x 73 cm, Moscou, Musée des Beaux arts Pouchkine, été 1908. (Daix 190). Il a peint par ailleurs cinq paysages qui sont surtout des vues sur des jardins.

³⁰⁰ Pierre DAIX, *Le Journal du cubisme*, Genève, Skira, 1982. « Le travail de Picasso révèle que l'impact des œuvres ramenées de L'Estaque par Braque s'est fait sentir tout de suite. » p .43. John GOLDING, op.cit. « De fait, les paysages de la Rue-des-bois ont beaucoup de choses en commun avec les toiles contemporaines de Braque. » p.107.

³⁰¹ Pablo PICASSO, *Le moulin à huile*, huile sur toile, 38 x 46 cm, France, collection privée. (Daix 277) *Maisons sur la colline*, huile sur toile, 68 x 81 cm, New York, Fondation Nelson Rockefeller, été 1909. (Daix 278) *Usine à Horta de Hebro*, huile sur toile, 53 x 60 cm, Saint Petersburg, Musée de l'Ermitage, 1909. (Daix 279) *Le Réservoir*, huile sur toile, 60 x 50 cm, New York, David Rockefeller, été 1909. (Daix 280) *Le moulin à huile*, aquarelle sur papier, 24 x 32 cm, , 38 x 46 cm, New York, Moma, 1909. (Daix 281).

³⁰² Georges BRAQUE, *Château de la Roche Guyon*, huile sur toile, 92,5 x 72,5 Eindhoven, collection Van Abbeuseum, 1909. Annexe introduction et le peintre fig N° 27

³⁰³ Cf. les chapitres sur l'architecture et urbanisme. Cet aspect est particulièrement sensible chez Bruno Taut dans ses *Siedlung* à Berlin. Infra pp.182-223.

Cette prégnance végétale crée un double lien. Tout d'abord avec l'origine du cubisme, en l'occurrence l'impressionnisme, où le végétal est le support de la représentation. Mais aussi avec la nature, elle est ici la part d'ancrage dans la réalité nécessaire à toute oeuvre d'art.

Lorsque Georges Braque réalise son tableau manifeste du *Grand nu*³⁰⁴, il suggère un chemin, mais ne va pas au bout de la démarche. D'une certaine manière, il cherche trop à répondre aux *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso. Véronique Serrano remarque à propos du *Grand nu*, que :

« Le tableau est une figure, mais cette figure semble s'inscrire dans ce qu'il est possible d'interpréter comme les ultimes reliefs d'un paysage ; le tracé simplifié de trois baraques noires reste apparent à l'œil nu dans la partie inférieure droite de la composition ; l'amorce du dessin d'un relief tout aussi simplifié est traité de manière à ne distinguer aucun lieu précis, l'usage uniforme de la couleur ocre déjà présente dans ses paysages de L'Estaque de l'automne 1907 contribue à brouiller les pistes »³⁰⁵.

Même lorsque Georges Braque abandonne le paysage, la structure reste. Cela tend à démontrer à quel point le paysage, ou plutôt le paysage architectural, joue un rôle essentiel dans la solution vers le cubisme. Comme le laisse entendre Jean Paulhan, le cubisme est inventé par Georges Braque en 1908 devant les paysages de l'Estaque³⁰⁶. Véronique Serrano confirme cette façon de comprendre son rôle en écrivant :

« Dans cette « bataille d'influence » le clan Braque-Picasso gagne du terrain. Georges Braque que Paulhan désignait comme « le patron » au sens le plus littéral et sacré, prenait la direction des opérations et inventait le cubisme à L'Estaque »³⁰⁷.

Section 2. Georges Braque le maître du « cubisme »

La critique moderne a mieux défini le véritable rôle de Georges Braque dans l'élaboration du cubisme, on sait que la coterie parisienne, avec Apollinaire et André Salmon, reléguait Georges Braque au statut d'un disciple talentueux de Pablo Picasso. Seul Ardengo Soffici, intime de Pablo Picasso, avait dès 1911 compris le rôle primordial de Georges Braque dans la « cordée »³⁰⁸.

³⁰⁴ Georges BRAQUE, *Grand nu*, huile sur toile, 140 x 100 cm, Paris, Musée d'art moderne, Centre Pompidou, 1908. Annexe introduction et le peintre fig N°28

³⁰⁵ Véronique SERRANO, « Plus Braque que fauve » in *Georges Braque et le paysage, de L'Estaque à Varengeville 1906-1963*, Catalogue exposition au musée Cantini, Marseille, 1^{er} juillet – 1^{er} octobre 2006. Paris Hazan, 2006. p. 34.

³⁰⁶ Jean PAUHLAN, *Braque le patron*, Genève- Paris, Editions des trois collines, 1946. pp. 48-49.

³⁰⁷ SERRANO, op cit p .34.

³⁰⁸ Ardengo SOFFICI, « Picasso e Braque » in *LaVoce* 3, N° 34, 24 août 1911, pp. 633-637. Soffici fut le premier à comprendre la démarche de Picasso dans les *Demoiselles d'Avignon*, cette attitude lui valut une profonde estime de Picasso qui était très sensible à ses opinions.

En effet, ce rôle d'initiateur des nouveaux procédés que le cubisme introduisit dans la peinture, se fit souvent à l'initiative de Georges Braque, même si Pablo Picasso les exploita avec la créativité que l'on sait. Le papier collé, le peigne à bois, qui devint très vite un outil essentiel pour l'espagnol, le sable et même les sculptures en papier, furent toutes des initiatives de Georges Braque. On sait que Pablo Picasso avait un goût pour une certaine forme d'ironie³⁰⁹ ; il avait l'habitude de donner des surnoms à Georges Braque, dont notamment en 1912 celui de Wilbur, qui faisait directement référence à un des frères Wright, les pionniers de l'aviation. William Rubin y voit un hommage rendu par Pablo Picasso à l'inventivité de Georges Braque³¹⁰. Celui-ci imagine de nouveaux champs pour la peinture, surtout à partir de 1912, qui sont très clairement en rupture avec toute la représentation de ce que pouvait être la peinture en ce début de siècle. Toute la peinture « bourgeoise » avec ses conventions était, non pas critiquée, mais renvoyée au passé, vidée de tout contenu.

Dans son ouvrage sur Georges Braque, Carl Einstein dans son style emporté rappelle que :

« Le scepticisme devant la société bourgeoise en déclin et devant ses images de la réalité se manifestera aussi d'un point de vue optique. Car à présent les tableaux ne luisent plus comme des machines à jouer parfaitement astiquées, au contraire, ils se chargent maintenant de pouvoirs enchanteurs pour détruire et transformer l'homme et le réel. »³¹¹

La dissection de l'image par une géométrisation sans concession reste le caractère principal de la production de Pablo Picasso et Georges Braque pendant leur travail en intime relation. Cependant cela ne résout pas la question de la réalité qui veut être analysée. Ce sont les éléments extérieurs que les deux peintres vont introduire d'une manière systématique dans leurs tableaux qui ont apporté un nouvel enrichissement. C'est tout d'abord les papiers peints et la technique du peigne à bois, qui imite le bois. Ceux-ci définissent l'espace du peintre, non pas parce qu'ils ont une sorte de vertu spatiale, mais parce que, objets extérieurs aux canons de la peinture, ils changent la fonction de la peinture. Elle n'est plus le vecteur du contentement esthétique des ambitions culturelles de certains groupes sociaux, mais la transformation d'une prétendue rhétorique savante en une démonstration du rôle des objets les plus humbles dans l'art. Le propos rejoignait ainsi la vision de Konrad Fiedler qui refusait à l'art toute tentation esthétique, pour lui assigner l'obligation d'une exploration de la forme³¹². Les papiers collés de 1912 deviennent la surface sur laquelle peint l'artiste et en même temps

³⁰⁹ William RUBIN, *Picasso et Braque, L'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1989, cite ainsi son tableau intitulé *La jeune fille au chapeau de raisins*, qui est une provocation, Braque ayant l'habitude d'introduire dans ses Natures Mortes des raisins. P. 27.

³¹⁰ Ibid. p.27

³¹¹ Carl EINSTEIN, *Georges BRAQUE*, Bruxelles, La part de l'œil, 2003. Traduction Jean Loup Korzilius, notes Liliane Meffre. Edition originale *Georges Braque*, Paris, Editions des chroniques du jour, 1934.

la peinture elle-même. Instrument de décoration récurrent, le bois ou le faux bois, aujourd'hui largement utilisé comme expression du luxe, est porteur de tout un pan émotionnel qui en appelle au passé. De l'humble table de la cuisine rurale au salon lambrissé de bois précieux, c'est tout un fond affectif que partage toute une collectivité qui dépasse largement l'héritage national ou même européen. Si le Parnasse et les Evangiles sont les sources d'une grande partie de l'iconographie européenne jusqu'au XX^e siècle et si ces images cachent une iconologie, qui les réserve en définitive à une élite européenne cultivée, Georges Braque et Pablo Picasso brisent cette image pour en proposer une autre. Elle est peut-être nourrie du même héritage, mais désormais accessible non seulement à de nouvelles classes sociales dans la culture occidentale, mais aussi aux autres cultures, orientales ou primitives, qui développent des valeurs différentes. Elle se fonde sur les mêmes matières, le bois, le sable, la limaille, réelles ou imitées, indices sensoriels de la mémoire. L'espace européen dans lequel s'inscrivait la peinture disparaît, pour ouvrir une autre phase de la relation affective avec l'œuvre d'art. Par ce qui est commun à tout être humain : la mémoire indéfinissable d'un vécu si anodin qu'il ne peut être décrit et, qui pourtant est le facteur de nos regrets et de l'idéal que nous voulons tous renouveler.

C'est le génie de Georges Braque d'avoir fait revivre cette nostalgie si profondément liée au pouvoir évocateur de l'objet et de la matière, si simples soient-ils, pour donner un sens vernaculaire à une des explorations picturales la plus absconse, qui a pu être entreprise dans l'histoire de la peinture. Dans ce sens la réaction menée par Masaccio et Masolino, autre recherche fusionnelle entre deux peintres, est de même nature : rendre l'image accessible à tous les spectateurs en les installant dans un univers simple, débarrassé des symboles du pouvoir. Dans le très « démocratique » *Paiement du Tribut* de la chapelle Brancacci surgit l'image d'un monde sans hiérarchie, clairement organisé³¹³.

A. Au bord de la peinture

Le chemin sur lequel s'engagent Georges Braque et Pablo Picasso à partir de 1909, seuls ou ensemble, conduit progressivement vers l'abstraction. En effet le cubisme s'éloigne d'une iconographie directement compréhensible, pour disséquer la structure de l'objet jusqu'à

³¹² Konrad FIEDLER, *Essais sur l'art*, op. cit. « La signification de l'art n'est rien d'autre qu'une forme à travers laquelle l'homme prend conscience du monde, et cette activité ne correspond pas seulement à un élan de sa volonté, mais à une nécessité de sa nature. » p.46, « L'activité artistique n'est ni imitation servile, ni invention arbitraire, mais libre création formelle. » p.47

³¹³ Seule la position du Christ, au milieu des apôtres le désigne comme le Christ et non des insignes ou symboles qu'il peut porter sur lui.

en arriver à des images qui ne sont plus du tout imitatives de la nature. Souvent, le titre seul informe le spectateur sur le « sujet » du tableau. Les deux peintres ont toujours revendiqué leur attachement à la réalité. En confiant à leur pinceau le soin de traduire cette réalité, ils ont voulu opérer une analyse de l'objet pour en révéler sa véritable nature, cachée d'une certaine manière. Néanmoins la pratique les a conduits à devenir de plus en plus abstraits. De nombreuses œuvres de la période 1910-1911 présentent ce caractère, autant dans la production de Georges Braque que dans celle de Pablo Picasso. Par ailleurs, on sait que ce n'était le souhait d'aucun des deux de voir leurs tableaux devenir totalement abstraits. Il se pose dès lors la question de l'expérience elle-même, pour eux le cubisme est une voie à explorer et il n'est pas question de s'arrêter au milieu du gué. La réponse a passé par l'introduction d'un « élément » repérable. Ainsi Georges Braque, début 1910, introduit dans trois de ses toiles des clous parfaitement « réalistes »³¹⁴. Il s'en suivra une recherche pour introduire dans les œuvres des objets parfaitement « compréhensibles » comme des lettres³¹⁵, des représentations de cordes, de frises, etc. Enfin les peintres franchissent un pas de plus. Pour Georges Braque, en ayant recours à un outil de peintre décorateur, le peigne à bois, puis en introduisant des objets récupérés, en grande partie des journaux, puis des morceaux de tapisserie, notamment les galons de finition. Quant à Pablo Picasso, il utilise dès le printemps 1912 une toile cirée, imitant un cannage, dans sa *Nature morte, Verre, Pipe, Citron, couteau, Coquille Saint-Jacques*³¹⁶. Ces pratiques ont fait l'objet de nombreux commentaires et études sans que l'on ne s'attarde pas sur ce point³¹⁷. Un second aspect mérite d'être souligné, c'est la

³¹⁴ John GOLDING, *Le cubisme*, op. cit. : « La présence dans trois toiles du commencement de 1910, de clous peints en trompe l'œil, est d'une toute autre importance. Au moment même où les cubistes commençaient à restreindre sérieusement leur palette, où la plupart des détails et des précisions accessoires avaient été éliminées, où chaque objet était décomposé en facettes au point d'être souvent indéchiffrable, quelle contradiction, quelle virevolte saugrenue dans cet attachement subit à un détail en « trompe l'œil » ! Mais ce parti pris est lourd de sens. Braque, particulièrement désireux de maintenir le contact avec la réalité a plus ou moins consciemment réalisé qu'à ce même moment le cubisme ne pouvait qu'évoluer vers l'abstraction, et ce clou illusionniste, c'est peut-être une manière de manifester des intentions réalistes du mouvement. Les lettres au pochoir ou les chiffres étaient chargés du même sens. Braque a déclaré « Toujours dans le désir de m'approcher le plus possible d'une réalité, j'introduisis en 1911 des lettres dans mes tableaux ». p. 155

³¹⁵ Georges Braque, *Le Portugais*, huile sur toile, 117 x 81,5 cm, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, 1911. Annexe illustration peinture fig N° 29. Pablo Picasso, *Femme à la guitare, (ma jolie)*, Huile sur toile, 100 x 65 New York, Museum of Modern Art, 1911-1912. Annexe introduction et le peintre fig N° 31

³¹⁶ Pablo Picasso, *Verre, Pipe, Citron, couteau, Coquille Saint-Jacques*, (Nature morte à la chaise cannée) huile sur toile, toile cirée, 29 x 37 (ovale) Paris, Musée National Picasso, 1912. Annexe introduction et le peintre fig N° 32

³¹⁷ On retiendra en particulier les ouvrages de John Golding, déjà cité, ceux de Edward Fry, *Le cubisme*, Bruxelles, La Connaissance s.a, 1968. Traduit de l'américain par Eléonore Bille-de-Mot. Edition originale 1964, Princeton. Pierre Daix, *Le dictionnaire Picasso*, Paris, 1999, G. HABASQUE, *Le cubisme*, Genève, Skira, 1959, Léonce ROSENBERG, *Cubisme et tradition*, Paris, L'effort moderne, 1920. du même auteur *Cubisme et empirisme*, Paris, L'effort moderne, 1921. William RUBIN, *Picasso et Braque, l'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990

thématique des œuvres peintes. On s'excusera auprès du lecteur de se livrer à un travail statistique assez fastidieux, mais il n'est pas sans intérêt pour la suite. Entre 1910 et 1913, Georges Braque a peint, selon le catalogue de *Tout l'œuvre Peint*³¹⁸ 79 tableaux, alors que Pablo Picasso, plus prolifique, en a réalisé 325. Cette différence de production montre la fougue, mais montre aussi, chez Pablo Picasso, sa capacité à explorer toutes les voies de chaque nouvelle proposition. En fait, Georges Braque était souvent à l'initiative d'un nouveau procédé, Pablo Picasso le faisait immédiatement sien et en parcourait les nombreuses potentialités.

Certains titres comme certains thèmes sont particulièrement nombreux. Il en est ainsi pour les instruments de musique, présents dans 34 toiles de Georges Braque sur 79 et dans 100 toiles de Pablo Picasso. Quant aux Natures Mortes sans instruments de musique, on compte respectivement 36 toiles chez Georges Braque et 122 toiles pour Pablo Picasso. C'est très largement la part la plus significative de leur production, plus particulièrement pour Georges Braque, où ces thèmes constituent 89 % des œuvres et 70% des peintures de Pablo Picasso. Il n'est pas extraordinaire qu'un peintre produise des œuvres qui reprennent la même thématique, cependant ici il s'agit de représentations très « ciblées ». En effet, ce sont en général, des objets simples, qui constituent souvent, dans la peinture précubiste, des éléments accessoires au tableau, alors qu'ici ils s'affirment comme le sujet de la peinture. On a souvent remarqué que Georges Braque était un amateur éclairé de musique et que Pablo Picasso y était très sensible, ouvert à toutes ses expressions³¹⁹. La nature morte retient de même leur attention, les guéridons et tables se chargent de partitions, de fruits et surtout de verre et de cruches. On peut y voir un hommage direct à Cézanne, qui dans ses natures mortes, établit quelques règles de la peinture du XX^e siècle. Mais que faisait Cézanne sinon de reprendre, dans une dimension inhabituelle, des objets qui constituent de véritables topos ? Il en va de même pour les instruments de musique, notamment les instruments à corde : mandoline, guitare, lyre et plus tard le violon qui sont des accessoires très fréquents dans l'histoire de la peinture³²⁰. Ces thèmes si souvent repris par la « cordée » sont en fait des représentations assez fréquentes dans la peinture et depuis fort longtemps. Simplement ces objets ont changé

³¹⁸ On s'est tenu aux deux ouvrages *Tout l'œuvre Peint* pour Georges Braque et Pablo Picasso, édité par Rizzoli en Italie et Flammarion en France. Ces ouvrages offrent l'avantage d'être aisément accessibles et de constituer des documents usuels.

³¹⁹ On possède des photos de Georges Braque jouant de l'accordéon, l'une dans son atelier de l'impasse de Guelma probablement de 1911, où l'on voit au mur un violon et une mandoline, et l'autre dans l'atelier du graveur Gonon 5, impasse Guelma, 1912.

³²⁰ La liste est trop longue, rappelons cependant les anges musiciens, la bamboche,

de statut, d'accessoires ils sont devenus « sujet ». Si cela correspond à une évidente volonté de rendre le sujet totalement anecdotique, la fonction de ces objets, elle, ne s'est pas modifiée.

On a rappelé que l'introduction de ces éléments facilement identifiables avait pour but d'éviter l'abstraction. Ce n'est pas la seule raison, mais examinons d'abord celle-ci. Pourquoi autant Pablo Picasso que Georges Braque veulent-ils éviter une confrontation avec l'abstraction alors que toute la production de 1911 les y conduit et que certaines œuvres, en fait, le sont³²¹. Peut-être une partie de la réponse se trouve-t-elle en partie dans le titre que Kandinsky retient pour un des ses ouvrages et qui explique son choix ; *Du spirituel dans l'art* où l'auteur oppose la vie de l'âme à un matérialisme écrasant qui l'a conduit à l'abstraction, synonyme de spiritualité³²². Ce caractère spirituel se démarque, en particulier pour Kandinsky, de l'omniprésence matérialiste, ce qui ne semble pas être une préoccupation chez Pablo Picasso et Georges Braque. Ils ne voient pas dans la peinture de leur époque une manifestation d'un matérialisme exacerbé. Ils verraient plutôt dans la production picturale en ces premières années du XX^e siècle, une représentation plutôt convenue sinon institutionnelle et, pour les plus hardis, un exercice sur la couleur³²³. Convenue ou colorée, dans les deux cas de toute manière une peinture totalement éloignée de la réalité. Il peut paraître surprenant de parler de réalité à propos du cubisme et pourtant c'est bien ce qui est revendiqué³²⁴. Albert Gleizes et Jean Metzinger dans leur manifeste *Du « Cubisme »* dès les premières pages affirment :

« La réalité est plus profonde que les formulaires académiques, et plus complexe aussi. Courbet fut celui qui contemple l'océan pour la première fois et qui divertit par le jeu des flots, ne songe pas aux profondeurs... »³²⁵.

Ce n'est pas la profondeur de l'âme qui est ici visée, mais la profondeur de l'objet représenté et même si Gleizes, notamment, reste très attaché aux valeurs de spiritualité chez l'homme, il

³²¹ John GOLDING, *Le Cubisme*, op.cit, pp. 143 à 149.

³²² Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, op. cit. . Kandinsky développe dès l'introduction l'idée que l'âme a été ensevelie depuis une longue période par un matérialisme oppressant, elle revient lentement à soi pour redécouvrir des sensations plus justes, pour faire à nouveau faire revivre ce qui est intérieur. P/p 32 à 34.

³²³ C'est le cas du Fauvisme qui donne à la couleur un rôle directeur, expression de l'état d'émotion du peintre. Cette réalité que Matisse explique, avec une certaine naïveté « J'ai devant moi une armoire, elle me donne une sensation de rouge bien vivant, et je pose un rouge qui me satisfait », Henri Matisse, « Notes d'un peintre » in *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972. p.46

³²⁴ William RUBIN, *Picasso et Braque, l'invention du cubisme*, op. cit. « Pour Picasso la représentation n'était pas seulement un choix. C'était une obsession, et la dynamique conflictuelle du deuxième cubisme analytique procède en partie de la situation paradoxale où s'est trouvé ce peintre foncièrement figuratif engagé dans un art de plus en plus abstrait [...] le déchiffrement des tableaux cubistes analytiques peints par les deux artistes, surtout à partir de l'été 1911 et jusqu'à la fin de l'hiver, n'en reste pas moins extrêmement problématique [...] à la vérité la poésie du deuxième cubisme analytique teint pour une large part à l'ambiguïté même de ses formes ». pp. 18-19. Dora VALLIER, « Braque, la peinture et nous », in les *Cahiers d'art*, 1954, « Toujours dans le désir de m'approcher le plus possible d'une réalité, j'introduisis en 1911 des lettres dans mes tableaux » p.14

³²⁵ Albert GLEIZES, Jean METZINGER, *Du « cubisme »*, op. cit. p.6

fait de l'image le centre de l'étude, libéré de la perspective albertienne. Le peintre dissèque sa réalité par la multiplication des points de vues pour traduire non la réalité qui est extérieure à l'homme, mais celle qu'il vit. Cela signifie qu'il ne traduit pas la réalité en décrivant simplement ce qu'il voit, ce qui est un leurre, mais en décrivant ce qu'il vit ; c'est-à-dire un espace dans un temps, ces deux facteurs ne pouvant être dissociés³²⁶. Or aller à l'abstraction, c'est éliminer la question du temps dans la production de l'œuvre plastique, alors que c'est un élément fondamental de la peinture du moins dans l'esprit des cubistes. L'abstraction ne peut se fonder que sur la couleur et non la multiplication des points de vues, c'est-à-dire ce qui est la source même de la forme. Comme le rappelle Pablo Picasso, le cubisme est une question de forme, et seulement de forme³²⁷. Ceci exclut toute fuite devant l'objet, qui doit être analysé par le peintre, comme source de renouvellement de la production picturale elle-même.

C'est pourquoi Georges Braque introduit dans ses toiles des lettres. Il faut dire que le *Portugais*³²⁸ était en danger d'abstraction. Il est totalement impossible de se convaincre, même dans le plus profond acte de foi, que la construction proposée montre ou suggère qu'il s'agit là d'un portugais pas plus d'ailleurs que d'un personnage qui serait assis en train de jouer de la guitare. Si on veut se montrer un peu paresseux, on admettra que concrètement on découvre au sommet d'une construction pyramidale quelque chose qui pourrait ressembler à un visage. Cette perception est aussi due à l'habitude que nous avons aujourd'hui des pictogrammes, ce qui n'était sûrement pas dans la culture des spectateurs des années 1910-1920³²⁹.

Ce qui nous convainc qu'il s'agit là d'un personnage jouant d'un instrument de musique à corde, probablement une guitare, c'est tout simplement le titre. Ce n'est pas une lapalissade de l'affirmer. Les titres des toiles cubistes ont une réelle raison d'être qui dépassent la seule volonté de rester dans la réalité. Tenons-nous au cas du *Portugais*, si le titre avait été par exemple « Homme de profil jouant d'un instrument de musique » le spectateur aurait recherché l'homme, l'aurait reconnu dans le profil suggéré de la tête et l'instrument de musique dans les traits noirs concentrés dans la partie centrale basse de la toile. Ils évoquent un instrument de musique qui s'apparente à une guitare ou à quelque instrument semblable. On doit bien reconnaître que le pouvoir évocateur du tableau aurait été de beaucoup diminué,

³²⁶ Albert GLEIZES, « L'art et la notion de réalité » in *Puissances du cubisme* Chambéry, Editions PRESENCE, 1968.

³²⁷ Pablo PICASSO *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998. « Le cubisme n'est ni une graine ni un fœtus, mais un art qui traite principalement de formes » p. 22

³²⁸ Georges BRAQUE, *Le portugais*, voir note n° 7

³²⁹ Otto NEURATH, philosophe, sociologue, économiste, membre « extrémiste » du Cercle de Vienne développe un système de représentation statistique fondée sur des images stéréotypes (les « Isotypes ») qui permet une vision très rapide. En même temps les images s'assimilent aux pictogrammes.

le titre aurait conféré à l'œuvre un caractère expérimental qui classait cette peinture dans le domaine de l'essai, de la prospection scientifique. Le titre même renvoyait à une sorte d'exercice technique et personne n'aurait recherché un portugais, d'ailleurs encore aujourd'hui introuvable. De plus on voit mal comment il aurait été possible d'accréditer ce qui est une fable développée par la critique et l'Histoire de l'art³³⁰ ; celle du portugais vu par Georges Braque à Marseille dans un café. Or l'histoire proposée par Georges Braque, au moment où il peint la toile, est celle d'un émigrant qui aurait été italien vu au Havre, sur un bateau en partance pour les Etats-Unis, quelques années avant et dont le souvenir lui est revenu à Céret pendant cet été 1911. Ce titre mérite que l'on s'y arrête, la première trace connue du tableau est une lettre de Georges Braque à son marchand D.H. Kahnweiler du 25 septembre ou 2 octobre 1911, lorsque le peintre est à Céret : « Je suis entrain de faire une grande nature morte et un Emigrant italien sur le pont d'un bateau avec le port comme fond... ». Une seconde lettre du 5 ou 12 octobre, aussi adressée à D.H. Kahnweiler, indique : «... Je continue l'Emigrant... », titre confirmé par un courrier toujours à D.H. Kahnweiler du 1^{er} novembre 1911 : «...tout en continuant ma liseuse et mon Emigrant... », le 27 décembre, quinze jours avant de rentrer à Paris, encore pour son marchand : « ...je devrai finir le guitariste à Paris... »³³¹. On voit que le titre est changeant, à vrai dire, si Georges Braque avait, pendant sa réalisation, décidé d'introduire des lettres on voit mal comment il aurait justifié l'idée première, celle d'un passager sur un bateau. On imagine mal qu'il s'agisse d'un port en arrière plan où serait affiché un texte, qui inclut entre autres le mot bal et encore moins le chiffre de 10,40.

De toute manière le témoignage du peintre sur un émigrant guitariste, d'abord italien puis portugais, est ici bien limité. On peut affirmer sans crainte qu'un spectateur qui ignorerait ce que peut être un italien ou un portugais, de plus guitariste, n'apprendrait de cette réalité que Georges Braque veut décrire, strictement rien sur ce personnage, devenu un portugais guitariste traînant avec lui, dans des ports de la Méditerranée qui sont autant d'impasses, un spleen aventurier qui fait rêver. Car c'est bien cela que Georges Braque veut montrer comme réalité, une sorte de réalité poétique, fondée sur le souvenir collectif d'un de ces nombreux mythes que cultive l'image entrevue, le conte qui l'accompagne. Il ne se mesure pas seulement à l'espace mais au temps. Dans un entretien radiophonique avec Georges Charbonnier, entre le 20 octobre 1950 et le 9 avril 1951, le peintre explique ceci :

³³⁰ John GOLDING, *Le cubisme*, op.cit.p. 158, parle « ... d'une affiche publicitaire pour un bal, vue au mur d'un bar,... »

³³¹ William RUBIN, *Picasso et Braque*, op .cit. . Partie consacrée à la chronologie documentaire établie par Judith Cousins, lettre du 25 septembre ou 2 octobre 1911, p.380, du 5 ou 12 octobre 1911, p. 382, du 10 novembre 1911, p. 383, du 27 décembre p. 387. Braque rentre à Paris le 19 janvier 1912.

«Tout se passe dans la tête avant de se passer sous les yeux. C'est une idée qui se manifeste, n'est ce pas ? Mais en cours d'exécution, le tableau s'affirme. Il y a donc lutte entre l'idée – c'est-à-dire le tableau préconçu – et le tableau qui se défend lui-même. »³³²

Mais le titre ne suffit pas au peintre pour atteindre cette épaisseur de la représentation qui fait une œuvre achevée. L'émigrant est un des éléments de cette émotion qu'il est essentiel d'éveiller chez le spectateur, la nostalgie. Dans la même toile se trouve écrit en haut à droite un D bien calligraphié, comme savent le faire les peintres décorateurs, premier métier de Georges Braque dans l'entreprise de peinture de son père. Cette lettre est suivie par le mot BAL ; l'histoire de l'art s'est très vite souciée de la signification du mot. Il est apparu que cela devait faire référence à l'annonce d'un « Grand Bal », qui allait si bien avec le titre de ce portugais guitariste. Une histoire alors s'impose progressivement au spectateur, sans que pour cela la mise en scène de la Historia albertienne ne soit nécessaire. Il a suffi d'un titre, de lettres évocatrices qui ont ainsi donné une « histoire » à l'œuvre, que certains prédécesseurs des cubistes auraient obtenu par une lourde machinerie imagière. La nostalgie, ce moteur du spectateur que seuls les maîtres de l'image savent, par un simple rappel à la présence réaliste d'un humble libellé, mettre en mouvement.

Des textes inscrits dans des tableaux sont une pratique plutôt répandue qui ne présente aucune originalité en ce début de XX^e siècle. Cependant, lorsque Pablo Picasso fin 1910 début 1911, peint les premières lettres du nom du pianiste Alfred Cortot ; CORT, selon un graphisme plus proche des pochoirs des peintres en bâtiment ou des décorateurs de théâtre que d'une affiche, il crée une relation particulière avec le spectateur. Tout d'abord, la toile elle-même mérite une attention qui dépasse largement cette nouvelle introduction de lettres. Déjà le titre est assez inhabituel, dans la mesure où il énumère les objets représentés : *Verre à absinthe, bouteille, éventail, pipe, clarinette sur piano*³³³. C'est presque un résumé de tout le programme thématique de l'année 1911 où l'instrument de musique autant chez Georges Braque que chez Pablo Picasso domine, ainsi que la scène de la nature morte. On peut se fier au titre avancé par le peintre, mais force est de reconnaître que l'on peut aussi comprendre la composition autrement. Celle-ci est très clairement divisée en trois parties ; un élément central, deux côtés qui se distinguent immédiatement par une couleur franchement plus claire.

³³² Georges CHARBONNIER, *le monologue du peintre*, Paris, Editions de la Villette, 2002. p. 29. Plus loin le peintre reprend encore une fois l'idée, « Un poète qui veut faire un sonnet dispose déjà de la forme : un sonnet. Mais avant de savoir ce que contiendra ce sonnet, il a déjà une idée des mots et du rythme (de la forme et de la couleur, si l'on peut dire). Je crois aussi que la rime n'a été inventée, à son état premier, que pour permettre l'imprévu, pour faire dévier l'idée, qui – sans rime – serait peut-être poursuivie, développée. La rime c'est l'accident qui, pour moi, donne la vie, la spontanéité au tableau. Dans le tableau ce qui compte, c'est l'imprévu. C'est lui qui reste. » p.31.

³³³ Pablo PICASSO, *Verre à absinthe, bouteille, éventail, pipe, clarinette sur piano*, huile sur toile, 50 x 130 cm, Paris, collection privée, 1910-1911. Annexe introduction et le peintre fig N°30

Le milieu est nettement limité et l'on pense assez aisément à une scène de salle de concert. On imagine volontiers que les instruments de musique vont résonner ou sont déjà en mouvement. Le nom de Cortot, évoqué par les lettres inscrites sur le côté gauche, appuie encore cette conviction. Pourtant on n'ose pas croire que le célèbre pianiste se commettrait dans un lieu apparemment mal famé, où pendant que l'artiste exécute une œuvre de Chopin, les auditeurs fument et boivent qui plus est de l'absinthe ! Alors assemblage de souvenirs disparates ou spectacle de café avec une affiche de Cortot, ou provocation ironique ? Il n'y a pas de réponse, l'ambiguïté du tableau est suffisamment vaste pour que le spectateur engage le dialogue de la mémoire avec l'œuvre. Quel est le sens de ce CORT, le public cultivé du moment ne devait avoir aucun doute sur le sens, le pianiste jouissait d'une réputation considérable, mais un siècle après qu'en reste-il ? Seuls les mélomanes le connaissent encore par ses disques. L'interprétation des lettres devient un exercice élitiste et l'évocation ne fait plus partie de son histoire propre, mais prend un caractère désuet et l'ironie qu'il y a à associer Cortot au café-concert, échappe largement. Cependant le registre poétique garde sa réalité, car cette énumération dans le titre et sur la toile, par son caractère de liste un peu saugrenue évoque Jacques Prévert et ses collections hétéroclites avec leur pouvoir puissamment suggestif.

Le charme poétique de Jacques Prévert tient à une manière de traiter d'une réalité vernaculaire, qui perd de sa rugosité pour en montrer l'aspect aigre doux, ses peines et ses joies idéalisées. En 1911 à Céret, ce que l'on désigne par cubisme analytique, a atteint sa maturité. Aussi poursuivre dans cette voie ne peut-t-il plus se faire que par l'accentuation de son caractère abstrait. Ce n'est pas l'évolution que les deux peintres souhaitaient. Ils sentaient qu'il fallait revenir à une certain « réalisme » pour éviter l'abstraction. Cette phase, que l'on a appelée cubisme synthétique s'initie³³⁴. Elle a fait l'objet de nombreux commentaires dans la critique comme dans l'histoire de l'art et ce n'est pas le lieu ici d'en apporter de nouveaux.

Alors que le rejet du sujet est le fondement de l'art abstrait, l'abandon du sujet n'en signifie pas le rejet, le peintre fait le constat qu'il devient inutile pour faire émerger la réalité picturale, ce qui est sa raison d'être. Ce n'est pas l'Historia illustrée par le peintre qui est importante, c'est celle du spectateur, qu'il ne partage pas avec le peintre, mais dont ce dernier est le maître d'œuvre ; c'est la fonction de l'artiste, du peintre et peut-être encore plus celle de l'architecte.

³³⁴ On doit l'expression à D.H. Kahnweiler.

B. La troisième dimension et la masse

Il nous faut nous arrêter à l'ouvrage de Carl Einstein, *La sculpture nègre*³³⁵ pour apporter un éclairage particulièrement intéressant sur les règles régissant la peinture cubiste. Bien que collectionneur, Carl Einstein n'avait pas de compétence particulière quant à l'art africain. Notamment, il n'avait pas les moyens d'attribuer correctement les objets sur lesquels il a écrit. Faut-il alors considérer que sa réflexion est entachée d'une « incompétence » qui dénierait toute pertinence à ses écrits ? Sûrement pas, on pourrait même s'en féliciter, si toutefois on veut bien admettre que ce texte a pour raison d'être de contribuer autant à la compréhension de l'art du XX^e siècle qu'à celui des arts dit primitifs ou premiers. L'auteur est marqué par les analyses d'Aloïs Riegl et Wilhelm Worringer. Il mesure l'importance du concept de la « forme individualisée matérielle close » qui reste la caractéristique de l'art « primitif », cependant il s'en sert autrement. L'art africain existe surtout en tant que sculpture, la part picturale est moins importante et peu connue en Occident au début du XX^e siècle. Carl Einstein s'appuie, pour sa démonstration, surtout sur la sculpture « nègre ». D'entrée il se réfère à Adolf Hildebrand³³⁶ pour lui emprunter sa distinction entre le « pictural » et le « plastique » qui vise surtout la sculpture. Bien que s'agissant de sculpture, il s'empresse de situer son analyse sur le terrain de la peinture en ce qu'il s'interroge sur le problème de la représentation en deux dimensions. Carl Einstein part de l'idée suivante ; la sculpture occidentale ne traite pas du volume mais du mouvement dans la tridimensionnalité, c'est-à-dire de la nécessité de se déplacer pour prendre la conscience de la troisième dimension. Elle privilégie ainsi la frontalité et rend secondaire le reste de l'objet³³⁷ :

³³⁵ Carl EINSTEIN, *La sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, 1998. Traduit de l'Allemand par Liliane Meffre, édition originale, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915. Le terme nègre n'a rien de péjoratif pour l'époque, c'était le terme usuel pour les Africains, cela est d'autant plus évident que l'auteur professe une admiration indiscutable pour la production de l'art africain qu'il a beaucoup contribué à faire connaître, et à promouvoir comme art.

³³⁶ Adolf HILDEBRAND, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2002. Traduit de l'Allemand par Eliane Beaufils, préface Jacques Poulain. Edition originale, Strasbourg, J.H. Heitz, 1893.

³³⁷ Einstein, Op.cit. p.34. « La frontalité escamote presque le volume aux yeux du spectateur et concentre toute la force expressive sur un seul côté de l'oeuvre. Elle ordonne les parties qui sont à l'avant de l'objet selon un point de fuite et leur confère une certaine plasticité. C'est la perspective naturaliste la plus simple qui est choisie, le côté le plus proche du spectateur, celui qui normalement est le premier à l'orienter dans la vie concrète et dans le domaine psychologique. Les autres aspects, secondaires, suggèrent par leur rupture de rythme la sensation qui correspond aux représentations du mouvement dans la tridimensionnalité. De ces mouvements abrupts, essentiellement reliés entre eux par l'objet, naît une idée d'homogénéité de l'espace qui n'est pas justifiée sur le plan formel. »

« ...un tel procédé n'a (ait) pu prendre fin qu'avec la défaite complète de la sculpture, qui dut, pour au moins conserver l'état émotionnel du créateur et le communiquer au spectateur, recourir à des moyens entièrement impressionnistes et picturaux »³³⁸.

L'auteur affirme clairement que la question du volume et de la tridimensionnalité dans la culture occidentale est une question abordée par la peinture³³⁹ ; c'est elle qui explore la problématique du volume sur les deux dimensions de la surface picturale (diégétique). Aussi Carl Einstein dénie-il le droit de compter sur le mouvement pour traiter du volume. Il ignore ainsi une hypothétique quatrième dimension en art qui serait l'espace-temps, que sont allés emprunter auprès de son génial éponyme certains commentateurs peut-être en mal d'outils d'analyse face au questionnement cubiste.

Le lien fait entre la peinture, ici surtout le cubisme, et la sculpture africaine, ou plus généralement les arts premiers, se fonde sur le fait que les deux ont un traitement de l'espace identique. A ses yeux ce sont les seuls qui traitent réellement du volume, car ils prennent en compte la tridimensionnalité.

La question est de savoir comment cela s'opère, alors que l'on est en droit de considérer que l'art occidental a largement exploré ce terrain. La réponse est la suivante ; le volume est analysé en Occident comme une masse et non comme un objet tridimensionnel, autrement dit comme une « forme ». Ainsi oppose-il la « masse » à la « forme ». On se rappelle que l'abandon de la forme individuelle est due au fait que l'homme a su établir des rapports harmonieux avec le monde, ce qui permet de créer des compositions fondée sur la masse, comme l'admet d'ailleurs Aloïs Riegl³⁴⁰. Pour Carl Einstein cette masse n'est pas perceptible dans son ensemble parce qu'elle en appelle à « des mouvements psychologiques qui décomposent la forme »³⁴¹. Cela relève de l'Einfühlung qui en fait rend « superficielle » la masse et la tend vers les deux dimensions, plus facilement perceptibles, et manipule ainsi le regard du spectateur, dès lors la réalité ne serait pas représentée.

Mais alors qu'est ce qui est forme dans le volume ? Il paraît clair que, pour être forme, celle-ci doit pouvoir être saisie d'un seul regard. Cela induit deux conditions ; la première que l'objet représenté soit isolé, la seconde que « Les éléments situés dans les trois dimensions doivent être représentés simultanément, c'est-à-dire que l'espace dispersé doit être intégré

³³⁸ Op.cit. p. 24.

³³⁹ Op. cit. p.34 quand à la sculpture occidentale « on trouve un procédé de peinture ou de dessin ; la profondeur est suggérée, mais rarement rendue de façon immédiate comme forme. Ces procédés reposent sur le préjugé suivant : que le volume à trois dimensions serait plus ou moins garanti par la masse matérielle, qu'une émotion intérieure la parcourant ou une indication partielle de forme suffirait à faire exister le volume comme forme. »

³⁴⁰ Cf. p.4, « C'est ce que transforme la Renaissance, pour Riegl cela se situe plutôt vers le XII^e siècle en Occident, lorsque la composition de masse devient acceptable pour la pensée chrétienne qui a su dissiper les peurs. »

³⁴¹ Op. cit. p. 35

dans un seul champ visuel.³⁴²» Cette exigence mène à une autre conséquence, qui est bien peu dans la culture européenne ; que le spectateur soit immobile et que la forme le soit aussi. Encore une fois, Carl Einstein s'inscrit en faux contre la conception du volume par le mouvement, largement défendue au XX^e siècle, en autres, par Siegfried Giedion³⁴³. Pourtant cette immobilité est nécessaire, car elle évite la difficulté d'interprétation et permet la perception de l'objet dans sa totalité. Dans ce sens, on revient à la recommandation d'Alberti qui part du même principe pour construire l'organisation du tableau. Cela n'est pas un hasard mais la conséquence de la représentation elle-même : l'immobilité. Quelle que soit la règle de la représentation, l'immobilité est un présupposé à l'organisation même de l'objet à peindre. Cela n'interdit pas de représenter le mouvement à l'intérieur de l'œuvre, bien au contraire, mais le mouvement n'est pas un principe de la composition.

La sculpture nègre

La solution vient selon Carl Einstein de la démarche du sculpteur africain, car il a trouvé une dimension formelle, c'est-à-dire la représentation du volume comme forme et non comme masse. Ce qui constitue la forme c'est l'ensemble des parties de l'objet, celles visibles et simultanément celles qui ne le sont pas. Pour la représentation il faut donc réunir l'ensemble des parties dans une seule forme qui prend en compte la tridimensionnalité. Carl Einstein admet que cette manière de faire ne part pas du point de vue du spectateur. En même temps il souligne le caractère particulier de la représentation dans l'art occidental, puisque l'on admet qu'une partie de l'objet n'est pas représenté. Ainsi en arrive-t-il à considérer avec suspicion le rôle du spectateur, trop actif selon lui. Dans le cas des objets africains il ne saurait être question de lui laisser une initiative, c'est assez normal, puisqu'il s'agit principalement d'objets religieux. Le spectateur est en face d'un dieu, d'un objet sacré qui ne souffre pas de redéfinition par son contemplateur. Il est donc obligatoirement univoque et ne peut être autrement. Cela explique le recours à la « forme totale » par nature abstraite selon la définition que peut en donner Wilhelm Worringer. Il est alors logique que la représentation

³⁴² Op.cit. p. 35

³⁴³ Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 1990. Première édition française, 1968. Siegfried Giedion y consacre un long exposé à l'espace-temps. Cette dimension pour lui suppose le mouvement. Giedion prend pour exemple le bâtiment du Bauhaus à Dessau. Il montre qu'il n'a pas de « centre », pas d'entrée principale, qu'il n'y a pas de coupure entre les différents éléments des bâtiments qui composent l'ensemble. C'est une sorte de continuum qui entraîne le spectateur dans un espace qu'il repère mal, ce que Giedion appelle la dimension espace-temps. Si on admet cette démarche, la traditionnelle troisième dimension est mise à mal, puisqu'elle ne se mettrait à exister que lorsque le spectateur est immobile, ce qui n'est pas sans rappeler le principe de la perspective artificielle où la représentation n'est juste que d'un point de vue unique, donc immobile. Voir chapitre « La nouvelle conception de l'espace », pages 259 et suivantes.

prenne en compte l'ensemble des parties et les projette en avant, pour montrer au spectateur la totalité de la forme immédiatement :

« C'est-à-dire que chaque partie doit trouver son autonomie plastique et être déformée de façon à absorber la profondeur tandis que la représentation, comme si le verso apparaissait, est intégrée dans le côté frontal qui a cependant une fonction tridimensionnelle. Ainsi chaque partie est le résultat de la représentation formelle qui crée l'espace comme totalité et comme identité parfaite entre l'optique individuelle et la vision, et qui rejette l'échappatoire du succédané qui affaiblit l'espace en le ramenant à la masse. ³⁴⁴ »

On aura compris que dans ce cas le masque prend une grande importance et que la représentation du corps ne pourra pas se faire d'une manière frontale, selon la règle héritée des Grecs. A l'unité que forme la composition de masse où l'ensemble est bien supérieur à chaque partie, il oppose l'idée d'Ernst Mach que la somme des parties est supérieure à l'ensemble, ce qui justifie l'autonomie des parties dans la composition de l'ensemble. C'est ce que réussit l'art africain, plus précisément la sculpture africaine où, autour d'un point central, s'ordonnent des centres de fonctions qui constituent de puissants éléments autonomes. Ici la composition naturaliste n'est plus de mise, les parties sont traitées selon l'importance de leur fonction et la dimension est déterminée en raison de cette nécessité. Ce qui change la nature même de la sculpture. De fait pour Carl Einstein la sculpture occidentale n'est pas de la sculpture :

« Nous l'avons souligné, la sculpture n'a rien à voir avec la masse naturaliste, mais seulement avec la clarification de la forme. ³⁴⁵ »

C'est la seule manière de dégager la sculpture de son caractère pictural pour arriver à un rendu véritablement plastique.

On s'est ainsi définitivement éloigné de la représentation fondée, sinon techniquement, au moins conceptuellement, sur la perspective artificielle qui a marqué non seulement l'art depuis le Quattrocento, mais aussi ses organisations antiques, comme les fresques pompéiennes ou la composition de l'espace architectural de la Grèce classique.

Quel lien pouvons-nous établir entre cette analyse de Carl Einstein et le cubisme ? Tout d'abord le fait que Carl Einstein est un fervent admirateur du cubisme et plus particulièrement de Georges Braque, auquel il a consacré un ouvrage : *Georges Braque*³⁴⁶. Il indique dans les premières pages de la *Sculpture nègre* :

³⁴⁴ Carl Einstein, Op.cit. pp. 38, 39.

³⁴⁵ Op. cit. p. 38.

³⁴⁶ Carl EINSTEIN, *Georges Braque*, op. cit.. Traduit de l'allemand par Jean Loup Korzilius, notes Liliane Meffre, édition originale 1934. il envisageait de même une monographie sur Juan Gris selon Kahnweiler, jamais entreprise.

« Cette brève description de l'art africain ne pourra se soustraire aux expériences faites par l'art contemporain, d'autant plus que ce qui prend de l'importance historique est toujours fonction du présent immédiat. Cependant, ces relations ne seront développées que plus tard afin de ne traiter qu'un seul sujet à la fois et de ne pas troubler le lecteur par des comparaisons »³⁴⁷.

Bien qu'il ne s'exprime pas sur le cubisme, il laisse entendre qu'il fait effectivement une relation entre l'art africain et le cubisme. Il ne s'agit pas d'opérer un plaquage de la sculpture africaine sur le cubisme, cela n'aurait pas de sens. Ce qui est intéressant, c'est la manière d'analyser la production cubiste à partir de la production africaine. Ce n'est pas une tentative adroite de revenir à une certaine forme de primitivisme qui est elle régie par ses propres règles, mais de traiter de la forme sur une surface à partir d'un champ d'expérience non occidental. La surface fait partie de la culture européenne et cette approche reste encore aujourd'hui très fréquente. Faut-il y voir notre manière de conceptualiser, par le texte ou le dessin, par une sorte de prise de distance avec la nature qui ne peut pas servir de fondement à notre intellectualisation ? Même Paul Klee sensible à la structure des plantes réclame qu'elle soit rendue « visible » par l'art, et non par une étude scientifique de la nature. Nous occidentaux n'avons peut être pas cette capacité d'engager un dialogue intime avec les objets de la création, notre poésie passe par un artefact, littérature ou dessin. Car nous voulons une représentation harmonieuse du monde, ordonnée avec des scansions, rythmes qui doivent se faire à notre représentation mentale du monde sensible, dans une sorte d'itinéraire qui refuse une image immédiate de la totalité de la forme. C'est cette vision qui trace la limite entre les arts premiers et ceux dit civilisés³⁴⁸. Le cubisme ne rejette pas la règle européenne de la surface même lorsqu'il s'agit de sculpture, rappelons la *Guitare*³⁴⁹ de Pablo Picasso, qui continue la pratique de la frontalité, alors que le même peintre ne la respecte pas dans ses toiles. Le cubisme explore, avec les outils occidentaux, la construction d'un espace dispersé intégré dans un seul champ visuel et cela sans revenir à un quelconque primitivisme.

La plupart des critiques, même Carl Einstein³⁵⁰, voient dans le cubisme une œuvre de destruction, comme si le vase ou le violon venaient d'être fracassés à l'instant, à la manière d'Arman. Même s'il y a une part de vérité, quel gain cela peut-il représenter ? Faible, la destruction est un constat et l'on ne peut que poursuivre dans une logique de destruction sans

³⁴⁷ Op cit. pp. 18, 19.

³⁴⁸ Il ne s'agit pas de voir dans les termes « premier » ou « primitifs » et « civilisé » une appréciation qualitative, c'est une convention de langage admise, mais elle explique aussi le caractère élaboré dans un cas, la distanciation et la complexité alors que les sociétés primitives sont plus soucieuses de faire émerger les tensions profondes de leurs interprétations immédiates du monde sensible, ce qui fait accéder d'une manière beaucoup plus directe à la familiarité avec la nature, et l'accession à sa plénitude.

³⁴⁹ Pablo PICASSO, *Guitare*, tôle découpée, 65 x33x 19 cm, New York, museum of modern art, 1912. Annexe introduction et le peintre fig N°33

³⁵⁰ Georges Braque p. 77

autres résultats que de reproduire les gravats de la démolition. Cela supposerait qu'un nouvel art autre que le cubisme aurait été reconstruit sur ses ruines. La réalité est différente, la force formelle du cubisme s'est avérée une base de proposition, d'analyse, telle qu'elle a servi de fondement à une bonne partie de la production artistique du XX^e siècle. On ne peut donc pas admettre cette idée de destruction, marquée par l'imaginaire de la thématique révolutionnaire. Le cubisme n'a en rien pratiqué une destruction de la peinture ni même une « déconstruction » comme on peut être tenté de le penser. Au contraire, si l'on suit Carl Einstein dans sa démonstration sur l'art africain, le cubisme a reformulé la proposition picturale pour démontrer que l'on pouvait aborder, à travers la culture occidentale, la question de la forme autrement que sous l'aspect d'un point de fuite unique et central. Car celui-ci impose par sa construction même la frontalité. Comme l'art africain, il prétend montrer la totalité de l'objet dans une présentation univoque et individualisée. Ce qui caractérise les œuvres de la « cordée », c'est l'isolement de l'objet bien individualisé. Souvent celui-ci est placé sur la surface de la toile avec un fond neutre. Il en est ainsi de nombreuses compositions, autant chez Georges Braque que chez Pablo Picasso. On citera parmi les plus connues *Le Portugais* (1911), *Le quotidien* (1912), *La table du musicien* (1913)³⁵¹ de Georges Braque, *Le portrait de Vollard*³⁵², *Jeune fille à la mandoline*³⁵³, *Femme nue*³⁵⁴, *L'accordéoniste*³⁵⁵ de Pablo Picasso. On peut reprendre l'analyse de Carl Einstein sur la masse qui ici est supprimée. Les objets sont des formes individuelles closes qui s'inscrivent puissamment dans l'espace par une tridimensionnalité affirmée. Le moyen est celui des sculpteurs africains, la projection sur une surface des formes visibles et de celles cachées. Le cubisme prétend ainsi à une forme de connaissance que l'art occidental n'avait jamais imaginée. Il privilégie une unité qui ne cherche pas à savoir où est la cause et où est l'effet, mais qui se fonde dans une entité qui évite toute démonstration discursive et itérative, pour soumettre la totalité de l'objet au regard du spectateur.

³⁵¹ Georges BRAQUE, *Le « quotidien » violon et pipe*, huile sur toile, 72 x 104, Paris, Musée national d'art Moderne 1912. Annexe introduction et le peintre fig N° 34. *La table du musicien*, huile sur toile, 65 x 92, Bâle, Kunstmuseum, 1913. Annexe introduction et le peintre fig N°35.

³⁵² Pablo PICASSO, *Le portrait de Vollard*, huile sur toile, 92 x 65 cm, Moscou, Musée Pouchkine, 1909/1910. Annexe Illustration peinture fig N° 36.

³⁵³ Pablo PICASSO, *Jeune fille à la mandoline*, huile sur toile, 100 x 74 cm, New York, Collection particulière, 1910. Annexe introduction et le peintre fig N°37.

³⁵⁴ Pablo PICASSO, *Femme nue*, huile sur toile, 99 x 78, Philadelphie, Museum of art, 1910. Annexe introduction et le peintre fig N°38.

³⁵⁵ Pablo PICASSO, *L'accordéoniste*, huile sur toile, 130 x 89,5 cm, New York, Salomon R. Guggenheim Museum, 1911. Annexe introduction et le peintre fig N°39.

Section 3 L'espace du cubisme

On a admis que le cubisme traitait surtout de la forme et la forme est aussi le contenu³⁵⁶. Cette manière d'appréhender l'œuvre d'art peut de même s'appliquer à l'architecture, où il est difficile de dissocier la forme du contenu. Le cubisme veut montrer une réalité que l'on peut qualifier de non réaliste dans la mesure où d'une certaine manière il délaisse les représentations visibles de la nature. Il démontre, en s'éloignant de l'organisation apparente de la nature, la capacité de créer un « beau » qui résulte de la structure de l'objet. Il incite ainsi à faire un effort pour « voir » plutôt que de vouloir savoir à quel référent il s'adresse, par définition littéraire, relevant du « c'est... » ou « ça veut dire... »³⁵⁷ de nature explicative. L'architecte n'a pas ce problème, personne ne s'interroge sur la signification d'un bâtiment pas plus que sur ce qu'il veut dire, mais sur sa fonction. Tout logiquement l'architecte invite à « voir » son œuvre sans qu'il soit nécessaire de dire ce que « c'est ». Il s'attache plutôt à expliquer son intention par la forme qu'il a retenue, par là même il explique le contenu de l'œuvre. Au risque de se répéter, c'est bien ce que fait le cubisme. Il ne veut pas expliquer ce que cela représente ni ce que cela raconte. Ce n'est pas l'objet représenté qui est important, c'est l'organisation du tableau, car elle traite de la forme et surtout de sa mise en ordre. Rappelons que l'on a vu que les principes de la construction cubiste étaient les suivants :

- L'abandon de la perspective artificielle ;
- La tridimensionnalité ;
- La mise en cause de la hiérarchie des plans, surtout la primauté du premier plan ;
- La clarté de la forme géométrique ;
- L'isolement de la forme individuelle dans l'unicité de l'objet et son caractère clos ;
- La monosémie de l'œuvre d'art et corrélativement la polysémie de la perception du spectateur.

³⁵⁶ Philippe JUNOD « introduction » in Konrad FIEDLER, op.cit. page 15 « En vérité il est impossible de distinguer entre la forme et le contenu d'une œuvre d'art ».

³⁵⁷ L'Historia d'Alberti.

A. La forme objet de la réflexion

Ce programme prétend à une rationalité qui tend à souligner le caractère exclusivement visuel de l'œuvre d'art picturale et plastique. On imagine qu'un tel programme ne peut que satisfaire l'architecte ou le concepteur de la ville. A vrai dire ce n'est pas la première fois qu'une telle rencontre se produit. La systématisation des décors architecturaux dans l'organisation des peintures du XV^e siècle a de même développé, pour une longue période, une forme architecturale qui prétendait alors fonder ses formes sur l'Antiquité. Pourtant, de ce modèle, il n'a été retenu que certains éléments constructifs relativement peu nombreux, notamment la colonne, mais pas l'organisation architecturale et encore moins urbaine. La Rome rêvée par les papes de la Renaissance est loin de celle d'Auguste. Bien plus que le modèle des anciens ce sont surtout les propositions formelles des peintres de la Renaissance qui en ont été les modèles³⁵⁸.

On a dit que le cubisme soulève la question de la perspective, car elle est un problème de forme. Les impressionnistes n'ont pas abordé la question, car ils étaient convaincus que la couleur allait tout résoudre. Or le chemin ne fut pas suffisant. Dans l'abandon progressif des règles classiques il semble assez normal qu'après l'interrogation sur le sujet, puis de la couleur, la peinture s'interroge sur la forme.

Pablo Picasso lors d'un entretien à Marius de Zayas le souligne :

« Le cubisme [...] (est) un art qui traite principalement de formes, et, lorsqu'une forme est réalisée, elle est là ; pour vivre sa propre vie³⁵⁹. »

Il ne faut cependant pas penser que cette démarche était totalement réfléchie, fondée sur une volonté délibérée. C'est aussi Pablo Picasso qui le rappelle dans un entretien avec Christian Zervos :

« Les peintres cubistes stupéfaits de leurs propres travaux, se mirent à échafauder des théories pour les justifier. Cependant, le cubisme n'a jamais eu de programme.³⁶⁰ »

Cette assertion est probablement exacte. Néanmoins, on peut soutenir qu'après l'expérience cézannienne la question de la forme s'imposait et que l'écarter revenait à faire du surplace.

³⁵⁸ Roberto LONGHI, *Piero della Francesca*, Paris, Les éditions G. Crès, 1927. Traduit de l'italien par Jean Chuzeville, édition originale italienne non mentionnée, probablement 1927. L'auteur voit dans la façade de l'église qui ferme *La Preuve de la Vraie Croix* du Cycle d'Arezzo une préfiguration des architectures vénitiennes « ...développée, grâce à l'emploi des marbres de diverses couleurs à un degré de puissance chromatique tel qu'on ne la retrouvera plus tard que dans l'architecture de Coducci et des Lombardi... », Donc à Venise un demi-siècle plus tard. p. 101.

³⁵⁹ Pablo PICASSO, *Propos sur l'art*, op. cit. pp. 19/20, Marius Zayas, « Picasso speaks » in *The Art*, New York mai 1923, vol III, n° 5 pp. 315-326.

³⁶⁰ Ibid p.23 Christian Zervos « Conversation avec Picasso » in *Cahier d'art*, Paris, N° spécial, 1935, p; 173-178

Pourtant l'approche de Georges Braque diffère sensiblement de celle de Pablo Picasso. Georges Braque est influencé par le fauvisme, il fait l'expérience de la couleur. Quant à Pablo Picasso, il a peu de relations avec les fauves et l'impressionnisme. Le dessin, donc l'importance de la forme occupe une bonne part de son œuvre, son rapport à la couleur est très éloigné des revendications « explosives » d'André Derain ou de Maurice de Vlaminck. Cette préoccupation montre l'importance de la forme « académique » pour le peintre. Après la confrontation avec l'exposition Cézanne à l'automne 1907, l'espagnol se rend compte que le maître d'Aix le conforte dans la forme et démontre que la peinture trouve son renouvellement dans la structure du tableau.

C'est avec la question de la forme, posée en ce début du siècle, que l'œuvre d'art prend tout son sens. La forme entretient un rapport étroit avec l'espace, surgit alors la question de la méthode d'installation de la représentation dans cet espace. Le cubisme s'en prend à un des fondements de la construction de l'image plastique : la perspective. Il importe peu qu'elle soit fondée sur le principe du point focal unique ou qu'elle soit construite sur une multiplicité de points. Ce qui importe, c'est qu'elle soit le fondement de la construction de l'image. C'est cette règle toujours considérée comme immuable en ce début du XX^e siècle qui est mise en cause et elle constitue la nouveauté du cubisme.

B. La perspective et les cubistes

A partir du XV^e siècle, émerge un instrument remarquable qui réalise une synthèse efficace entre l'outil technique et le contenu du tableau : la perspective artificielle. Elle reste encore aujourd'hui, par son pouvoir organisationnel, une composante significative de la pensée dans les arts plastiques. Autour de la perspective artificielle s'est développée une critique, qui a dépassé le simple cadre de la Renaissance et de la post-Renaissance, pour voir dans l'ensemble de la production picturale des méthodologies constructives, dont le fondement entretient un rapport étroit avec la perspective artificielle³⁶¹. C'est contre cette prédominance de la perspective que réagit le cubisme. Albert Gleizes se fera littéralement le chantre de cette mise à l'écart de la perspective, comme non seulement instrument de la composition picturale, mais aussi chargée de sens qui dépassent la simple élaboration picturale³⁶². La solution qui naît au fur et à mesure de l'aventure cubiste conduit à l'abandon

³⁶¹Erwin PANOFKY, *La perspective comme forme symbolique*,

³⁶² Albert GLEIZES, Jean METZINGER, *Du cubisme*, op. cit.

-Voir aussi Albert Gleizes, « Peinture et perspective descriptive » in *Puissances du cubisme*, Paris, éditions Présence, 1969. Voir notamment p.76. De même Albert Gleizes souligne la modification du pouvoir religieux,

total de tout système perspectif et à proposer une nouvelle manière d'organiser l'espace du peintre qui se fonde sur une autre représentation du volume, la perspective s'avérant incapable de le représenter³⁶³.

Par ailleurs certains peintres ont vu l'intérêt que pouvaient avoir les arts « nègres », dont Matisse possédait quelques exemplaires. Ils posent, eux aussi, la question de la forme. Si d'une manière générale cette influence a été faible, il faut cependant souligner que cela a contribué à aiguïser le regard sur ces arts alors exclus du Parnasse artistique, car considérés comme primitifs. Pourtant, ils ne sont pas seulement extra-européens, les voyages en Espagne de Pablo Picasso le remettent en contact avec la production romane, catalane notamment. Cette confrontation conduit à cette œuvre totalement ambiguë que sont *Les Demoiselles d'Avignon*. Pablo Picasso ne s'était pas encore donné les outils pour s'attaquer tout à la fois à la composition de l'œuvre, la représentation de la tridimensionnalité et la couleur. Comment lui et Georges Braque se sont-ils retrouvés pour donner une forme à la plus forte contestation que l'histoire de la peinture ait conduite d'une manière aussi évidente ?

Alors qu'il se trouve à Sorgues, Georges Braque, presque secrètement, en l'absence de Pablo Picasso, réalise le premier papier collé entre le 3 et le 13 septembre 1912, intitulé *Comptoir et Verre*. Cette nouvelle technique séduit autant Georges Braque que Pablo Picasso et est à l'origine d'une riche production. Elle est souvent considérée comme l'évènement le plus important du cubisme³⁶⁴, sinon de toute la peinture du XX^e siècle. Le collage signifie le congédiement de la peinture idéaliste, en fait la mise à l'écart de l'esthétique. Le papier collé, quant à lui, modifie profondément le principe d'élaboration du tableau ; non seulement dans son procédé, mais en tant que représentation même de la peinture. Car si le collage constitue un élément exogène à la peinture, le papier collé impose une construction nouvelle de l'espace pictural. On retiendra deux œuvres, l'une de Pablo Picasso, *La bouteille de « vieux marc »*,³⁶⁵ l'autre de Braque, *Violon et Pipe*.³⁶⁶ Les deux œuvres sont presque contemporaines, celle de

au XVe siècle qui à l'époque est l'expression de l'ensemble des pouvoirs. Aussi fait-il le rapprochement entre « la centralisation [...] qui [...] prit la forme dans l'impérialisme de l'Evêque de Rome » avec « La France qui [...] a pris à cœur de réaliser cette aspiration centraliste » p.73

³⁶³ Pablo PICASSO, *Propos sur l'art*, op. cit.

« Daniel-Henry Kahnweiler : Tout de même les plans superposés, ce n'était plus la perspective,

Pablo Picasso : Non, mais c'était tout de même un moyen de la remplacer. » p. 76. « Tout ce ceci est ma lutte pour rompre avec l'aspect bidimensionnel. » p.82.

³⁶⁴ John GOLDING, *Le cubisme*, op.cit. John Golding écrit « L'invention du « collage » était le coup le plus violent jamais asséné à la peinture traditionnelle, et surtout à la conception idéaliste et sentimentale de « l'oeuvre d'art ». . . Et voici qu'à présent les peintures cubistes fabriquaient des œuvres d'art avec de bizarres fragments de matériaux-on pourrait presque dire des déchets de matériaux- auxquels on n'avait prêté jusque là aucune valeur esthétique ni même aucune utilité. » p.183

³⁶⁵ Pablo Picasso, *La bouteille de « vieux marc »*, Fusain, papier collé, 623 x 49 cm, Paris, Musée National d'art Moderne, 1912-1913. Annexe introduction et le peintre fig N° 40.

³⁶⁶ Georges BRAQUE, (*le quotidien*), *Violon et Pipe*, op. cit. p. 107.

Georges Braque postérieure de six mois de celle de Pablo Picasso. Elles sont chacune représentative de l'usage fait par les papiers collés. Dans les deux cas ceux-ci construisent la représentation. Chez Pablo Picasso c'est une construction horizontale sur laquelle l'artiste développe au fusain une forme pyramidale dont il est coutumier, surtout dans son œuvre cubiste, les papiers s'empilent les uns sur les autres. Un galon en frise offre un appui à une nappe sur laquelle vient se placer un journal. Le dessin lie les éléments et profile cette construction particulièrement vigoureuse. Il faut aussi souligner l'efficacité de la composition, économe de moyens, elle ne perd en rien de sa puissance. Le détournement de ces papiers peints, plutôt kitsch, perd alors tout caractère trivial, pour se fondre dans l'œuvre et en même temps la soutenir. On note de même le contenu évocateur des objets, ils vont du décor architectural, avec la frise à modénature, au journal, expression d'un instant de quiétude et de détente. Bien que le journal se retrouve dans l'œuvre de Georges Braque, sa proposition est bien moins marquée par ce solide moment de repos qu'illustre Pablo Picasso. Georges Braque, comme souvent dans ses papiers collés, est beaucoup plus préoccupé par la manière dont ces objets peuvent s'inscrire dans l'espace, espace voulu presque vide si ce n'est un crayonnage négligent qui le rend perceptible. Autour de la construction verticale des papiers l'artiste dessine un fin ovale qui crée un second espace autour duquel s'organise toute la composition. Cette manière de faire rend inutile tout point d'appui, comme a pu le faire Pablo Picasso. Cette impression est encore accentuée par la verticalité très marquée que, seul, vient interrompre le titre du journal nettement horizontal. Au milieu de la construction le peintre crée une longue fente verticale, fréquente chez Georges Braque, qui montre son souci de verticalité, mais aussi nécessaire pour éviter de donner une base trop lourde à la composition. Dans ce sens Pablo Picasso est bien plus traditionnel, comme s'il éprouvait la nécessité de partir de la base, pour édifier ensuite l'œuvre, en général en une pyramide, celle-ci rendant encore plus impérieuse ce nécessaire point d'appui.

Cependant, dans les deux cas la construction ne cherche plus le point focal de la perspective qui serait le moyen de composer le tableau, mais se contente d'un ou de plusieurs points d'appui indifféremment situés dans l'espace.

C. Une forme de la réalité

Il a été admis que dans les œuvres de Georges Braque et Pablo Picasso les objets intégrés à la composition ne sont pas des citations, mais des éléments qui ramènent à une forme de réalité, de concret immédiatement perceptible.

Dans le domaine de l'espace construit, autant pour l'architecture que pour l'organisation de la ville, peut-on trouver une pratique comparable ? De cette pratique qui est visée on exclura immédiatement tout ce qui peut être une référence à un style ancien, comme l'art antique ou le gothique. Le renouveau d'un style architectural n'est pas non plus concerné³⁶⁷. De même on ne peut pas retenir le système de la citation, dont la raison d'être est une sorte de connivence avec un art passé, qui est censé laisser sa trace par son importance ou dont on souhaite affirmer l'universalité.

Ainsi la colonnade ou l'arc ne saurait être vu comme un objet qui rappelle une certaine réalité et qui, comme dans la pratique cubiste, confèrerait à cet objet, désormais « autonome », un rôle primordial de fonctionnement de l'ensemble de la composition, alors que son caractère quotidien banal ne fait pas de doute. Il ne s'agit pas non plus de retrouver dans l'architecture des objets qui seraient les mêmes que dans la peinture. Ce dont il s'agit, c'est de repérer des pratiques qui visent elles aussi, par le caractère de l'objet à introduire, une rupture avec la représentation traditionnelle du bâti. Cette rupture pouvant provenir, elle aussi, de l'utilisation à contre emploi de l'objet, parce qu'elle signifie une critique de l'élitisme.

Le drame de l'art du XX^e siècle est le refus par les classes populaires des images que les artistes ont élaborées pour elle. Cependant un lien a pu se créer à travers ce malentendu ; celui de la compréhension de la nostalgie que chaque œuvre doit nourrir pour enrichir sa signification. Cette capacité d'évocation est le vecteur qui doit permettre d'associer à la raison d'être de la production artistique toute une population qui en a toujours été écartée, cantonnée dans une pratique définie comme folklorique ou au mieux comme art populaire, comme s'il y avait des arts et non un art. L'objectif est bien de faire entrer le peuple, terme qui est à l'origine de la démocratie, dans la pleine expérience artistique, chacun disposant des mêmes droits, dont celui de cette forme de savoir qui est la relation directe avec l'œuvre d'art. L'évolution sociale, principalement après la Première Guerre Mondiale, la critique sociale que la révolution bolchevique suscite dans l'ensemble du monde occidental, conduit à se poser la question du statut du prolétariat. L'idée, sous jacente dans la révolution russe, que le prolétariat possède un savoir suffisant, presque inné d'un art projeté vers l'avenir, corroboré

³⁶⁷ Le revival anglais par exemple.

alors par les crispations réactionnaires de l'élite dirigeante européenne, s'est imposée chez de nombreux artistes. Le spartakisme, l'autre saga des damnés de la terre, reste vivace dans le monde ouvrier européen et le rude monument, que Mies van der Rohe lui érige, reprend bien la conviction d'un art prolétarien et non pas populaire. La municipalité rouge de Vienne, après la Première Guerre, va ainsi opposer au Ring de l'empire austro-hongrois, la « Ringstrasse des Proletariats »³⁶⁸. Ce dernier ne revendique en rien une architecture imitée des origines sociales de ses habitants souvent venus de la campagne, mais bien une modernité qui prend en compte tout le savoir architectural et urbain.

Les villes se sont développées au XIX^e siècle avec l'industrialisation de l'Europe, la force de travail qui était nécessaire ne posait pas seulement un problème de logement, mais un problème de réception, c'est-à-dire de la manière de faire la ville dans un monde dominé par l'industrie. Les solutions expéditives de Mietskasernen³⁶⁹ dans l'aire germanique ne répondaient en rien à l'enjeu. Le combat entre les exploités et les exploitants demandait des sagas et des lieux pour les illustrer. Mais exigeait aussi une démarche nouvelle sur l'espace formel dans lequel devait se situer ce monde en devenir.

³⁶⁸ Le Ring à Vienne était l'avenue du pouvoir et de la puissance de l'empire austro hongrois. Sur le Margareth Gürtel furent construit entre 1921 et 1930 des immeubles (Hof) de logements sociaux et la voie fut désignée comme le Ring du Prolétariat. Cf infra Titre II, Partie 1 sur Vienne la rouge.

³⁶⁹ Mietskasernen, littéralement, caserne locative, il s'agissait de bâtiments souvent importants dont le caractère spéculatif était évident, les conditions de vie y étaient lamentables, sinon scandaleuses. La seule motivation était fondée sur l'appât d'un gain facile par l'exploitation d'une population qui ne disposait pas de moyens de défense étant donné sa situation économique catastrophique.

Chapitre 3

La ville du XX^e siècle

Section 1. La forme de la représentation du pouvoir

La perspective n'est pas qu'un outil de construction correcte de l'image dans les arts plastiques, elle est un système d'organisation de l'espace. Comme tout système, elle est un artifice qui prétend donner une vision exacte de la réalité. Cette prétention se fonde sur l'expérience que Filippo Brunelleschi a faite avec le baptistère de Florence. Il vérifiait ainsi la réalité de la construction qu'il avait imaginée. Dans ce sens la perspective se réduisait à une technique. Pour Leon Battista Alberti les choses vont plus loin. La perspective n'est pas qu'un simple outil, mais une construction « légitime » où le rayon central est le « Dux » donc le conducteur. La fenêtre dans laquelle est enfermé le spectateur lui impose une histoire où l'admoniteur lui indique le chemin³⁷⁰. Leon Battista Alberti construit ainsi le cadre dans lequel un système social s'installe. Même si au cours de l'histoire la structure albertienne se transforme, le principe lui ne change pas.

C'est dans ce sens que le cubisme constitue une rupture profonde avec la construction picturale antérieure, pas seulement avec les règles proposées par Alberti, mais avec tout le système de construction picturale. Car les perspectives qu'Erwin Panofsky détecte déjà dans l'art antique sont elles aussi remises en cause. Le cubisme abandonne toute référence à cette manière de peindre. Mais pas seulement à la manière de peindre : il admet que la représentation du monde peut se faire autrement que par une hiérarchie centraliste, donc élitiste, telle que l'admet depuis des siècles, la pensée politique occidentale. Le principe d'un ordre qui inévitablement conduit vers le centre n'est plus le seul juste.

Ce qui est rejeté, c'est l'héritage né de la Renaissance, sous-tendu de l'idée d'un ordre humaniste. Celui où le pouvoir princier s'est renforcé avec l'affaiblissement du principe de suzeraineté défendu par le Saint Empire Romain germanique, l'écroulement progressif des libertés civiles des républiques communales. Il trouve dans la construction perspective un remarquable outil pour sa propre représentation. La perspective dans sa structure même pose les conditions d'une mise en scène de l'espace princier, du Dux, au centre du système. Ainsi se dessine des organisations spatiales ordonnées, images mêmes d'un prince avisé, soucieux

³⁷⁰ Cf paragraphe sur Alberti : l'admoniteur, p.77.

d'ordre au profit de tous. Ordre qui ne saurait être troublé, car garant du bien être de chacun. Les peintures content des histoires exemplaires, la statuaire affirme la puissance sereine du chef, les avenues bien ordonnées conduisent vers le lieu du pouvoir, tout contribue à donner l'image d'une société juste et laborieuse. Que derrière ce décor, cet idéal mis en scène, se cache une société bien plus complexe, ne relève pas de la représentation artistique. C'est cela que le cubisme montre pour la première fois, non pas par un témoignage illustré, mais par l'abandon de l'outil « organisationnel » de la représentation, la perspective. C'est bien ce qu'affirme Albert Gleizes qui voit dans la perspective le modèle du centralisme monarchique français³⁷¹. Il est ainsi soulevé une question d'éthique politique, d'organisation sociale, dont le modèle, suggéré par l'expérience du cubisme, s'éloigne de celui admis comme une règle immuable d'une société en ordre.

Rappelons que la perspective artificielle est inventée par un architecte. Elle s'est progressivement imposée dans la peinture comme dans la pratique architecturale et l'organisation urbaine. Il faut admettre dès lors que ces pratiques sont liées. Comme il a déjà été dit, la perspective doit être analysée à juste titre comme « une structure impérative »³⁷². On a vu dans l'introduction la problématique que les peintres de la Renaissance avaient pu rencontrer pour composer avec cette structure impérative. Il faut s'interroger maintenant sur la manière dont cette même structure, chargée d'un contenu social prégnant, s'est insérée dans le tracé de la ville.

A. La ville, siège du pouvoir

La ville médiévale n'est pas une structure inorganisée qui semble répondre à des intérêts purement particuliers. D'une manière générale elle est plutôt un organisme qui dispose d'une capacité d'adaptation très marquée. Les quartiers se forment en fonction de la topographie, des besoins défensifs, des contraintes d'hygiène, des systèmes de production, bref de la vie sociale³⁷³. Dans certain cas elle est l'héritière d'une colonie romaine et elle en a gardé le tracé orthogonal. Rappelons que ce schéma urbain n'est pas celui de la Rome antique. Elle est loin d'offrir un plan aussi régulateur et s'apparente plus à une structure organique que géométrique. Comme toute organisation urbaine, la ville du Moyen Age développe des lieux

³⁷¹ Cf. note p. 115.

³⁷² Voir introduction p. 22.

³⁷³ Il faut rappeler ici l'excellent ouvrage de Karl GRUBER, *Forme et caractère de la ville allemande*, Bruxelles, Aux archives d'architecture moderne, 1985. Traduit de l'allemand par Jacques Dewitte, édition originale, *Die Gestalt der deutschen Stadt*, Munich, Verlag G.D.W. Callwey, 1952. L'auteur déborde largement dans son analyse sur les villes européennes.

spécifiques, ceux du pouvoir politique et religieux constituent le plus souvent les noyaux sur lesquels s'appuie l'ensemble du tracé urbain. Néanmoins, il ne faudrait pas voir dans ce noyau automatiquement l'origine de la ville. Bien souvent ce n'est le cas que pour les fondations monastiques, comme Saint Gall. C'est principalement la dynamique économique qui modèle la ville, elle-même fondée sur le caractère de carrefour cher à Marcel Poète³⁷⁴. Les lieux de l'institution s'étant formés plus tard. L'illustration de cette conception de la ville et de sa réalité idéalisée s'exprime avec beaucoup de grâce dans la fresque du Palazzo Pubblico de Sienne d'Ambrogio Lorenzetti, intitulée *Les effets du bon gouvernement*³⁷⁵. Le caractère ouvert et fermé de la ville médiévale est ici clairement indiqué, à l'intérieur s'étagent les maisons et palais qui servent de cadre à une activité fébrile de commerce et de convivialité sereine. Rien dans ce tableau ne montre la présence du pouvoir³⁷⁶, loin dans le coin supérieur gauche se profilent le campanile et le dôme de la cathédrale avec ses stries noires et blanches, unique signal d'un pouvoir discret qui appartient à ses habitants³⁷⁷. Cette représentation s'inscrit dans les utopies, elle est probablement l'image la plus juste de la pensée urbaine d'un Moyen Age accompli. Et l'ordre proposé se fonde sur une évidente capacité de gérer le domaine du privé et du public par l'interpénétration du dedans et du dehors, facteur d'équilibre.

Le XV^e siècle a initié deux projets urbains qui s'inspirent de la manière moderne³⁷⁸, l'extension de Ferrare et la transformation d'un village de Toscane, Corsignano, en ville par la volonté du pape Pie II et nommé Pienza en son honneur³⁷⁹.

Pienza fut réalisé dans le temps très bref du pontificat de Pie II, soit entre 1458 et 1464. La mort la même année du pape et celle de l'architecte en charge du projet, Bernardino Rossellino³⁸⁰, arrêtèrent définitivement les travaux de cette cité utopique qui ne correspondait à d'autre besoin que la satisfaction de la vanité d'un pape féru de modernité³⁸¹. Le tracé est resté

³⁷⁴ Marcel POËTE, *Introduction à l'urbanisme*, Paris, Sens & Tonka, 2000. « quoi qu'il en soit, deux actions s'exercent en sens opposé sur la ville ; celle qu'exprime l'enceinte fortifiée et qui tend à enfermer la cité et celle que marquent les chemins y conduisant et qui tend, au contraire, à la pénétrer. » p.93

³⁷⁵ Ambrogio LORENZETTI, *Les effets du bon et du mauvais gouvernement*, cycle, fresque du Bon Gouvernement 1377 x 750 cm, fresque *Du mauvais Gouvernement* 1322 x 730 cm, Sienne, Palazzo pubblico salle des neuf 1338/ 1340

³⁷⁶ Il est représenté dans une autre fresque, solennelle, d'où la vie de la cité est absente.

³⁷⁷ C'est à Montalcino, non loin de Sienne où se sont réfugiés les derniers siennois défenseurs des libertés républicaines, lorsque ce dernier bastion de la liberté communale est attribué à Florence par le traité de Cateau-Cambrésis en 1559 que meurt définitivement la ville médiévale.

³⁷⁸ Maniera moderna, le terme désigne au XV^e siècle la peinture qui s'appuie sur le système de la perspective.

³⁷⁹ Aeneas Silvius Piccolomini est né à Corsignano où sa famille siennoise alors exilée s'était réfugiée. Devenu pape sous le nom de Pie II (1458-1464) il a voulu donner un cadre plus prestigieux à son humble village natal.

³⁸⁰ Bernardino ROSSELLINO

³⁸¹ On pourra consulté sur ce sujet notamment Donatella Calabi, *Storia della città, l'eta moderna*, Venise, Marsilio, 2001, p. 44. Konstantin VOGAS, *Die Stadt als Bühne, zur selbstinzenierung Pius II in der Architektur Pienza*, Berlin, Avinus Verlag, 2005. De même que l'incontournable *Histoire de la ville*, de Leonardo Benevolo,

relativement simple ; il se distingue par une voie centrale qui épouse l'arête de l'éperon sur lequel le village est construit, de ce fait elle n'est pas parfaitement rectiligne, elle est bordée de quelques résidences réservées aux cardinaux. Le principal aménagement est la place créée autour de la nouvelle cathédrale, elle ne ferme pas la voie principale, mais la longe en son milieu, dispositif classique des villes antiques (sauf pour les camps romains). La place regroupe l'ensemble des fonctions urbaines, église cathédrale, palais du pape, municipale, palais épiscopal³⁸². Il y a là une concentration inhabituelle à la structure médiévale qui en général évite d'installer le pouvoir religieux au même lieu que le pouvoir temporel, comme le montrent Florence ou Sienne et pour des villes septentrionales, Paris, Dijon ou encore Londres³⁸³. Il n'en reste pas moins que le parti adopté ne laisse aucun doute sur la volonté d'un système qui privilégie les lignes droites.

Cette manière de faire est aussi celle de Borso d'Este lorsqu'il décide l'extension de Ferrare³⁸⁴. La ville fut l'objet de deux agrandissements à la Renaissance, connus sous les termes, pour la première, de *Addizione Borso* de 1451 et la seconde *Addizione Ercolea* à partir de 1492. La première vise un quartier ouest de la vieille ville, elle est installée sur un terrain bonifié suite à une rectification du cours du Po. Elle adopte un tracé régulier pour accueillir un ensemble de maisons assez modestes, qui fait penser, par son organisation, aux *Siedlung*³⁸⁵ allemandes de la fin du XIX^e siècle.

La seconde *Addizione* est d'une toute autre dimension, puisqu'elle double la taille de la ville qui passe de 200 à 430 hectares. Il n'est pas question ici de détailler cette opération importante, mais s'agissant de la première grande urbanisation européenne sous la Renaissance, on en relèvera les grandes lignes. Le parti retenu par le concepteur, Biaggio Rossetti³⁸⁶, est d'accoler à la ville ancienne une ville tout à fait nouvelle, dont le tracé diffère totalement, contrairement à la vieille ville les voies sont rectilignes. Les deux principales sont orientées approximativement est-ouest et nord-sud³⁸⁷, correspondant bien aux *Cardo* et *Decumanus* antiques. Elles se croisent à angle droit en leur milieu. De même la *piazza Ariostea*, imaginée comme nouveau centre de la vie ferraraise, longe l'actuel *Corso Porta Mare* selon le schéma antique. La volonté d'ordre ne fait aucun doute. La principale

Marseille, Editions parenthèses, 1983/1994/2001. Traduit de l'italien par Catherine Peyre, édition originale Rome, Laterza & figli, 1975.

³⁸² Annexe introduction et le peintre fig N°41

³⁸³ Jacques HEERS, *La Ville au Moyen Age en Occident : paysages, pouvoirs et conflits*, Paris, Fayard, 1990.

³⁸⁴ Sur cette question on consultera particulièrement Bruno Zevi, *Biaggio Rossetti*, Turin, Giulio Einaudi, 1960.

³⁸⁵ Cf chapitres suivants, le terme *Siedlung* désigne en Allemand tout d'abord une colonie d'habitants, puis un lotissement et de nouvelles extensions urbaines.

³⁸⁶ Biaggio ROSSETTI, (1447- 1516) né à Ferrare il fut l'architecte de la famille d'Este, il passa pratiquement toute sa vie à leur cour.

³⁸⁷ Les *Corso Porta Mare* et *Corso Ercole d'Este*. Annexe introduction et le peintre fig N° 42.

conséquence de cet ensemble est la position du Castello Estensis, qui de citadelle militaire placée en bordure de ville, devient le barycentre et malgré son caractère architectural éminemment militaire, prétend à une image de centre civique³⁸⁸. Les Este quittent ainsi le Moyen Age tout en conservant leur redoutable forteresse.

Le rêve d'humanisme est au centre des préoccupations du duc Federico de Montefeltre. Si son palais à Urbino est un manifeste de la Renaissance, la ville très escarpée ne se prêtait guère à une réalisation modèle du goût nouveau. Mais trois panneaux qui viennent probablement de la cour du duc n'ont pas cessé de nous intriguer³⁸⁹. Ils se trouvent actuellement dans trois musées différents, l'un à Urbino, l'autre à Baltimore et le dernier à Berlin. Celui d'Urbino est archétypal, tant l'on peut avoir l'impression qu'il est devenu le symbole de l'architecture et de la ville. Qualifié de représentation de la ville idéale, il faut rester prudent quant à la finalité réelle de ces représentations. Ce qui est certain c'est le caractère nouveau des propositions qui reprennent une thématique évidemment Renaissance, proche des architectures représentées dans les peintures de l'époque. Le panneau d'Urbino est construit sur une fermeture « impérative » et centrale de la perspective, initiée par les constructions latérales au premier plan. Le bâtiment central, bien que surmonté d'une croix, a un caractère relativement imprécis, temple, halle ou construction parfaite dont ce serait la seule fonction. On peut donc admettre qu'il s'agit d'une réflexion sur la qualité de l'espace urbain. Le panneau de Baltimore reste plus ouvert, la fermeture faite de monuments antiques et d'une église, ressemblant au baptistère de Florence, laisse entrevoir, par les arches de l'arc de triomphe, une voie qui finit sur un mur d'enceinte. Enfin le dernier panneau inverse la proposition, le premier plan est d'une certaine manière fermé par un portique, alors qu'à l'arrière une avenue en perspective s'ouvre sur un port identifiable par des bateaux à l'ancre. Ce qui frappe dans ces panneaux, c'est la totale froideur de la représentation, à l'exclusion des quelques personnages perdus dans la vastitude d'une place sans ombre du panneau de Baltimore. L'idée qu'il s'agisse de décors de théâtre a été retenue, elle fait penser à l'illustration de la *Comédie* et de la *Tragédie* de Serlio³⁹⁰ ; la comédie ne pouvant avoir pour scène qu'un décor médiéval, la tragédie se déroulant dans un espace classique. Il semble par

³⁸⁸ Voir Calabi op.cit. p 22.

³⁸⁹ Il s'agit de trois panneaux représentant des vues urbaines, et désignés comme suit : *le panneau d'Urbino*, souvent attribué sans preuve à Piero della Francesca, tempera sur bois, 60 x 200 cm Urbino, Galerie nationale des Marches 1470 ? *Le panneau de Baltimore*, auteur inconnu, peut être florentin, tempera sur bois, 80,33 x 219,8 cm, Baltimore, Walters Art Gallery, vers 1470/1490 ? *Le panneau de Berlin*, auteur inconnu, attribué à Giorgio Martini ou son entourage, tempera sur bois, 157,7 x 90 cm Berlin, Gemäldegalerie, vers 1470/1490 ? Annexe illustration peinture fig N°44.

³⁹⁰ Sebastiano SERLIO, « Décor pour la comédie et la tragédie » in *Second livre de perspective*, Lyon, 1545. Annexe introduction et le peintre fig N° 43.

contre évident, pour les deux premiers panneaux, qu'ils sont une représentation des instruments du pouvoir. Quant au panneau de Berlin, il impose une rectitude qui privilégie des façades définitivement closes. Quelle réelle influence ont pu avoir ces panneaux sur la pensée urbaine à travers les siècles ? Difficile à estimer, d'autant que l'on peut se demander si d'autres panneaux de ce genre n'ont pas existé. Cela avait peut-être été un genre dont on n'aurait gardé que la trace de ces quelques rares exemplaires. En tout cas pour notre sensibilité actuelle, ils nous paraissent incarner d'une façon évidente l'art architectural et urbain du classicisme, ou plutôt des cinq derniers siècles et pour certains commentateurs un idéal encore espéré maintenant³⁹¹.

Mais cette question ne vise pas que la pratique architecturale ou urbaine du pouvoir. Deux ouvrages : *Le Prince* de Niccolo Machiavelli³⁹² et *Histoire d'Italie* de Francesco Guicciardini³⁹³, abordent le problème de l'Italie en ce début du XVI^e siècle. Les deux auteurs préconisent une unité de l'Italie que seul un homme avec un pouvoir fort peut réaliser. Ils s'opposent ainsi au pouvoir communal et aux libertés républicaines dont il subsiste encore quelques bribes en ce début du XVI^e siècle en Italie. Ce pouvoir italien doit être un pouvoir central, conquérant, à l'image du royaume de France. Il lui faut une représentation claire qui souligne l'ordre nécessaire à sa pérennité, c'est ce qu'apporte et représente l'organisation perspective, comme cela a été dit.

Le XVII^e siècle développe ce schéma, avec l'accès « programmé » vers le lieu du pouvoir. C'est à Sixte Quint, pape entre 1585 et 1590, que l'on peut attribuer la création du modèle de l'urbanisation absolutiste. Il s'appuie sur la magnificence du spectacle, s'inspirant ainsi des recommandations du Concile de Trente. Il projette un système de voies rectilignes qui relie entre eux les lieux significatifs de la Rome chrétienne à partir de la piazza del Popolo, entrée officielle de Rome³⁹⁴. Le projet sera réalisé pour une bonne partie. A partir de Sainte Marie Majeure sont reliées les trois basiliques majeures : Saint Jean de Latran, Saint Paul hors les murs et Saint Laurent. Le tout répond à une composition symbolique sans

³⁹¹ Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, réédition 1993. L'auteur consacre aux trois panneaux une longue troisième partie de la page 192 à la page 460.

³⁹² Niccolo MACHIAVELLI, *Le prince*, Paris, Flammarion, 1980. Traduit de l'italien par Yves Levy, édition *Il Principe*, Rome, Blado, 1532. Une édition du texte original, *De Principatibus*, traduite et annotée par Jean Louis Fourmel et Jean Claude Zancarini, à partir d'un texte italien établi par Giorgio Inglese a été édité par PUF en 2000.

³⁹³ Francesco GUICCIARDINI *Histoire d'Italie*, Paris, Robert Laffont, 1996. Traduction et commentaires sous la direction de par Jean Louis Fourmel et Jean Claude Zancarini.

³⁹⁴ René SCHIFFMANN, *Roma felix, Aspekte der Städtebau. Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V*, Berne, Francfort, New York, Lang, 1985. Leros PITTONI, Gabrielle LAUTENBERG, *Roma felix. La citta di Sisto V e Domenico Fontana*, Rome, Viviani, 2002,

rapport avec la réalité de la ville. Le maître d'œuvre du pape, Domenico Fontana l'exprime sans ambiguïté lorsqu'il écrit :

« Sa Sainteté, souhaitant faciliter la route de ceux qui, animés par la dévotion ou par un vœu, ont coutume de visiter fréquemment les lieux les plus saints de la cité de Rome, et en particulier les sept églises si célèbres pour leurs indulgences et leurs reliques, a fait percer en de nombreux endroits des voies d'accès très larges et très droites.³⁹⁵ »

Cette sollicitude pour les pèlerins cache assez mal la volonté de faire à nouveau de Rome la « Caput mundi » par la splendeur du décor³⁹⁶. Le Bernin achève, bien plus tard, le rêve du pape en imaginant le parcours scénographique de l'accession au cœur de la puissance papale : Saint-Pierre. Partant du Borgo, il conduit vers la place enserrée par sa colonnade, pour gravir les marches de la basilique et découvrir derrière le Baldaquin de bronze surmontant la tombe du premier pape, l'éclat de la *Gloire de Saint Pierre*³⁹⁷, avec son transparent, représentation du paradis. Cette mise en scène n'a pas échappé aux rois absolutistes investis par Dieu qui pensent pouvoir revendiquer légitimement, pour les approcher, les mêmes chemins que ceux de l'apôtre du Christ.

Versailles est imaginé de cette façon. Trois avenues bien artificielles débouchent sur une vaste place qui se resserre progressivement pour devenir une première cour, elle-même se refermant sur une seconde cour où le regard est ramené vers le centre par une disposition de plus en plus étroite des ailes qui encadrent étroitement les sept travées du corps principal. Les trois travées centrales sont rythmées horizontalement par une colonnade au rez-de-chaussée, elle soutient un balcon au premier étage, animé par des baies en arcade, que surmontent trois fenêtres surgissant du toit, le tout couronné par un fronton. Ainsi signifie-t-on au spectateur que c'est ici que réside le Roi, au milieu de son vaste palais, inaccessible. La perspective s'affirme non seulement l'outil du pouvoir, de sa représentation, mais aussi de l'organisation même de la puissance publique.

C'est dans le même esprit, avec des moyens plus limités, que Victor Amédée de Savoie procède au troisième agrandissement de Turin en 1714. La pièce maîtresse du plan directeur est la via Po tracée par Filippo Juvara³⁹⁸. Lui aussi tranche dans la ville ancienne

³⁹⁵ Citation in Christian NORBERG-SCHULZ, *Architecture Baroque et classique*, Paris, Berger-Levrault, 1979. p.15.

³⁹⁶ Op.cit. p. 15

³⁹⁷ L'ensemble de la mise en scène imaginée par Le Bernin a été passablement détruit par la percée de la via della conciliazione, qui fait disparaître le borgo. Or celui-ci est essentiel à la dramaturgie du Bernin. Giulio Carlo Argan en montre les effets catastrophiques. Néanmoins on voit que lors de la percée la perspective garde son caractère politique, même s'il est clair qu'il est très mal compris. Giulio Carlo ARGAN, *Projet et destin, art, architecture, urbanisme*, Les éditions de la passion, 1993. traduit de l'italien par Elsa Bonan, édition originale Giulio Carlo Argan. p.96.

³⁹⁸ Filippo JUVARA, Turin.

pour relier la principale entrée de la ville, par un pont jeté sur le Po, à la place du Palais royal. Mais cette fois-ci, à l'opposé de Pienza ou Ferrare, c'est bien vers la place du pouvoir que la voie triomphale conduit. L'architecte s'emploie à rendre cette arrivée la plus régulière possible en imposant des façades identiques tout au long de la via. Cette idée avait déjà connu une application lorsque les habitants de la place Dauphine à Paris reçurent l'ordre de «... faire les façades de leur maisons toutes de la même manière... »³⁹⁹. D'autres villes européennes furent imaginées de la même façon, soucieuses de ces mises en scène ; Nancy avec l'ensemble de la place Stanislas et de la Carrière, le plan orthogonal de la nouvelle Lisbonne, après le tremblement de terre de 1755 ou encore Saint-Pétersbourg. On remarquera aussi qu'après l'incendie de Londres de 1666 et malgré certains projets, comme celui de Robert Hooke⁴⁰⁰, la ville ne connut pas ce type d'urbanisation, le pouvoir royal étant probablement trop faible pour afficher l'image de l'absolutisme continental.

Mais le pouvoir ne vise pas seulement le tracé de la ville, dans son souci de représentation il s'attache aux monuments, à l'imitation de la Rome antique et du rôle d'Auguste.

B. L'architecture

Outil de la maîtrise de la profondeur, la technique de la perspective ne peut que favoriser la plasticité architecturale, dont la peinture de la Renaissance propose des modèles. Rappelons le temple que Raphaël emploie comme fermeture pour le *Mariage de la Vierge*⁴⁰¹, inspiré lui même de *La remise des clefs* du Perugin⁴⁰². La pratique architecturale est marquée par des règles qui ont été surtout adoptées au XV^e et XVI^e siècle où la profondeur, le volume contribuent à la vigueur architectonique. Donato Bramante en montrera les nombreuses possibilités dynamique et plastique que l'on pouvait obtenir, on le mesure particulièrement avec le *Tempietto* où le maître démontre à quel point la forme peut créer une monumentalité qui ne tient pas aux dimensions, mais à la plasticité et à l'équilibre des masses. Il n'y a pas lieu de s'attarder sur ces points bien connus, cependant on se référera seulement aux

³⁹⁹ Op.cit. p. 70

⁴⁰⁰ Robert HOOKE, (1635-1703), scientifique, un des initiateurs de la science expérimentale, il proposa un plan de reconstruction de Londres fondé sur un dessin orthogonal.

⁴⁰¹ Raphaël SANZIO, *Mariage de la Vierge*, huile et tempera sur toile, 170 x 117, Milan, Musée de Brera, 1504. Annexe introduction et le peintre fig N°45

⁴⁰² Pietro PERUGINO, *Le Christ délivrant les clefs de l'église à saint Pierre*, fresque, 335 x 550, Vatican, Chapelle Sixtine, vers 1482.

documents que nous possédons du projet initial de Saint-Pierre, qui pensé sur le plan d'une croix grecque offrait une remarquable animation architecturale, dont on peut trouver quelques traces à Santa Maria delle Grazie à Milan⁴⁰³. Il est intéressant de noter la manière dont le projet a évolué et malgré la très remarquable coupole de Michel-Ange, la basilique vaticane offre une bien piètre façade de Maderno. Elle aplatit entièrement l'église, arrive même à mettre en péril le somptueux dôme du florentin, comme si ici la perspective, si bien manipulée par les architectes de la Renaissance, devenait inutile. Si on retient cet exemple ce n'est pas pour en souligner la qualité hésitante, c'est surtout pour montrer que le goût de la façade a pris au fur et à mesure des décennies une importance primordiale et peu d'œuvres, mêmes réputées, échappent à cette règle.

Peut-on l'attribuer à la volonté de faire revivre l'Antiquité ? Certaines tentatives font respirer le système fondé sur la colonne, comme peut le faire Raphaël dans le *Mariage de la Vierge* où la galerie du fait de son organisation acquiert une transparence. Cependant la plupart des colonnades ou galeries, qui seraient imitées de l'antique, cherchent plutôt à fermer, en créant une sorte d'accès en deux temps vers la construction et en même temps la cachent. Raphaël, par une extension excessive de la galerie qui entoure le bâtiment principal du temple, parvient à dégager la colonnade du corps principal et lui confère une autonomie qui augmente considérablement sa plasticité. Cette manière de faire n'est pas sans rappeler la double galerie de la Basilique de Vicence, dont le toit en coque peut rappeler un dôme, la gravure de Giacomo Leoni accentue cette conviction⁴⁰⁴. Cependant ce modèle ne fut semblait-il jamais repris tel quel, il est vrai qu'il est proche des architectures éphémères. Les lourdes volutes raphaélesques surplombant la galerie se retrouvent dans un dispositif inversé à Santa Maria della Salute à Venise⁴⁰⁵.

Le premier projet du Bernin⁴⁰⁶ pour le Louvre présentait des qualités plastiques certaines. Au fur et à mesure des modifications, d'abord celles du Bernin, puis jusqu'à la réalisation définitive de ce que l'on appelle la colonnade du Louvre, la démarche a été « d'aplatir » la façade, pour qu'il ne reste plus qu'un paravent devant le bâtiment lui-même.

Le principal effort du XVII^e siècle est d'oublier la troisième dimension, pour produire de plus en plus des murs rythmés de colonnes ou pilastres qui cachent la réalité du bâti, comme si seul le paraître importait, la fonction, même aristocratique devant disparaître. Les avenues de prestige se parent de murs percés de nobles fenêtres, soutenus par des arcades ou

⁴⁰³ Donato BRAMANTE, *Tempietto*, Rome, San Pietro in Montorio, 1502.

⁴⁰⁴ Andrea PALLADIO, *Basilique de Vicence*. Giacomo Leoni (1686-1746), gravure XX, in *the architecture of Palladio, four Books*, 3^{ième} édition. Vol. 1 Londres, 1742.

⁴⁰⁵ Baldassare LONGHENA, *Santa Maria della Salute*, Venise, 1687.

⁴⁰⁶ LE BERNIN, *Premier projet du Louvre*, dessin plume sur papier, Paris, musée du Louvre, 1664.

des colonnades, qui s'achèvent par une galerie agrémentée d'acrotères pittoresques. Palladio s'attache, dans ses palais, à produire au regard du passant une façade aux puissants accents architectoniques et ses villas s'exposent. Elles s'habillent volontiers de galeries, frontons, pronaos qui contribuent à magnifier leur volume. Mais dès le début du XVII^e siècle, la façade prend le relais et les rues se disciplinent avec ces thèmes indéfiniment répétés, source d'un ennui probablement aristocratique, que la bourgeoisie, soucieuse de mesure, va adopter avec enthousiasme. Ce n'est pas uniquement la rue qui en vient à souffrir de ce manque d'imagination, mais les châteaux royaux aussi. La palme doit revenir à Jules Hardouin-Mansart qui a su ou osé déployer une interminable façade côté jardins à Versailles, pour devenir un exemple pour les prochains siècles. Cette architecture en deux dimensions fut la trame de l'urbanisation du Baron Haussmann et lui simplifia sûrement la tâche. Cette conception se retrouve jusqu'au XX^e siècle. Lorsqu'il s'est agi de moderniser l'urbanisme de Strasbourg en 1910, il a été tracé une longue percée à travers les anciens quartiers médiévaux. Pour donner toute la dignité voulue à cette voie, on s'est préoccupé non pas de l'architecture des nouveaux immeubles, mais de leurs façades, tant qu'il fut institué une Fassadenkommission (Commission des façades) qui intervint fréquemment pour imposer un style proche du XVIII^e siècle français⁴⁰⁷.

C'est donc à partir de la Renaissance progressivement un abandon général des pratiques architecturales antérieures, qui privilégiaient le volume. Approche tridimensionnelle que caractérisent les maisons à haut pignon rythmant les villes septentrionales du Moyen Age ou volumes imbriqués qui sont la marque des paysages urbains de la Méditerranée, Le Corbusier voulait y voir la véritable architecture. Cette architecture qui revient à la tridimensionnalité.

C. La façade

L'évolution économique, à partir du milieu du XVIII^e siècle, favorise le développement des villes, elles connaissent un accroissement significatif qui s'accroît encore au XIX^e siècle. L'accueil de cette population, d'abord artisanale puis progressivement ouvrière, exige une évolution du mode d'habitat. En même temps l'émergence d'une bourgeoisie puissante permet un processus d'investissement qui se dirige en partie vers l'immobilier, ainsi se crée une rente. On voit alors se multiplier des immeubles destinés à des locataires suffisamment aisés pour louer, mais pas assez pour devenir propriétaires. On sait toute l'iconographie et la littérature satirique qui se sont attaquées au statut si envié de

⁴⁰⁷ La Grande Percée, Strasbourg 1911/1914.

propriétaire, dont les qualités humaines n'étaient guère appréciées. Pendant une longue période les immeubles à plusieurs étages ont abrité une population au statut social différencié, allant du propriétaire, installé au premier étage, le *piano nobile* des italiens, jusqu'au pauvre jeune homme démuné dans les combles, comme l'a imaginé si bien le romantisme⁴⁰⁸. C'est donc un immeuble au statut social bien indéfini qu'abrite la façade et cela se ressent.

Si le palais présente au spectateur une façade claire⁴⁰⁹, avec les séquences architectoniques qui désignent le pouvoir ou la magnificence des pièces d'apparat, la façade de la maison bourgeoise tend plutôt à cacher l'organisation interne du bâtiment. Cela a conduit inévitablement à « l'aplatissement » de celle-ci. Elle n'exprime plus ce qui n'est pas visible immédiatement, mais offre une image autre, soucieuse de participer à la parure de la rue, de convaincre le promeneur de la qualité de la maison. Avec le Second Empire, César Daly⁴¹⁰ entreprend de classer les constructions qui ont pris à Paris, avec les aménagements du Baron Haussmann, une ampleur jusque là inconnue. Il propose ainsi qu'il soit établi pour les maisons à loyer trois classes, selon le niveau social des occupants. Il introduit par là une ségrégation sociale qui n'avait pas cours avant. Inévitablement les maisons de chaque classe vont se situer à des endroits précis de la capitale. Cette standardisation des façades a entraîné un besoin de leur conférer des qualités esthétiques. Comme il n'était pas possible d'obtenir un effet artistique par la liaison entre l'extérieur et l'intérieur, pour conférer une plasticité à la façade, il a fallu se contenter d'un traitement de la façade⁴¹¹. On imagine qu'une telle nécessité ne pouvait conduire qu'aux plus regrettables excès, notamment une production de sculptures qui, dans de nombreux cas, souffraient d'un évident placage. Adolf Loos pouvait à juste titre s'insurger contre l'ornement⁴¹², qu'il qualifie de crime, pire encore de comportement barbare, comparant ces décors aux dessins corporels que s'appliquent les

⁴⁰⁸ *Histoire de la vie privée*, ouvrage collectif, sous la direction de Philippe ARIES, Georges DUBY, tome 4 *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1987. Cf. le chapitre Michelle Perrot, « Manières d'habiter » pp. 306 à 411.

⁴⁰⁹ Cela est particulièrement sensible dans les constructions du XVIII^e siècle, où la façade est structurée autour d'éléments architecturaux forts, ainsi le très vivant enchaînement du *Palais du Belvédère supérieur* de Johann Lucas von Hildebrandt (1721-1722) à Vienne, la présence affirmée du corps central du château de *Champ sur Marne* de Pierre Bulet (autour de 1700) ou encore l'imposante démonstration de Balthazar Neumann à la *Residenz* de Wurzburg (1737-1744), la même tendance se manifeste en Angleterre, on peut citer *Blenheim Palace* de John Vanbrugh et Nicholas Hawksmoor, (1705-1727)

⁴¹⁰ César DALY, *L'architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III*, Paris, Moret et Cie, 1864.

⁴¹¹ Françoise GOY-TRUFFAUT, *Paris façade*, Paris, Hazan, 1989. On consultera avec bénéfice cet ouvrage qui montre la profusion du décor sculptural dans les façades parisiennes du XIX^e siècle, qui atteint un niveau remarquable, mais rarement en relation avec les fonctions de l'immeuble, quelque fois l'iconographie fait référence à l'usage de la construction, ainsi une maison d'habitation ouvrière dont le portail est illustré d'un bas relief symbolisant le travail industriel.

⁴¹² Adolf LOOS, "Ornement et crime" in *Paroles dans le vide*, Paris, Editions Ivrea, 1994. Traduit de l'allemand par Cornelius Heim. Edition originale, Paris Georges Crès. En allemand, réédition Vienne, Verlag Herold, 1962.

peuplades primitives. Pourtant c'est moins l'ornement que vise Adolf Loos, que la vanité des commanditaires, qui se trompent totalement de problème en pensant ainsi participer à la beauté de la ville⁴¹³.

Erwin Goffmann⁴¹⁴ souligne bien cet aspect, ce caractère de la façade qui sert aux gens à dissimuler leur « moi ». Le terme lui-même de façade marque bien la reconnaissance des strates protectrices du moi et le rôle joué par les éléments architecturaux qui fournissent les écrans derrière lesquels l'on se retire périodiquement⁴¹⁵. La ségrégation sociale, qui n'a fait qu'augmenter en France après le Second Empire comme dans toute de l'Europe, est devenue un véritable enjeu pour l'art moderne. Elle conduit entre autres à une remise en cause de la façade telle qu'elle nous avait été léguée par le XIX^e siècle.

En effet la façade est alors symbolique de la structure de la société européenne et de ses idéaux : renforcer l'indépendance de la personne, la protéger dans son intimité, dont le domaine augmente considérablement⁴¹⁶. La société victorienne met en évidence son importance, pour donner à la famille un rôle fondateur de la civilisation moderne. Elle estime ainsi qu'il est important d'opposer à la curiosité publique une « façade » qui la protège du scandale, facteur de déliquescence sociale. Emmanuel Kant qualifie « l'homme de nulle part » de criminel en puissance⁴¹⁷, on peut imaginer dès lors que le « prolétaire » est un homme de nulle part, dont il faut se protéger. Cette morale entraîne de même le développement d'une société de classe. La structure de la ville se fonde alors sur un principe de séparation des classes sociales par l'argent et l'activité. Cette interpénétration des classes qui caractérisait la structure urbaine depuis toujours, avec une seule zone clairement identifiée : le pouvoir, disparaît. On invente ainsi une organisation sociale qui est réglée en surface, en deux dimensions, dont la caractéristique est de favoriser une certaine opacité. Dans ce sens la belle régularité des avenues bordées de maisons d'allure élégante, bien ordonnancées, autorise une projection rassurante d'une civilisation qui maîtrise bien ses problèmes. La perspective héritée de la Renaissance contribue à cette mise en scène, dont le but évident est ici non plus de

⁴¹³ Camillo SITTE, *L'art de bâtir les villes, l'urbanisme selon ses formes artistiques*, Paris, Edition l'Equerre D. Vincent, 1980. Traduit de l'allemand par D. Wiczorek. Edition originale, Vienne, 1889.

⁴¹⁴ Erwin GOFFMANN, *The presentation of self in everyday life*, New York, Doubleday & Compagny, 1959.

⁴¹⁵ Edward T. HALL, *la dimension cachée*, op. cit. Traduit de l'américain par Amélie Petita, postface de Françoise Choay, édition originale *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday & Compagny, 1966.

⁴¹⁶ Op. cit., *Histoire de la vie privée*. P. 307, l'auteur cite Littré (*Dictionnaire 1863-1872*) « la vie privée doit être murée. Il n'est pas permis de chercher et de faire connaître ce qui se passe dans la maison d'un particulier ».

⁴¹⁷ Op.cit. p.308 « Ecoutez Kant, transcrit par Bernard Edelman, célébrer sa grandeur métaphysique : « La maison, le domicile, est le seul rempart contre l'horreur du néant, de la nuit et de l'origine obscure ; elle enclot dans ses murs tout ce que l'humanité a patiemment recueilli dans les siècles de siècles ; elle s'oppose à l'évasion, à la perte, à l'absence, car elle organise son ordre interne, sa civilité, sa passion.[...] L'identité de l'homme est donc domiciliaire[...] L'homme de nulle part est un criminel en puissance »

clarifier les relations, mais de cacher la réalité sociale derrière un paravent. La raison en est de protéger la société des éclaboussures de la vie intime et inversement de protéger celle-ci des ingérences du monde extérieur.

On sait que cette organisation sociale a eu pour effet de marginaliser une large partie de la population qui avait abandonné la campagne pour trouver du travail dans les centres urbains⁴¹⁸. En fait, elle avait perdu toute dignité n'ayant les moyens ni de reconstituer les anciens liens sociaux ni de protéger son intimité. La revalorisation d'une vision en profondeur de la société et, d'une certaine manière du monde, qui apparaît dès la seconde moitié du XIX^e siècle, doit trouver son expression artistique.

D. La hiérarchie des plans

Dans les vues de L'Estaque que Georges Braque réalise en 1908 il inverse les plans, pour donner au second plan une importance primordiale⁴¹⁹. Il bouscule ainsi une hiérarchie qui semblait bien établie, représentative d'une organisation sociale où chacun est à sa place, le Prince, monarchique ou républicain, au devant de la scène urbaine.

Cependant la représentation que Georges Braque retient n'est pas si nouvelle. Karl Gruber montre que la cathédrale médiévale était le plus souvent mise en scène selon un processus qui rythmait son approche. Sa façade ne se découvrait pas immédiatement dans sa totalité, une bande de maisons, bien plus basses, cachait le premier registre de la façade. Surgissait au dessus, dans toute son élévation, la partie supérieure de l'édifice. Le spectateur découvrait ainsi en un premier temps, à une distance éloignée, la puissante silhouette dans le paysage urbain, puis en se rapprochant les registres supérieurs. C'est seulement au pied de

⁴¹⁸ Frédéric PITON, *Strasbourg illustré, ou panorama pittoresque, historique et statistique. Promenades dans la ville*, Strasbourg, FNAC, 1987, p. 235. Edition originale Strasbourg, 1855. Dans cet ouvrage sur Strasbourg, Frédéric Piton, en 1855, consacre ces quelques rares lignes au vaste quartier ouvrier de la ville, qu'il faut reproduire ici in extenso : « Le quartier que nous parcourons est sans contredit le plus peuplé de la ville, car entre la rue du Jeu des Enfants et la rue du Bain aux Plantes, les hautes maisons de trois et quatre étages se pressent l'une à côté de l'autre, la plupart vieilles et noires masures sans cours, sans jardins, logent une population ouvrière, heureuse en été, le soir, de pouvoir sortir de ses sombres réduits et de trouver un peu d'air dans l'étroite Grand rue et dans la rue du Fossé des Tanneurs. C'est alors que les ruelles des Meuniers, des Cheveux, de l'Aimant, du Foulon, de l'Argile, la rue des Aveugles déversent leurs populations de tout âge et de tout sexe, on dirait les pavés se transformer en autant d'enfants, qui vivifient ces rues de leurs cris et de leurs jeux, tandis que la population mâle se porte dans les nombreux cabarets et brasseries de ce quartier ». On voit que l'auteur ne trouve aucun charme au quartier, et le ton est pour le moins assez hautain. Il faut cependant remarquer qu'il décrit en trois phrases dans un ouvrage de près de 300 pages, environ un quart de toute la ville de Strasbourg intra muros de l'époque. En 1900 l'enquête sanitaire faite sur le quartier s'avérait catastrophique, un quart des pièces habitées n'avaient pas de fenêtres, l'opération de la Grande Percée conduite entre 1911 et 1914 allait améliorer partiellement la situation.

⁴¹⁹ Cf. supra pp. 93- 97.

l'église qu'il découvrait enfin les portails historiés de la cathédrale⁴²⁰. Ce procédé, s'il avait des raisons propres à l'époque, a pour effet d'accentuer la plasticité des édifices, de ne pas contenter le spectateur d'une vision immédiate et globale, mais de l'obliger à faire un chemin. C'est cela le mouvement, celui qui incite le regard du spectateur à un traitement des plans, qui ne s'inscrivent pas automatiquement dans une logique hiérarchique convenue⁴²¹.

L'espace architectural et urbain à partir du XVI^e siècle prétend répondre à une logique d'où les mathématiques ne sont pas exclues. L'organisation est didactique, elle évite la complexité, car le but recherché est l'appropriation du regard du spectateur, qui doit donc être conduit d'une manière « impérative », selon une raison préétablie. Aussi tout changement de règle ne peut être qu'un facteur de déséquilibre, qui risque de détourner le spectateur de la démonstration qui lui est faite. Ces règles sont, la plupart du temps, désignées comme celles de la nature ou ce qui est une autre façon de l'exprimer, comme celles admises par l'Antiquité ou éprouvées par les grands maîtres, bref des règles classiques. Il faut rappeler ce que dit si bien Wilhelm Worringer à ce propos :

« ...la tridimensionnalité s'oppose [...] à une saisie de l'objet en tant qu'individualité matérielle close, sa perception exigeant alors une succession de moments perceptifs à combiner, où l'individualité close se dissout »⁴²².

Cela vise tout particulièrement l'architecture qui est tenue, pour être compréhensible, de n'être visuellement qu'en deux dimensions. On verra comment les architectes les plus sensibles aux transformations sociales du début du XX^e siècle ont cherché à résoudre cette difficulté.

E. La clarté de la forme géométrique

La géométrie est un point de passage obligé à qui veut bâtir, faute de voir son œuvre se ruiner très rapidement. Pourtant cette nécessité s'impose bien plus comme une contrainte que comme une opportunité pour la beauté du bâtiment. Ce caractère géométrique est remis régulièrement en cause, car non seulement il n'exprime aucun sentiment, mais de plus il empêche la manifestation de toute émotion. Dès l'Antiquité, les architectes et leurs commanditaires mirent tout en œuvre pour se dégager du diktat géométrique. Les solutions ont passé par l'ornement, soit en traitant le matériau pour le rendre plus esthétique, soit en plaquant sur le bâti un décor qui cache la structure géométrique. C'est la réussite de

⁴²⁰ Karl GRUBER, *Forme et caractère de la ville allemande*, op.cit. p.54, illustration p. 55.

⁴²¹ Albert GLEIZES, *Puissances du cubisme*, op.cit. p. 105, à propos du cinéma et de son absence paradoxale de mouvement.

⁴²² Cf. supra p. 66.

l'architecture grecque d'avoir su garder une visibilité parfaite de l'objet construit tout en faisant oublier sa structure géométrique, considérée comme trop abstraite pour créer une émotion esthétique chez le contemplateur. Cette solution, qui concilie si aisément l'Einführung et l'abstraction, est devenue une sorte de paradigme qui n'a cessé de traverser la civilisation européenne, à quelques rares exceptions près, dont probablement l'art gothique est le seul exemple convaincant. Faut-il alors s'étonner qu'il fût considéré comme barbare?

La géométrie est un élément structurant qui simplifie l'organisation spatiale, d'autant plus utile que la composition est complexe ; rappelons le principe de la « section dorée »⁴²³, reprise à la Renaissance et reformulée à travers le Modulor de Le Corbusier. Il a été dit que la difficulté est alors de cacher le montage mathématique pour ne laisser apparaître que l'apparence, ceci conduit à recourir à des artifices plus ou moins savants pour dissimuler ce qui pourrait transparaître de l'échafaudage intérieur. Cette démarche a été souvent justifiée par l'imitation de la nature, elle aussi est construite sur une extraordinaire trame géométrique dont les atomes sont les éléments structurants, qu'elle dissimule, comme sait le faire l'artiste. Principe intangible que le cubisme bat en brèche, en premier. Les figures géométriques ne sont plus les moyens de la simplification, mais au contraire les instruments d'une image à la construction volontairement complexe, dont le peintre attend la fulgurance plastique. Il se défie de la proportion, de la quête du nombre parfait, pour aller interroger les limites de la rupture d'équilibre. Cette démonstration s'adresse directement aux architectes, bien plus brutalement que toutes les mises en garde des théoriciens et praticiens, à l'instar des « Trois rappels à messieurs les architectes » de Le Corbusier⁴²⁴.

Section 2. Les buts de l'architecture

Le XIX^e siècle initie la phase de l'économie moderne, fondée sur l'industrialisation mais pas seulement. Même si les usines sont la base de l'économie, s'y greffe au fur et à mesure que l'augmentation des échanges favorise la production industrielle, une activité de services, qui se situe principalement dans les villes de taille au moins régionale sinon nationale. De plus l'industrie lourde voit son rôle concurrencé par des productions plus tournées vers la satisfaction de besoins de confort et d'agrément, liés à un enrichissement général, d'où émerge une classe moyenne de plus en plus nombreuse.

⁴²³ Roger MARTIN, *L'art grec*, op. cit.

⁴²⁴ Le CORBUSIER, «Trois rappels à messieurs les architectes » in *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995. Edition originale, Paris, Editions Crès et Cie, 1923.

L'industrie lourde est soumise à des sites de production, parce que liée à l'exploitation minière, ce qui a provoqué le développement de villes nouvelles ou d'anciens centres faiblement urbanisés. Les nouvelles industries de biens d'équipement ou de consommation s'installent en bordure directe des villes, de préférence les plus peuplées. Ainsi toutes les grandes capitales européennes et quelques centres importants comme Milan en Italie ou portuaires comme Barcelone en Espagne, Hambourg en Allemagne connaissent une expansion rapide. Ils regroupent, par la diversité de leurs fonctions, une population socialement très hétérogène, où les plus faibles, particulièrement le monde ouvrier mal défendu, se trouve en concurrence économique avec une population aux revenus plus élevés. Aussi le monde des usines se trouve-t-il exclu de l'essentiel des bienfaits du progrès. Cette situation n'était pas tolérable, pour de nombreuses raisons, dont notamment la bombe sociale que cela pouvait représenter pour le pouvoir. Le marxisme trouve une bonne partie de son origine dans la condition faite à cette population. Bien qu'active elle n'arrivait pas à satisfaire ce qui pouvait être considéré comme un minimum social, des conditions de vie dignes et saines. Contrairement à la thèse marxiste de la concentration du capital, sa dispersion avec la multiplication des entreprises a suscité une prise de conscience, auprès de responsables politiques et économiques progressistes, de leur responsabilité envers tous les membres de la nation.

Un logement décent, pour l'ensemble de la population, est devenu très rapidement un objectif essentiel pour une large partie des responsables des pays industrialisés. L'augmentation exponentielle de la population posait des problèmes d'une dimension alors inconnue et dans cette dimension s'inscrit un cadre économique. Il conduit aisément à des idées d'économies d'échelle, de standardisation, de répétition, qui éliminent en principe tout souci de beauté. De là naît l'idée de satisfaire uniquement le besoin de logement, ce qui a conduit à la réalisation d'ensembles immobiliers vastes et peu coûteux. La principale question est celle de savoir comment doit s'organiser la ville pour accueillir les nouveaux arrivants et loger dignement la population des taudis. Ce qui paraît clair, c'est qu'il n'est pas possible de pratiquer un essaimage en répartissant ces mal logés à travers le tissu urbain d'une manière « diffuse ». Les solutions envisagées sont de trois ordres. La première consiste à créer un cercle supplémentaire autour des villes, la plupart construites sur le mode radio concentrique. Cela conduit à développer des banlieues sur un modèle qui n'est pas loin de celui de la couronne parisienne. La seconde se fonde sur une idée de linéarité, plus ou moins affirmée, qui peut se décliner selon des axes rayonnants. Ceux-ci relient le centre à des structures satellites, chacune constitue un terminus pour une unique voie de communication qui seule a

été urbanisée. Une variante de cette solution est la constitution de villes satellites qui se déclinent en cités-jardins, c'est surtout en Grande Bretagne, particulièrement autour de Londres que ce type a été réalisé. La troisième solution, qui n'a eu que peu de partisans, consiste à s'insérer dans le tissu urbain, à grandir avec lui en inscrivant des opérations sociales dans un espace urbain multifonctionnel. C'est un modèle d'expansion et de réaménagement de la ville, il se différencie des autres modèles dans la mesure où il n'introduit pas de hiérarchie sociale ou économique. Il ne prétend pas à une approche scientifique de la ville. Le protagoniste de cette manière de penser la ville est Camillo Sitte⁴²⁵, son influence tient beaucoup au fait qu'il propose une vision « artistique » de la ville, ce qui constitue alors une nouveauté. Si des propositions de villes « idéales » ont été nombreuses à partir des Addizione de Ferrare au XV^e siècle, elles ne prennent en compte sur le plan artistique que les représentations du pouvoir et non l'ensemble de la ville⁴²⁶. Pour Camillo Sitte c'est l'ensemble de l'organisation urbaine qui doit se soumettre à des règles dont le but est de faire de la ville une « œuvre d'art ». Elle ne peut être, par nature, qu'agréable à vivre et exalter les qualités humaines, fonction primordiale de l'art, on pourrait dire sa raison d'être sociale. Il ne tente pas de présenter un schéma ou modèle de ville « juste », mais il considère la ville comme un organe qui se développe. Il faut veiller que cela se fasse d'une façon saine, comme la croissance d'un enfant. Cette conception organiciste est aussi celle de Ildefonso Cerda⁴²⁷ qui conduit une réflexion sur le mode de croissance, auquel il cherche à offrir une trame rationnelle. Le modèle de Ildefonso Cerda a connu une application dans sa ville, Barcelone, même si, comme c'est souvent le cas, les recommandations de Cerda n'ont pas été respectées à la lettre⁴²⁸. Malgré cette trame rationnelle la ville n'est pas organisée en zone, mais maintient une certaine mixité sociale.

A. Les volumes

Selon la solution retenue, les volumes construits seront différents, car ils doivent s'organiser en fonction de l'espace qui leur est réservé, mais aussi selon la manière dont on pense le mode de vie, que la ville projetée doit promouvoir. Le tracé des voies, facteur structurant primaire de l'espace habité, impose une forme d'architecture au bâti, auquel on ne

⁴²⁵ Camillo SITTE, *L'art de bâtir les villes*, op. cit..

⁴²⁶ Il s'agit plus d'une scénographie urbaine qui semble s'inspirer d'un quartier palatial que d'un projet de cité. D'ailleurs le terme de cité idéale est une définition moderne, et on ignore la véritable destination de ces panneaux, pas plus que l'on peut être certain de leurs auteurs.

⁴²⁷ Ildefonso CERDA, *La Théorie Générale de l'Urbanisation*, op. cit.

⁴²⁸ Notamment, quant au le traitement des intersections des rues.

peut pas échapper. Cet apparent manque de liberté est en fait une condition essentielle de la ville. Venise en est un exemple, la ville se caractérise par une architecture très peu variée, la plupart des maisons sont construites sur des modèles sinon identiques au moins très proches. Il en va de même de ses palais, eux aussi construits sur un seul modèle organisationnel. Ceci explique en partie la survivance du gothique vénitien, encore dominant dans les façades du XVII^e siècle, même si l'art de la Renaissance et du Baroque y trouve sa place. Ces mêmes contraintes, ou plutôt ces mêmes règles, se sont appliquées au XX^e siècle. Le bâti s'est soumis au schéma et au projet social de l'espace urbain réalisé, pour des raisons d'économie en bonne partie, mais aussi pour des raisons de contraintes techniques et culturelles. Ce qui différencie fondamentalement la ville du XX^e siècle de la ville précédente, c'est l'intervention massive de la puissance publique pour la construction de logements sociaux. L'habitat social constitue alors la principale production immobilière et devient tout naturellement le terrain de l'expérience urbaine et architecturale, alors que ce rôle était dévolu avant aux monuments du mécénat⁴²⁹. Ceci conduit à une toute autre appréhension de l'espace de la ville, elle joue autant sur l'échelle des réalisations que sur la taille même de la ville⁴³⁰. Le monument lui-même, dans ce cas, change de sens ; de construction symbole de la ville ou d'un quartier, il devient un repère visuel, élément de la composition. Car, désormais l'organisation de l'habitat dans la trame urbaine devient l'élément structurant de la composition.

De plus, un autre facteur vient s'insérer dans le tissu de la ville. Fondée sur la production tayloriste de masse, l'industrie installe de grands complexes directement dans les villes. Autour de ces pôles se développent des quartiers d'habitations, des espaces de vie destinés à la population salariée de ces entreprises. Cette transformation de la ville, Peter Behrens, bien plus artiste qu'architecte, va avoir l'opportunité de l'aborder sous différents angles. Sa démarche s'oppose ainsi à celle d'un de ses jeunes collaborateurs momentanés, Le Corbusier, en ce qu'il sera toute sa vie, plongé dans la pratique alors que la production de l'architecte suisse comporte une part théorique importante. Dans ce sens Peter Behrens domine bien la scène architecturale dans cette première partie du XX^e siècle.

⁴²⁹ Aldo ROSSI, *L'architecture de la ville*, Gollion (Suisse, canton de Vaud), In folio éditions, 2001. Traduit de l'italien par Françoise Brun, édition originale, 1966. le monument constitutif de la ville. p. 157-158.

⁴³⁰ Leonardo BENEVOLO, *Histoire de la ville*, , op.cit. « ...après la première guerre mondiale, les programmes de constructions des administrations publiques deviennent de plus en plus importants, et constituent le champ d'application le mieux adapté pour mettre en œuvre les résultats de la recherche architecturale moderne, car l'administration dispose, au départ de l'intervention, de la totalité du terrain qui sera réparti entre les habitations les services, les rues, etc. » p. 452.

B. Behrens le maître

Alan Windsor dans l'introduction de son ouvrage sur Peter Behrens⁴³¹ fait un parallèle entre celui-ci et Pablo Picasso. Pour l'auteur leurs carrières connaissent, entre 1900 et 1910, un cursus identique, pour atteindre la célébrité en 1907. Il considère que tous deux :

« ...surent assimiler les modes d'expression développés par leurs contemporains et les utiliser immédiatement de façon plus brillante, [...] Ils furent, l'un comme l'autre, aussi prolifiques qu'éclectiques, passant d'un style (imité ou inventé) à l'autre avec une souplesse prodigieuse [...] ils eurent leur période classique »⁴³².

Peter Behrens a reçu une formation de peintre à Karlsruhe et Düsseldorf entre 1886 et 1889, il s'installe comme peintre et illustrateur à Munich où il est membre fondateur de la *Sezession* de Munich en 1893. Invité en même temps que Josef Olbrich à la constitution de la colonie d'artistes de Darmstadt, sous le mécénat du Grand Duc de Hesse Ernst Ludwig en 1899, il conçoit sa propre maison, à l'écart du projet global conduit par Josef Olbrich. Achevée en 1901, en même temps que les bâtiments de la colonie, elle surprend par sa cohérence et sa modernité maîtrisée de la part de quelqu'un qui n'a pas fait d'études d'architecture.

La maison de Behrens située à la Mathildenhöhe, Alexanderstrasse, est en cette année 1901 très probablement la construction la plus avant-gardiste d'Allemagne et peut être d'Europe⁴³³. Objet de scandale pour une grande partie de la population, certains esprits plus avisés en voient tout l'intérêt. Ainsi dans la revue *Deutsche Kunst und Dekoration* d'Alexander Koch à propos de la maison le critique souligne-t-il :

« ... elle n'est pas faite de formes, c'est une forme du socle au faite...⁴³⁴ ».

⁴³¹ Alan WINDSOR, *Peter Behrens, architecte et designer*, Bruxelles, Mardaga éditeur, 1981. Traduit de l'anglais par Béatrice Loyer.

⁴³² Ibid, p. 7

⁴³³ Annexe introduction et le peintre fig N° 46.

⁴³⁴ Kurt BREYSIG, „Das Haus Peter Behrens“ in *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt, Alexander KOCH éditeur, 1901. pp. 342 à 347 : „Behrens schafft aus dem Prinzip, jeder Aufgabe von dem Standpunkte aus gerecht zu werden, der Einblick in ihren innersten Wesenskern gewährt... Durch und durch einen neuzeitlichen Menschen, hat Behrens, in dem er sich gab, ein echtes neues Kunstwerk gegeben, ein Werk aus einem Guss. Es besteht nicht aus Formen, es ist eine Form vom Sockel bis zum First...Den Schmuck, sei er plastischer, malerischer oder anderer Natur, diese sekundäre Erscheinung, die unseren Architekten zur Hauptsache wurde, verbannt er völlig und gestattet sich von diesem als richtig erkannten Prinzip nicht die geringste Abweichung... Sein Haus wird ein innig gefügtes Gebilde, eine große Form, die eine neue Schönheit atmet, bescheiden sich dem Zwecke beugt und dennoch vornehm verkündet, wem sie dient... Auf dem Wege, den Behrens eingeschlagen hat, können wir frei und mündig werden“. « Behrens part du principe que pour arriver à point de vue juste, il faut porter un regard au plus profond de la conscience...vers un homme des temps nouveaux, Behrens a donné, à quoi il s'est consacré, une véritable œuvre nouvelle, une œuvre faite d'une seule fonte. Elle n'est pas faite de forme, c'est une forme du socle au faite... Car ornement, qu'il soit plastique, pictural ou d'autre nature, ces apparences secondaires, que nos architectes veulent comme essentiels, il les proscribit entièrement et ne s'autorise aucune exception à ce principe. .. Sa maison devient en une œuvre intime ; une grande forme, qui respire une nouvelle beauté, qui se plie modestement aux exigences tout en le faisant savoir

L'auteur de ce texte fait preuve d'une rare clairvoyance, à l'instar de l'ouvrage consacré à Behrens par Fritz Hoerber en 1913⁴³⁵. On pourrait presque s'en tenir là, l'essence même de l'architecture de Behrens est définie. La maison de Darmstadt construite à l'aube du XX^e siècle est totalement neuve. Cela nous semble moins perceptible aujourd'hui, parce qu'elle fut plus ou moins bien copiée et surtout parce qu'entre temps l'architecture s'est libérée de formes qui peuvent être reçues comme des citations. Ainsi les couronnements en arcs brisés des pignons ou des chiens assis comme le toit pyramidal nous paraissent déjà anciens et pourtant les références sont plus rares qu'il n'y paraît. Le refus d'une symétrie stricte entre les différents éléments qui relèvent de la même forme, mais qui n'ont pas les mêmes dimensions, pourrait presque être considéré comme une maladresse. De même les deux pignons, qui rythment l'un la façade de l'entrée et l'autre un côté, ne sont pas coiffés par la même forme⁴³⁶. Les deux chiens assis sur la façade du jardin sont d'une taille nettement différente, sans aucune volonté de le dissimuler. Le parti pris d'une maison cubique couverte d'une pyramide montre le caractère clairement géométrique, forme simple, assez lourde, rendue verticale par des chaînages d'angle en briques vernissées. Mais là encore Behrens évite de systématiser le procédé, ainsi omet-il de terminer l'épais pilier d'angle sur la façade du jardin en l'arrêtant au niveau du premier étage. On reste confondu de voir avec quelle liberté il traite les ouvertures. Rien ne se répète, ici des fenêtres si étroites que l'on peut y voir des meurtrières, ailleurs de larges baies s'ouvrent comme dans le mur pignon de la façade. Un bow-window est surmonté par un mur aveugle. Même si certaines formes paraissent familières, elles sont détournées selon un principe constructif différent qui plie tout à l'utile et rien à une règle décorative. On peut dire que dans ce sens la liberté de Behrens est bien plus évidente ici que dans la plupart des bâtiments qui marqueront le XX^e siècle. La règle, que Behrens s'impose dans cette première œuvre, est la cohérence de la forme du bâtiment et à partir de cette forme cubique simple il déploie des éléments architecturaux systématiquement subordonnés à cette forme. Dès sa première œuvre se manifeste la règle qu'il appliquera dans toute sa production, la prééminence de la forme soumise à la fonction. Il est intéressant de noter que ce n'est pas son expérience en matière de construction industrielle qui le conduit à cette démarche, mais qu'elle est inhérente à son art, à son propre génie.

avec élégance, lorsque cela est utile... Sur la voie que Behrens a ouverte, nous pouvons nous libérer et devenir majeur. » in Fritz HOEBER, *Peter Behrens*, p. 12.

⁴³⁵ Fritz HOEBER, *Peter Behrens*, Munich, Georg Müller und Eugen Rentsch, 1913. Fritz Hoerber est historien d'art, il fut professeur à l'université de Strasbourg.

⁴³⁶ On évitera de la désigner de façade principale tant elle n'impose ni hiérarchie structurelle ni ornementale.

Il faut admettre que la maison de Darmstadt est malgré tout marquée par le Jugendstil. On voit mal comment il aurait pu y échapper, alors qu'il est la marque de la modernité et que Josef Olbrich en est un ardent propagandiste.

Les œuvres suivantes, après son départ de Darmstadt, sont de plus en plus marquées par la stéréométrie. Invité à la direction de l'école des arts appliqués de Düsseldorf, il réalise les plans de l'exposition des jardins et des arts de la ville en 1904. Particulièrement frappant est dans le « Sondergarten », le « tiefen Brunnen » de forme carrée, fait de claires parallélépipédiques en bois qui soutiennent un toit en treillage vide en son centre, sans autre ornement que les plantes⁴³⁷. Plus souvent citée la « Kunsthalle » que l'architecte dessine pour l'exposition d'Oldenburg en 1905⁴³⁸. Le bâtiment est constitué d'une série de cubes, dont les deux pavillons latéraux, comme l'élément central du bâtiment, sont couverts d'un toit pyramidal. La géométrie est puissamment présente, même dans les motifs qui animent discrètement les façades. L'impression qui s'en dégage laisse penser à des architectures romanes italiennes, sans que cela devienne une citation. Ces réalisations si elles sont très explicites, restent néanmoins assez simples pour satisfaire à des nécessités elles-mêmes limitées, autant dans le temps que dans les besoins.

C'est lors de la visite de l'exposition de Düsseldorf que Gustav Obenauer, riche commerçant à Saarbrücken s'enthousiasme pour l'architecte à qui il commande une maison. Ce sera la seconde maison de Behrens, elle est édifiée sur une colline de Saarbrücken entre 1905 et 1906.

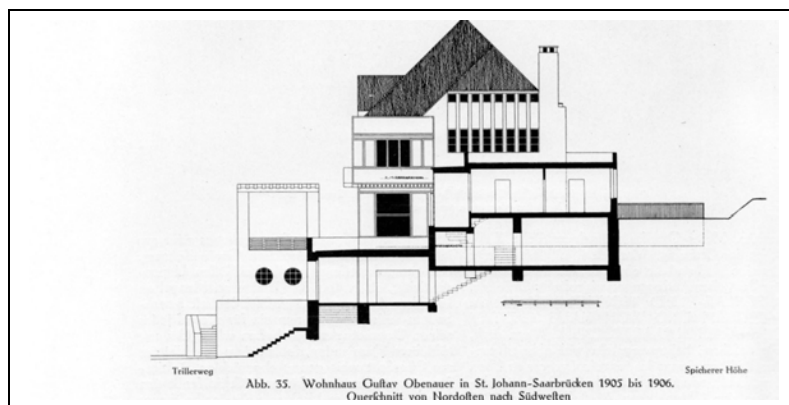


Figure 1. Cette coupe montre l'imbrication des formes cubiques couvertes d'une pyramide.

La villa est appuyée contre une colline, ce qui conduit l'architecte à organiser un système de cubes qui s'appuient les uns sur les autres, en une composition « informelle et

⁴³⁷ Peter BEHRENS, « Sondergarten » *Gartenbau und Kunstausstellung*, Düsseldorf, 1904.

⁴³⁸ Peter BEHRENS, *Kunsthalle*, Nordwestdeutsche Kunstausstellung à Oldenburg, été 1905. Annexe introduction et le peintre fig N° 47

organique »⁴³⁹. Chaque élément met en évidence la fonction des volumes. Cette seconde maison confirme ce qui apparaissait déjà dans la villa de Darmstadt ; une organisation architecturale fondée sur le cube et la pyramide. Cette clarté des volumes fait référence à son expérience italienne. En 1905 il conçoit, à la demande de Karl Ernst Osthaus, pour la société d'incinération de Hagen, un crématoire. Le bâtiment est nettement inspiré de l'église romane de San Miniato al Monte de Florence. Il y a un rapport entre les deux constructions, dans le parti retenu, celui d'un plan géométrique où l'ornement est réduit à sa plus simple expression. Pour le crématoire Behrens reprend un décor géométrique de marbre blanc et noir. L'architecte est marqué par un classicisme dégagé de l'ornement. Il explore la forme de l'antiquité archaïque et du roman italien pour en faire ses références architectoniques. La Grèce classique est relativement ignorée, il cherche plutôt à créer une architecture classique sans chapiteau, sans élément constructif visible. En fait il retient de la rigueur grecque uniquement la forme qui ferait sa véritable beauté. Dans ce sens, il faut aussi noter l'influence que peuvent avoir sur lui des théoriciens d'art germaniques comme Aloïs Riegl ou Heinrich Wölfflin. Plus particulièrement lorsqu'il s'agit de remettre en valeur les productions sous-estimées de l'antiquité archaïque ou du roman. Il y voit la possibilité de concilier l'*Einfühlung*, par la force émotionnelle, et l'abstraction par cet attachement à la forme, qui le conduit à un style dégagé de l'ornement. Dans ce sens la sensibilité aux racines du roman et de l'archaïsme antique, qui sont considérés comme issus d'une société encore fondée sur la solidarité du groupe, répond à l'idée d'éthique sociale. Elle s'oppose à l'individualisme de la Grèce classique. On peut ainsi y détecter une des origines du conflit entre Peter Behrens et Le Corbusier, ce dernier étant profondément imprégné du classicisme grec : le Parthénon reste pour lui le modèle de l'architecture.

Les relations, que l'architecte allemand avait nouées dans les années 1900, vont le conduire au cœur d'une des entreprises les plus puissantes de ce début de siècle, A.E.G.⁴⁴⁰. Peter Behrens est recruté par Paul Jordan, un des associés du fondateur Emil Rathenau. Il se lie d'amitié avec lui et devient intime de Walter Rathenau⁴⁴¹ fils d'Emil. Encore plus que son

⁴³⁹ Alan Windsor op.cit. p 82.

⁴⁴⁰ AEG, Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft. Fondée en 1883, elle est alors une entreprise parmi les plus importantes sur le plan mondial. Sa production vise autant les équipements électriques pour les usines que des appareils ménagers destinés aux commerces de détail.

⁴⁴¹ Walter Rathenau est une personnalité assez ambiguë, il fut notamment le modèle du roman d'un des personnages secondaires (Arnheim) de Musil *L'homme sans qualité*, il a cependant joué un rôle significatif dans une Allemagne sociale et ouverte aux expériences des nouvelles expressions artistiques. Il est, entre autres, l'auteur d'un ouvrage intitulé *Der Neue Staat*. Notons qu'il fut étudiant en sciences à Strasbourg avant la première guerre mondiale. Ministre des affaires étrangères de la République de Weimar il fut assassiné le 24 juin 1922 par des fascistes liés au nazisme débutant. On a souvent voulu y voir une pure action antisémite, cependant son rôle dans le rapprochement de l'Allemagne avec l'URSS naissante avec le traité de Rapallo du 16 avril 1922, premier traité qui reconnaît une existence internationale aux soviétiques, a été probablement la raison majeure.

père, celui-ci considère que le rôle de l'entreprise dépasse largement sa fonction productive pour être un important acteur du progrès social. Ainsi Peter Behrens va entreprendre, entre 1907 et 1914⁴⁴², une collaboration extrêmement riche avec l'entreprise. L'architecte a ainsi l'occasion d'aborder tout le champ de l'architecture et du design. De fait sa mission première fut tout d'abord de redessiner les lampes à arc, pour lesquelles AEG s'était ouvert un large marché. Dès 1908, Paul Behrens réalise un bâtiment pour la société à l'occasion de la Première Exposition d'Aéronautique à Berlin en juin 1908. Il réalise un second pavillon pour le Salon International du Moteur à Berlin en décembre 1908. En 1909 lui est confiée la construction de la Turbinenfabrik⁴⁴³. Le bâtiment connaît très vite une réputation au delà des frontières. Nous n'ajouterons pas de commentaires sur cette construction, ils seraient bien moins pertinents que ceux de commentateurs plus autorisés. Nous retiendrons seulement son caractère totalement nouveau et l'importance qu'elle prend par la suite dans l'histoire de l'architecture. Rappelons l'article enthousiaste et clairvoyant de Wolf Dohrn directeur du Werkbund⁴⁴⁴ à propos de la Turbinenfabrik:

« Quelle merveille pourra-t-on accomplir dans ces halls, lorsque architecte et ingénieur iront main dans la main ! Il y a une telle grande concentration d'énergie que l'on peut difficilement imaginer une plus belle mission pour un architecte que de concevoir et d'aménager des espaces avec le minimum de moyens. C'est bien que la nouvelle usine AEG soit réalisée conjointement par l'ingénieur (Karl) Bernhard et Peter Behrens. Berlin aura désormais un bâtiment, un monument qui incarnera la technologie de notre époque »⁴⁴⁵.

Désormais l'architecte n'a plus pour fonction d'embellir les bâtiments « utilitaires », mais il doit approcher la question en symbiose avec l'ingénieur et écarter tout souci d'ornement. C'est d'ailleurs ce qu'écrit Peter Behrens :

« L'art n'est plus à considérer comme une affaire privée, dont on se sert selon ses goûts. Nous ne voulons pas d'une esthétique qui cherche ses règles dans des rêveries romantiques, mais une qui s'installe dans la pleine réalité du mouvement de la vie. Nous ne voulons pas non plus d'une technique, qui va son chemin, mais d'une qui a une compréhension claire de la volonté artistique (Kunstwollen)⁴⁴⁶ de son temps. »⁴⁴⁷.

⁴⁴² C'est en tout cas la durée du contrat qui le lie à A.E.G., en fait après cette date il travailla épisodique pour l'entreprise, notamment pour la construction d'usines à Oberschöneweide et Hennigsdorf.

⁴⁴³ Peter BEHRENS, *Turbinenfabrik*, Berlin Moabit, Hüttenstrasse, L. 207, l. 39,3, h 38 mètres, 1909. Fritz Hoerber pense que le bâtiment technique de l'Electricité de Strasbourg, rue Gustave Adolphe Hirn à Strasbourg est inspiré par la turbinenfabrik in *Industriebau*. Annexe introduction et le peintre fig N° 48

⁴⁴⁴ Deutscher Werkbund cf. Annexe glossaire.

⁴⁴⁵ Alan Windsor op. cit. p.118. Wolf Dohrn était le directeur du Werkbund créé en 1907. Le texte date d'une visite de l'usine. Wolf Dohrn, « Das Vorbild der AEG » in *Werkbund* mars III, 3, septembre 1909.

⁴⁴⁶ Le terme de Kunstwollen chez Behrens ne fait pas une référence directe à Alois Riegl, il l'utilise plus dans le sens d'une volonté d'art dans la réalisation d'un objet.

⁴⁴⁷ Fritz HOEBER, *Peter Behrens*: „Die Kunst soll nicht mehr als Privatsache aufgefasst werden, der man sich nach Belieben bedient. Wir wollen keine Ästhetik, die sich in romantischer Träumerei ihre Regeln selbst sucht, sondern die in der vollen Gesetzlichkeit des rauschenden Lebens steht. Aber wir wollen auch keine Technik, die

Cette approche fonde la vision de l'architecture pour le futur. Elle met en cause la conception purement esthétique de l'architecture et l'importance du « goût ». Elle réserve à l'ingénieur une place suffisante pour qu'il pèse sur l'apparence même de la construction, notamment, en bannissant l'ornement.

L'importance de Peter Behrens doit aussi se mesurer dans la relation qu'il continue à entretenir avec le passé. On ne peut pas le qualifier de doctrinaire. Ainsi lorsqu'il dessine l'ambassade d'Allemagne à Saint-Petersbourg en 1911, il retrouve des accents classiques comme le souligne Wolfgang Herrmann lorsqu'il écrit :

« Pendant le mouvement classique reçut aussi un renfort des représentants les plus zélés du style nouveau. Le revirement est si brutal que l'on doit presque admettre que ces architectes ont eu peur de leur propre audace. Ainsi, en premier, Peter Behrens devint un pur classique. [...] l'ambassade d'Allemagne à Saint Petersburg en 1911, montre(nt) [...] une tendance classique[...]. Le plus étonnant est que Behrens construisait en même temps les bâtiments de l'A.E.G. particulièrement significatifs du nouveau style »⁴⁴⁸.

Cette « souplesse » laisse un champ ouvert à d'autres expressions que l'avant-garde, ce qui caractérise de l'architecture germanique d'entre les deux guerres.

La politique sociale d'A.E.G. conduit à la réalisation de logements pour son personnel. En 1910, l'architecte entreprend un modeste programme de 34 logements à Hennigsdorf, qui recevra 22 logements de plus en 1918. L'installation d'usines A.E.G. au nord ouest de Berlin, à Oberschöneweide, conduit à envisager un important programme de logements pour le personnel. Behrens dessine, entre 1911 et 1915, une très grande cité-jardin. Elle doit être composée de groupes d'immeubles de quatre étages, avec balcon et terrasse encadrant des cours-jardins. Finalement sur les 700 logements programmés, seuls 170 étaient construits en 1915, la plupart n'étaient que de petites maisons à deux niveaux, entourant un espace vert et des jardins ouvriers⁴⁴⁹. Ces réalisations sont relativement limitées. Plus intéressant est le plan d'aménagement proposé, il ne s'inscrit pas vraiment dans le schéma de la cité-jardin, en ce que l'îlot enfermé entre quatre rues est maintenu. La pensée de Behrens se précise avec la

ihren Weg für sich geht, sondern die für das Kunstwollen der Zeit offenen Sinn hat“ . p. 110.

⁴⁴⁸ Wolfgang Herrmann, *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Bâle, Birkhäuser Verlag, 1977. Edition originale Breslau, Jedermanns Bücherei Verlag, Hirt, 1932. : « Nur aber erhält diese klassizistische Richtung Zuzug auch aus denjenigen Kreisen, die zu den eifristigen Vertretern des neuen Stils gehörten. Der Umschwung ist so häufig festzustellen, dass man fast annehmen muss, die Architekten hätten Angst vor ihrem Mut gehabt. So wird –als einer der ersten- Peter Behrens der reinste Klassizist. Seine Bauten auf der Dresdener Ausstellung von 1906[...] und [...] das Petersburger Botschaftsgebäude von 1911 zeigen[...] Klassizistischen Tendenz[...] Das erstaunliche ist, dass Behrens gleichzeitig in den AEG-Bauten besonders konsequente Vertreter des neuen Stils schafft. » tome 2. p.81.

⁴⁴⁹ L'ensemble se trouve dans un trapèze composé de la Zeppelinstrasse, la Roedernstrasse, la Wulheide et la Fontanestrasse à Berlin Oberschöneweide.

parution d'un ouvrage écrit en commun avec Heinrich de Fries *Vom Sparsamen Bauen*⁴⁵⁰. Les auteurs prônent le principe de « groupe d'immeuble ». Il s'agit d'un système de maisons accolées, organisées en îlot qui forme une vaste cour intérieure. La base est constituée d'une maison individuelle disposée en décalage avec sa voisine. Se crée alors un rythme architectural marqué, accentué par les balcons. Ce plan apporte de nombreux avantages résumés en onze points. De ceux-ci il faut retenir le gain considérable sur la longueur de la voirie car les façades des maisons sont étroites, une rue plus étroite, les jardins devant les maisons réduisant l'espace public. On économise ainsi sur le drainage, la surface imperméable étant limitée et les jardins avant absorbant les eaux pluviales. Les maisons, par leur profondeur, offrent de grands combles. Partiellement accolées, elles partagent des murs, les conduits de cheminée et se protègent mieux du froid. Les cours-jardins diminuent de même les besoins d'espace public comme les places. Enfin le pittoresque de la rue y gagne. L'intention est de développer des zones d'habitation qui combinent la plasticité de la ville et les agréments de la nature. Elle permet aussi une économie de voiries et réseaux ce qui est un souci permanent des concepteurs. Cela rejoint le souci de l'unité d'habitation de Marseille (Le Corbusier soulignait la limitation de la voirie dans son concept⁴⁵¹). Peter Behrens en matière de logement s'est montré très vite préoccupé par deux aspects. Tout d'abord la nécessité de la plasticité, sa réflexion au cours des années le conduit vers des immeubles en terrasse, envisagés mais non réalisés à Vienne au Winarskyhof⁴⁵². Seul à l'exposition du Weissenhof, à Stuttgart en 1927⁴⁵³ il aura l'occasion d'en construire un modèle. La seconde question est celle de la Siedlung, dont il est un fervent partisan, et qu'il a défendue vigoureusement au congrès de Vienne⁴⁵⁴.

De grands noms de l'architecture du XX^e ont travaillé avant guerre chez Peter Behrens ; Walter Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier. Walter Gropius est entré au cabinet fin 1907 ou début 1908, les témoignages diffèrent. Il le quitte en juin 1910, notamment agacé par la mauvaise gestion des chantiers des villas Schroeder et Cuno, amis de Karl Ernst Osthaus⁴⁵⁵. Le Corbusier n'y resta que cinq mois en 1910⁴⁵⁶. Il supporte mal sa

⁴⁵⁰ Peter BEHRENS, Heinrich de FREIS *Vom Sparsamen Bauen, ein Beitrag zum Siedlungsfrage*, Berlin, Verlag der Bauwelt, 1918. (De la manière de construire économique, une contribution à la question de la Siedlung)

⁴⁵¹ A peine 150 mètres.

⁴⁵² Peter Behrens et associés, Winarskyhof Vienne, cf. infra Titre II Partie 1 : Vienne.p. 299.

⁴⁵³ Weissenhof à Stuttgart 1927. Annexe introduction et le peintre fig N° 49.

⁴⁵⁴ Congrès international de la Construction et de l'Urbanisme, Vienne du 12 au 19 septembre 1926.

⁴⁵⁵ Walter Gropius alors âgé de 26 ans avait des relations étroites avec Osthaus, sur lequel il comptait pour le promouvoir auprès des ses amis. Adolf Meyer, lui aussi collaborateur de Behrens, part avec lui pour fonder leur propre cabinet à Berlin.

⁴⁵⁶ Le contrat de Le Corbusier était limité à cinq mois.

personnalité qu'il qualifie de « sinistre et déséquilibré »⁴⁵⁷. Quant à Mies van der Rohe, il fut plus patient, il collabore avec le maître de 1908 à 1912.

C. Le Corbusier

Le cubisme, comme on l'a dit, a su prendre une dimension sociale et tend vers une resocialisation de l'art. Pablo Picasso et Georges Braque ont interrompu leur collaboration lors du départ de ce dernier sur le front, blessé il ne travaillera plus pendant deux ans et les deux peintres ne collaboreront plus ensemble. L'après guerre est marqué par le constat de la faillite de toute une Europe fondée sur une hiérarchie sociale où l'état d'industriel était peu considéré. Après le redoutable affrontement la rente n'avait plus rien de glorieux et paraissait désigner plutôt les profiteurs que les héros. L'interminable chiffre des morts avait aussi eu pour effet de niveler la société européenne et conduire à l'émergence des classes défavorisées, qui avaient été l'essentiel des combattants.

C'est la principale image que l'on peut retenir de ce peuple européen, plus encore chez les vaincus, qui ont mesuré l'inanité de leur sacrifice et le besoin d'être reconnus comme la nouvelle force du vieux continent.

En Europe on peut dire sommairement que deux forces s'affrontent tout au long du XX^e siècle. Une bourgeoisie entreprenante, qui considère comme moyen du progrès la liberté de la formation du capital et une classe ouvrière émergente, ou plutôt une classe prolétarienne, qui privilégie la solidarité comme principale source du partage et du progrès. Dans les deux cas la question sociale domine largement le débat, l'homme humaniste s'efface devant le groupe, l'art tourne progressivement le dos à l'individu pour regarder le groupe social.

C'est cet axe qui doit être pris en compte dans la réflexion sur le contenu de l'espace du XX^e siècle, il est fondamentalement social. Dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme en France, une figure emblématique s'est imposée comme une force de proposition pour penser un nouveau cadre à la société du XX^e siècle, Le Corbusier⁴⁵⁸. On sait le personnage prolix, avec les inévitables contradictions de ceux qui parlent et écrivent beaucoup. Cependant dans cette production foisonnante, il faut dégager le fond de la pensée de l'architecte et tenter d'en détecter le fil conducteur.

⁴⁵⁷ Lettre à Osthaus, citée dans Windsor . p 144.

⁴⁵⁸ Le nom de Le Corbusier n'est adopté par Charles Edouard Jeanneret que vers 1922, cependant pour la commodité de l'exposé on se tiendra à son nom d'emprunt sous lequel il est universellement connu.

a) Après le cubisme

Pour cela nous nous arrêterons tout d'abord à l'ouvrage qu'il écrit en commun avec Amédée Ozenfant à l'orée de la paix retrouvée. Cet ouvrage *Après le cubisme*⁴⁵⁹, bien que très bref, quelques dizaines de pages, annonce pour une bonne partie ce qui dominera la pensée de Le Corbusier, même si Amédée Ozenfant l'influence beaucoup alors. L'ouvrage est assez expéditif, il aborde les questions d'une façon superficielle et comme beaucoup de manifestes, il ne manque ni de maladresse, ni d'arrogance. Cependant on ne s'arrêtera pas à cet aspect, on s'intéressera à la vision des deux auteurs, qui sont restés liés très longtemps après leur rencontre en 1917 par l'intermédiaire d'Auguste Perret. Leur collaboration aboutit à la création de la revue *L'Esprit Nouveau*⁴⁶⁰. Amédée Ozenfant avait une certaine expérience en la matière, puisqu'il avait déjà créé une revue pendant la guerre, en avril 1915, intitulée *L'Elan*⁴⁶¹. Elle se veut patriotique et d'avant-garde. Comme cela était fréquent, le cubisme est vu avec une certaine méfiance, jugé compliqué et peu dans l'esprit de clarté français. Certains de ses détracteurs le qualifient de « Boche ». Si Ozenfant ne partage pas entièrement cette position, il a ouvert ses colonnes à André Lhote qui s'était livré à une critique virulente, dans un article intitulé « Totalisme ». Kenneth E. Silver dans son ouvrage sur l'après Première Guerre est d'avis qu'Amédée Ozenfant n'était pas loin de penser de cette manière⁴⁶². Quant à Le Corbusier, encore Charles Edouard Jeanneret, il est, jusqu'à fin 1917, en Suisse à la Chaux de Fond⁴⁶³ avec de fréquents voyages à Paris. Il s'installe définitivement à Paris en octobre 1917.

La période de la guerre a été, sur le plan moral, un moment d'exaltation. L'idée que la France était confrontée à une nécessaire « purification » ressortait de nombreux écrits patriotiques. Ce redressement national, dans un bain de sang, supposait de même une attention

⁴⁵⁹Amédée Ozenfant, Charles Edouard JEANNERET, *Après le Cubisme*, Paris, Altamira, 1999. Edition originale 1919.

⁴⁶⁰ OZENFANT, LE CORBUSIER, *L'esprit Nouveau*, publié entre 1920 et 1925, 28 numéros non datés dont l'objet est très vaste son intitulé exact est :

L'esprit Nouveau ; Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine ; Arts Lettres Sciences littérature ; Architecture Peinture sculpture Musique ; Sciences pures et appliquées ; Esthétique expérimentale Esthétique de l'ingénieur, Urbanisme ; Philosophie sociologique, économique ; Sciences morales et politiques ; Vie moderne Théâtre Spectacles, Les Sports les faits.

⁴⁶¹ Amédée OZENFANT, *L'Elan*, revue premier numéro 15 avril 1915, dernier N° décembre 1916. Fondateur et principal rédacteur de la revue.

⁴⁶² Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre, l'avant-garde parisienne et la Première Guerre Mondiale, 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991. Traduit de l'anglais par Dennis Collins, édition originale *Esprit de corps, The art of the parisian Avant Garde and the first World War*, Princeton University press, 1989. p. 48. Severini rapporte dans ses mémoires que Ozenfant montrait une nette hostilité envers le cubisme. p. 75.

⁴⁶³ Où il construisit la villa Schwob (villa turque) en 1917

particulière à ce qui pourrait porter atteinte aux vertus nationales. Comme pendant toute période de conflit, la thèse du traître et du complot s'accrédite aisément dans l'opinion publique. Déjà désigné comme étranger à l'esprit de l'art français, fondé sur le juste milieu, le cubisme est qualifié d'art étranger, sinon allemand, pour ses excès et ses atteintes au bon goût français⁴⁶⁴. Le fait que les cubistes expose surtout chez D.H. Kahnweiler, un allemand, y contribue⁴⁶⁵. Certains n'hésitent pas à orthographier cubisme à l'allemande avec un K⁴⁶⁶.

On peut dès lors imaginer que l'anti-cubisme des auteurs s'inscrive dans la pensée alors dominante. De plus, en lui opposant le « purisme » la résonance avec le discours dominant d'une France purifiée par l'épreuve qu'elle vient de connaître est bienvenue. Dès la première phrase du livre la thématique d'une guerre salvatrice s'impose. Toute trace douloureuse en est bannie :

« La guerre finie, tout s'organise, tout se clarifie et s'épure ; les usines s'élèvent, rien n'est déjà plus ce qu'il était avant la guerre : la grande concurrence a tout éprouvé, elle a achevé les méthodes séniles et imposé à leur place celles que la lutte a prouvé les meilleures. ⁴⁶⁷ »

Déjà Ozenfant dans *L'Elan* souhaitait un ton plutôt léger pour traiter de la guerre et reprochait aux journaux une exposition trop brutale des horreurs de celle-ci⁴⁶⁸. Le ton est donné, la guerre a été le moyen de moderniser l'industrie, de faire du capitaliste et de l'ingénieur les vainqueurs et bénéficiaires de la guerre. Epurer de tout élément romantique une France qui s'était trop facilement laissée aller à la nonchalance. Bien qu'il serait légitime de penser que le rôle des artistes est plus de témoigner de la peine des hommes, que d'évaluer le profit économique et industriel d'un conflit armé, dont la violence n'avait jamais été égalée. Cependant les auteurs font le constat que l'art, lui n'a pas changé⁴⁶⁹. Autrement dit contrairement au monde de l'ingénieur, l'artiste est toujours engoncé dans ses vieux démons. L'art est toujours enfermé dans des conceptions dépassées, absconses.

Le Corbusier comme Ozenfant sont fascinés par la science et encore plus par l'objet industriel. Nourris d'un modernisme technique, ils y voient le sens futur de l'art, d'ailleurs la guerre a démontré la justesse de leurs vues. Plus le conflit est étendu dans l'espace et le temps plus la conviction que c'est la force mécanique supérieure, comme dira le général De Gaulle

⁴⁶⁴ Kenneth E. SILVER, op. cit. Tout au long de son ouvrage revient ce thème d'un cubisme étranger à la culture française, facteur de désordre et d'affaiblissement national.

⁴⁶⁵ Daniel Henry Kahnweiler comme Wilhelm Uhde se virent chacun, confisqués par l'Etat, leur importante de peinture cubiste au titre de biens ennemis.

⁴⁶⁶ Une caricature de A. Willette fustigeant un prétendu assaut allemand contre la culture française, introduit un tableau cubiste, comme si le cubisme avait une origine allemande.

⁴⁶⁷ *Après le Cubisme*, op. cit. Première phrase de l'ouvrage, p. 21.

⁴⁶⁸ Kenneth E. SILVER, op. Cit. p.47. (*Elan* N° 7, décembre 1915)

⁴⁶⁹ *Ibid*, p.21.

vingt deux ans plus tard⁴⁷⁰, qui gagne les batailles. Cette idée sera reprise dans *L'Esprit Nouveau* et répétée à l'envi dans l'ouvrage référence de Le Corbusier *Vers une architecture*⁴⁷¹ où le thème de l'ingénieur confine à l'obsession.

Mais dans l'immédiat leur propos est de montrer qu'il y a un après cubisme, car le cubisme n'a en rien contribué à la clarification et il ne satisfait pas aux ambitions nouvelles. Derrière cette position il y a l'idée que le cubisme est un art barbare, bref germanique, inavouable pour des artistes qui se revendiquent de l'avant-garde. L'argumentation est plutôt simpliste, le tableau cubiste est défini ainsi : comme une œuvre non narrative. Les auteurs rappellent que ce ne sont pas les premiers tableaux non narratifs. Dans l'Antiquité reculée on rencontre ce type de représentation, or cette époque préhellénique est barbare. Aussi nous est-il proposé le raisonnement suivant :

« Non les cubistes n'ont pas peint les premiers des tableaux non figuratifs ; nous le démontrons.

Qu'est ce qui différencie l'esthétique d'un tapis de celle d'un tableau cubiste ?

Il n'y a pas de différence entre l'esthétique d'un tapis et celle d'un tableau cubiste. »⁴⁷²

Démonstration achevée ! On peut s'interroger immédiatement sur la signification de cette « esthétique ». L'esthétique de la peinture cubiste relèverait, comme un tapis, de l'esthétique de l'ornement.

Cette analyse expéditive s'inscrit dans la pensée dominante d'alors. Cette vision limitée du cubisme place l'art dans un cadre bien étroit. Le tableau se réduit, pour eux, à l'esthétique qui ramène la peinture à une simple question de beau, sans aucun autre contenu. Les auteurs opposent à « l'ornemanisme »⁴⁷³ (sic) cubiste les termes « pureté » et « ordre ». Ils apparaissent dès les premières pages :

« Voici que l'ordre et la pureté éclairent et orientent la vie... »⁴⁷⁴,

alors qu'avant l'époque était trouble, ce qui est la caractéristique du cubisme :

« Epoque de grèves, de revendications et de protestations où l'art lui-même n'était qu'un art de protestation. »⁴⁷⁵

Cette vision est corroborée par la conviction, un peu angélique, d'un monde ouvrier fier de son travail en miettes :

⁴⁷⁰ Charles De GAULLE, Appel du 18 juin 1940.

⁴⁷¹ Le CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995. Edition originale : Paris, Crès et Cie, 1923.

⁴⁷² Ozenfant, Jeanneret, *Après le Cubisme*, p. 27.

⁴⁷³ Ibid, p.92,

⁴⁷⁴ Ibid p. 23

⁴⁷⁵ Ibid, p.22

«... l'ouvrier qui n'a exécuté qu'une pièce détachée saisit alors l'intérêt de son labeur ; les machines couvrant le sol des usines lui font percevoir la puissance la clarté et le rendement solidaire d'une œuvre de perfection à laquelle son simple esprit n'aurait osé aspirer »⁴⁷⁶.

Ainsi l'art « trouble » d'avant guerre paraît porter en partie la responsabilité de la protestation du prolétariat. Le Corbusier a pu assister pendant la guerre à l'agitation ouvrière à La Chaux de Fond due à la crise horlogère. Elle a conduit par deux fois à l'intervention de l'armée suisse. Aussi pourrait-on être surpris d'une telle ignorance de la réalité de la société des années 1920 si l'on oublie que le retour aux seules valeurs françaises, faites de mesure, traverse une large partie de la pensée française. En effet, pour l'élite française, la culture française, mondialement reconnue, ne peut pas générer des mouvements sociaux semblables à ceux de l'Est de l'Europe, dont la civilisation n'a pas atteint un tel niveau de conscience sociale⁴⁷⁷.

Que la droite française, patriotique, se fourvoie dans ce genre d'aveuglement se comprend aisément. Que des personnalités, avec de telles ambitions artistiques et intellectuelles, soutiennent de telles idées se comprend moins bien. Moment d'égarement dû à l'ivresse de la victoire? Pas sûr, car le même esprit règne dans *Vers une architecture* publié cinq ans plus tard.

b) Vers une architecture, le retour à l'ordre

Le Corbusier y affiche une conception élitiste de la fonction d'architecte. Elle s'y développe avec une dérive autoritariste :

« L'art de notre époque est à sa place quand il s'adresse aux élites. L'art n'est pas une chose populaire, encore moins « poule de luxe ». L'art n'est un aliment nécessaire que pour les élites qui ont à se recueillir pour pouvoir conduire. L'art est d'essence hautaine. »⁴⁷⁸.

Le Corbusier affirme très clairement le rôle réservé à une intelligentsia qui est destinée à « conduire » les simples vers leur bonheur. L'auteur s'inscrit dans une approche scientifique et industrielle de l'habitat. Cependant à l'opposé de ce discours très « rationnel », tous les exemples pratiques qui sont présentés dans son livre décrivent des maisons qui sont de véritables hôtels particuliers⁴⁷⁹. Le concept corbuséen ne se confronte jamais vraiment à l'habitat populaire ou prolétarien. Cela ne veut pas dire qu'il ne s'est pas penché sur la question de l'habitat social, la maison vue comme une machine à habiter fait partie de cette

⁴⁷⁶ Ibid, p.43, cette position est aussi dans l'air du temps, où le taylorisme convainc de son efficacité.

⁴⁷⁷ Rappelons que la fin de la guerre est marquée par des mouvements prolétariens très forts en Allemagne avec le Spartakisme, en Autriche avec l'austro marxisme et évidemment la révolution russe.

⁴⁷⁸ *Vers une architecture*, p. 79.

⁴⁷⁹ Comme c'est le cas des deux maisons construites à Stuttgart pour l'exposition du Werkbund en 1927.

réflexion ⁴⁸⁰. La question n'est donc pas totalement écartée, mais on ressent un malaise lorsqu'il écrit :

« D'une part, une foule attend un logis honnête, et cette question est de la plus brûlante actualité.

D'autre part, l'homme d'initiative, d'action, de pensée, le CONDUCTEUR⁴⁸¹, demande à abriter sa méditation dans un espace serein et fermé, problème indispensable à la santé des élites. ⁴⁸² »

Le terme « conducteur » est, déjà en 1923, lourdement connoté avec un Benito Mussolini et se dégradera encore plus au cours des années. Le Corbusier n'a pas éprouvé le besoin dans les éditions suivantes, notamment celle postérieure à 1928, de modifier ce terme pourtant de plus en plus marqué. En fait, il considère que le premier objectif est d'inventer une architecture nouvelle qui ne peut s'adresser qu'à une élite. Pour lui elle sera à l'origine d'un renouvellement total de l'architecture et de l'art. Cette démarche s'appuie sur une idée assez banale qui sous-tend toutes les époques, celle de l'incertitude de l'art « actuel »⁴⁸³ et devient un prétexte pour invoquer un art nouveau qui donnerait des certitudes.

L'appel à la solution du logement du peuple, pour lui « la foule », terme oh combien distant ! Désignant l'indistinct, semble peu crédible. Le Corbusier constate l'existence d'un problème du logement social. Il ne s'interroge pas sur une ville sociale, débat qui pourtant s'est ouvert avec les politiques socialistes, autant de l'U.R.S.S. que des communes socialistes d'Allemagne ou la Vienne austro-marxiste. Le monumental reste toujours pour lui un sujet d'éblouissement, comme le produit industriel performant, il a le culte de l'exceptionnel. Cela conduit à des dérapages au moins de langage, mais aussi à une hiérarchisation des priorités qui est bien en phase avec l'esprit du temps en France, où le logement social n'est qu'une préoccupation sectorielle. On peut s'étonner qu'un pays, qui vient de voir une partie de son territoire ruiné par la guerre, ne semble pas se pencher sérieusement sur la question de la reconstruction, autant sur le plan théorique que pratique. Il ne s'agit pas de laisser penser que la reconstruction des nombreux biens détruits n'était pas considérée comme une priorité. Cependant cette occasion paraît ne pas avoir provoqué une réflexion globale, pas plus sur l'aménagement territorial que sur les modalités de la reconstruction.

⁴⁸⁰ Ibid. p.73. Le quartier Frugès à Pessac est une intéressante démonstration de la pensée de Le Corbusier en matière sociale, malheureusement l'opération est limitée à une cinquantaine de maisons, de plus la pédagogie semble avoir manqué, et les occupants ont pas mal rechigné. 1924.

⁴⁸¹ C'est Le Corbusier qui l'écrit en majuscule.

⁴⁸² Ibid. p 10, c'est le thème du « guide » qui pense le bien du peuple, on sait que c'est la base même du fascisme qui prétend faire le bonheur du peuple selon des règles qu'il n'est pas capable de comprendre. Cela fait référence aux qualificatifs tristement connus de Caudillo, Duce, Führer ou Petit Père du Peuple.

⁴⁸³ *Après le cubisme*, p. 47.

Dans *Urbanisme*, Le Corbusier conduit une réflexion sur la ville nouvelle qui se fonde sur une idée communément admise, que la ville est un outil de travail⁴⁸⁴, pour regretter immédiatement que les villes ne remplissent plus cette fonction. Cet état de choses est dû au désordre qui résulte d'une planification aléatoire, due à une absence de méthode et aux effets de la spéculation. Il propose, pour remédier à cet état de fait, une méthodologie qui se fonde sur la ligne droite, l'angle, la référence permanente à l'ordre. Il élabore une « ville contemporaine » qui constitue le chapitre 11 de son ouvrage⁴⁸⁵ ; la ville de trois millions d'habitants. Au chapitre 15 intitulé « Le Centre de Paris »⁴⁸⁶ il propose, ce qui est désigné sous le nom de plan Voisin, de raser une partie de la rive droite de Paris afin d'y installer une ville « ordonnée ». Il serait puéril de prendre au mot l'architecte. Il s'agit là d'une utopie, elle est toujours riche de propositions et de réflexion. Dans ce cas particulier est-elle porteuse d'une vision efficace ? L'utopie corbuséenne se trompe de cible, car elle n'examine la question que sur le plan de l'évolution mécanique de la société, qui n'est qu'un épiphénomène, (la circulation automobile est un de ses grands soucis). La véritable question, celle des « masses » et plus particulièrement du prolétariat, qui s'affirme à la sortie de la Première Guerre mondiale, non seulement comme un partenaire social prédominant, mais aussi comme une puissance politique incontournable, est ignorée.

C'est pourquoi ses préoccupations esthético-mécanistes sont d'entrée de jeu hors du champ théorique et pratique de la ville nouvelle. On peut toujours trouver çà et là un signal, mais il ne suffit pas, dans une problématique de resocialisation d'un immense pan de la population européenne, de subordonner la question du lieu de vie à des problèmes de mécanisation, d'ordre et de pureté. Cette pensée, presque un mot d'ordre, portée à son paroxysme a conduit à une invraisemblable catastrophe morale et humaine⁴⁸⁷.

C'est dans ce sens que le regard porté dès 1918 sur le cubisme est inexact, car il ne détecte pas dans ce travail cette plongée dans la société européenne qui ne peut plus se nourrir de mythologie savante ni d'idéalisme helléniste. Lorsque la « cordée » introduit dans les tableaux des éléments vernaculaires, elle affirme sans détour la nouveauté de ce siècle, la réalité et la dynamique d'une force émergente ; la classe urbaine du prolétariat. Elle charge l'image d'un affectif populaire, comme avait en son temps su le faire Victor Hugo. On est loin

⁴⁸⁴ LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, Edition Vincent Fréal, 1966. Edition originale : collection de *L'Esprit Nouveau*, Paris, Edition Crès, 1925. p.5.

⁴⁸⁵ Ibid. « Une ville contemporaine » pp. 157 à 168.

⁴⁸⁶ Ibid. pp. 263 à 274.

⁴⁸⁷ Très certainement cette revendication d'ordre, de pureté a fondé le programme politique de plus d'une dictature qui a ravagé l'Europe entre 1933 et 1945. Porté à son paroxysme par les Nazis.

de la vision « ornemaniste » du cubisme, vision esthétique dont Le Corbusier ne se séparera jamais vraiment.

Si Le Corbusier n'est pas en mesure d'aborder cette question, il y a à cela de nombreuses raisons. La demande politique en logements sociaux n'est pas aussi prégnante en France que dans d'autres pays. L'occasion de conduire une réflexion théorique, comme celle de passer à la pratique, est plutôt rare. En conséquence le champ d'expérience reste limité et théorique. L'esthétisme, nourris par ses voyages de jeunesse en Grèce et Orient, l'a conduit à une vision idéaliste de la modernité qu'il a satisfaite dans son admiration pour la science de l'ingénieur. Ce thème est déjà omniprésent dans l'avant-garde berlinoise des années 1910, comme on a pu le voir⁴⁸⁸. Pourtant Le Corbusier n'y fait aucune allusion dans ses écrits. Cette réticence envers l'Allemagne apparaît dans *L'Esprit Nouveau*, elle est marquée par certain anti germanisme⁴⁸⁹.

La revue publie un article sur l'Allemagne rédigé par Paul Boulard⁴⁹⁰ qui assène des pseudo vérités comme :

« Le Nord s'intéresse au drame, le Sud à la forme [...] Alors que la droite est du Sud, le Nord suit les sinuosités de la courbe⁴⁹¹. En esthétique ceci est un fait et ce fait est capital.⁴⁹² »

On n'ira pas plus loin dans ce florilège de citations, les unes plus irréfléchies que les autres, la question que l'on peut se poser est : comment Le Corbusier peut-il écrire des fadaises de ce genre dans sa revue qui se veut d'un certain niveau ? Les références à l'Allemagne sont relativement rares chez Le Corbusier, cependant il revient plusieurs fois sur cette apostrophe d'un orateur à la clôture du congrès du Werkbund à Cologne en 1914, notamment dans *Quand les Cathédrales étaient blanches* :

« Maintenant que l'Allemagne parte conquérir le monde pour y faire triompher le « bon goût » germanique... »⁴⁹³.

⁴⁸⁸ On sait que c'est Walter Gropius qui a montré les photos des silos américains, qu'il avait faites en 1911, à Le Corbusier après la guerre.

⁴⁸⁹ L'enseignement du Bauhaus y est contesté, bien que les relations entre Le Corbusier et Gropius soient amicales, et que *L'esprit nouveau* défende l'avant-garde allemande. En fait la position est ambiguë.

⁴⁹⁰ «L'Allemagne » Paul Boulard in *L'esprit nouveau*, N° 27, non paginé, article de 15 pages. On indiquera la place des citations à partir de la première page de l'article concerné. Paul Boulard est en fait un pseudonyme de Le Corbusier. Ce nom est repris dans : *Architecture et urbanisme*. Avec celui de Le Corbusier, Charles Trochu, Dr Pierre Winter, Paris, Les Publications techniques, Galerie Charpentier (Impr. centrale de la Presse), 1942.

⁴⁹¹ Cela reprend l'affirmation de Le Corbusier dans le N° 17 ainsi que dans *Urbanisme*, page 5 où il écrit « La courbe est le chemin des ânes, la rue droite le chemin des hommes [...] (la droite) est moral(e) et noble ».

⁴⁹² Ibid. p. 2. Dans la même page l'auteur développe encore l'idée suivante : « Ces peuples du Nord ont une âme rétrospective repliée sur elle-même et nourrie de réticences, de craintes et de doutes. La forme du Sud tend à l'essentiel, conduisant par des chemins précis le cas particulier au cas général ; elle pense exprimer le purement humain »

⁴⁹³ Le Corbusier, *Quand les Cathédrales étaient blanches*, Paris, Edition Gonthier, 1965. Edition originale Paris Plon, 1937. Où il reprend cette citation, pour la critiquer p.107.

L'affirmation est naïve, elle vient d'un député socialiste et non d'un spécialiste et n'est sûrement pas représentative de la pensée des artistes allemands, peu préoccupés par le « bon goût ». Remarquons que dans le même ouvrage Le Corbusier n'hésite pas à parler de la suprématie du goût français :

«Paris, toujours fabrique dans le secret de ses officines et dans l'indifférence des masses, l'art magnifique des temps modernes- produit [...] qu'importent les pays étrangers, éclairés par leurs élites pensantes»⁴⁹⁴.

Les architectes allemands n'ont pas été aussi sectaires lorsqu'il fut convié à construire deux maisons à l'exposition du Weissenhof. à Stuttgart en 1927.

Que peut-on retenir de cela ? Tout d'abord une connaissance relativement limitée du travail réalisé hors de la France, ou une volonté de l'ignorer. Que Le Corbusier développe un esthétisme fondé sur une réflexion sur la forme « formelle » de l'objet architectural. Elle donne le sentiment d'une indifférence au contenu de la forme qui ne peut pas se limiter au sentiment du beau. Mais aussi l'inadaptation de ce qui fut plus tard désigné sous le terme de « grands ensembles », qui faute de réflexion approfondie sur le sens social de l'architecture et de l'aménagement de la ville, a conduit à une faillite évidente. Il faut alors admettre que Le Corbusier devient, parmi d'autres architectes, une figure emblématique des aspirations de la grande bourgeoisie et de ses dispositions habituelles à une modernité qui prétend à la complexité et à l'élitisme, comme s'en réclame l'architecte lui-même.

Une des cibles privilégiées de *L'Esprit Nouveau* est Bruno Taut, antithèse de la pensée « puriste » par le caractère « neurasthénique » que lui attribue notamment Ivan Goll⁴⁹⁵. Il est vrai que la démarche de l'Allemand est aux antipodes de la vérité corbuséenne, surtout dans ses ouvrages qui paraissent entre 1918 et 1920. Cependant le chemin de Bruno Taut est marqué par un passage à la pratique à laquelle Le Corbusier ne sera jamais confronté dans les mêmes dimensions en tant qu'architecte. L'œuvre de l'Allemand s'éclaire d'un manière bien loin des supposées neurasthénies que lui prêtent ses détracteurs.

Le retour à l'ordre devient la pensée dominante de la France d'après guerre. Cet ordre répond à la préoccupation classique de Le Corbusier. La Grèce l'a définitivement marqué, sa pensée est profondément inspirée par l'idéalisme platonicien. L'esthétique prime chez lui sur la question éthique, car celle-ci peut devenir un facteur de désordre. Or dans un monde

⁴⁹⁴ Ibid. p. 142.

⁴⁹⁵ Ivan Goll, article paru dans *Paris Journal* et repris dans le N° 25 de *L'Esprit Nouveau*, où Finsterlin se fait traiter de « larve, crapaud, bête », Bruno Taut a droit à l'appréciation suivante « Bruno Taut qui en a fait bien d'autres (et qu'il sera utile de montrer) publie dans sa revue des maisons où se tord la même affolante neurasthénie. Mais la matière, elle, s'y oppose. Ces choses peuvent naître dans un cerveau enfiévré et s'inscrire sur le papier. La physique se refuse à les réaliser. » On peut être un peu surpris du ton de l'auteur, poète et écrivain trilingue allemand, anglais et français.

perpétuellement en mouvement la règle protège et c'est le rôle de l'artiste de dégager cette règle secrète, comme le modulator. Pour une partie de la pensée allemande c'est l'excès d'ordre qui a conduit à la catastrophe de la guerre. Le peuple doit se retrouver dans une relation ouverte, où le chef n'est pas un homme providentiel, mais le garant d'une fluidité sociale dans les inévitables conflits. C'est le sens de ce socialisme communal qui crée, dans la République de Weimar, le nécessaire relais entre l'Etat et le citoyen. C'est ce que les architectes allemands comprennent et mettent en œuvre dans le vaste programme de la ville du XX^e siècle, fondée sur le logement social. Dans ce sens Walter Benjamin voit à juste titre dans Berlin cette ville nouvelle. Bruno Taut y apporte une contribution majeure.

PARTIE 2

LE POETE

LA POESIE DE LA GRANDE VILLE

BERLIN

L'expérience de la Grosstadt

Introduction

L'expansionnisme allemand s'était plus fondé sur la puissance industrielle que celle, plus fréquente alors, du colonialisme. Ce choix impliquait la concentration des forces vives de l'empire vers les sites de production. Ceux-là ne pouvaient se trouver qu'en deux lieux, soit sur les emplacements mêmes des matières premières, cela concerne particulièrement la Ruhr, soit dans les grandes villes, où se regroupaient la finance, les savoirs et le réseau d'affaires apte à favoriser les grands projets. De plus en ce début du XX^e siècle l'industrie est très gourmande de main d'œuvre plus ou moins qualifiée. La réussite de l'industrie allemande tient à sa capacité de s'ouvrir les marchés extérieurs, jusqu'en Extrême-orient. La relative pauvreté de l'agriculture, surtout dans la partie la plus septentrionale, eut vite fait d'attirer dans les villes une population peu formée, assez malléable, donc facile à exploiter. Il en est résulté, comme dans les quelques autres pays fortement industrialisés, un afflux des campagnes, dont les responsables politiques étaient incapables d'assurer des conditions décentes de logement. Si toutes les grandes métropoles européennes étaient confrontées à un déficit en logements, les villes allemandes en souffraient particulièrement. Avec les slums de Londres, les logements locatifs du monde germanique ont connu une triste réputation que traduit bien le terme de « Mietskasernen » (casernes locatives). Si l'on a vu, et à juste titre, dans la période de la République de Weimar l'entreprise de grande envergure pour lutter contre ces logements indignes, le mouvement était largement engagé dès les premières années du XX^e siècle. Dans ce sens, l'Allemagne devint le terrain d'expérience du logement dans la grande ville de l'ère industrielle. Expérience veut dire tentative pas toujours aboutie, et il y en eut. Cependant le nombre de programmes engagés, comme celui des villes concernées a permis de jeter les fondements d'une réflexion autant théorique que pratique sur la ville

moderne. Bien que défaite en 1918, l'Allemagne a conservé une large partie de son dispositif industriel⁴⁹⁶, ainsi qu'un territoire complètement épargné par les destructions militaires.

Par sa pratique déjà ancienne de fortes structures associatives, le pays disposait d'une base d'action efficace, capable de transformer en réalité concrète les désirs du politique. En même temps la commune, bien plus puissante qu'en France, pouvait, sous différentes formes juridiques, appuyer ces entreprises coopératives ou mutualistes. Bien moins impliquée dans des questions doctrinales que l'austro-marxisme ou plus encore le marxisme léniniste, l'Allemagne s'ouvre un champ opératoire où domine un pragmatisme entreprenant.

Deux villes ont retenu notre attention, non parce qu'elles sont les seules concernées, mais parce qu'elles portent en elles des caractéristiques qui en font un champ de réflexion particulièrement riche. Walter Benjamin voyait dans Paris la capitale du XIX^e siècle et en Berlin celle du XX^e siècle⁴⁹⁷. Cette analyse, en tout cas pour la première partie de ce siècle, répond bien à une réalité, Berlin rassemble alors une élite qui œuvre dans tous les domaines de la création humaine. Parmi elle une pléiade d'architectes et d'urbanistes qui ne cessent de s'interroger sur la forme moderne de la ville. De là se sont formés des concepteurs qui trouvent un terrain d'action dans d'autres villes allemandes, dont incontestablement émerge la personnalité d'Ernst May. Il lui est offert avec le nouveau Francfort l'occasion de mener à un niveau de liberté rarement atteint, le chantier d'une autre organisation urbaine qui multiplie les questions de la pensée urbaine.

Cependant ce travail lui-même doit se situer en regard de l'opération berlinoise dont le champ de réalisation vise à la naissance de la Grossstadt du XX^e siècle.

La naissance de la grande ville

L'issue de la guerre plonge Berlin dans la tourmente. Dès septembre 1918 l'empire connaît de graves difficultés ; le prince Max de Bade, nommé à la tête du gouvernement, adresse une lettre au président Wilson afin de préparer les conditions de l'armistice. Ebert (S.P.D.) est nommé Chancelier, alors que simultanément les spartakistes avec à leur tête Karl Liebknecht proclament la république socialiste. Les affrontements violents de décembre 1918 et janvier 1919 entre socialistes et communistes s'achèvent par l'assassinat le 15 janvier des dirigeants spartakistes Karl Liebknecht et de Rosa Luxemburg par les troupes

⁴⁹⁶ Si l'Allemagne a perdu la Lorraine et la Haute Silésie (provisoirement la Sarre) qui la prive d'une grande partie de sa production de charbon et acier, les usines sont intactes, les marchés de consommation et de biens intermédiaires (machine outil) restent ouverts. Enfin le patrimoine immobilier industriel et privé n'a pas été touché

⁴⁹⁷ Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX^e siècle » in *Ecrits français*, Paris Gallimard, 1991.

gouvernementales. La capitale, devenue peu sûre, est délaissée dès février 1919 au profit de Weimar, calmant également les volontés séparatistes de certains Länder dont le slogan était devenu « Los von Berlin » (fuyons Berlin). En juin 1919, l'assemblée constituante vote l'acceptation du traité de Versailles. S'ensuivent des protestations et de violentes manifestations d'extrême droite qui conduisent des éléments de la « Reichswehr » (armée) et d'autres unités militaires, en mars 1920, à une tentative de putsch menée par Kapp. L'échec du putsch ne confère cependant pas de victoire éclatante aux socialistes, ce sont les nationaux-allemands et les populistes qui marquent des points aux élections législatives de juin. L'Allemagne entre dans une période d'agitation mais aussi de dynamisme qui se termine douze ans plus tard par la tragédie de tout un peuple, emporté dans une aventure incompréhensible pour une société qui a fait pourtant preuve d'un si haut degré de conscience social.

L'extension de Berlin

Le 1^{er} octobre 1920, la loi sur le « Grand-Berlin » rattache à Berlin 7 villes, 59 communes rurales et 27 districts ruraux, elle divise le territoire communal en 20 arrondissements. Le nombre de ses habitants s'élève alors à 3,8 millions. La surface de la ville se multiplie par treize, passant de 65 km² à 883 km². Berlin devient la plus grande ville industrielle du continent et se développe au cours des années 1920 en une légendaire métropole culturelle. De nombreux artistes tels que Otto Dix, Lionel Feininger, Bertolt Brecht ou Arnold Zweig vivent et travaillent ici. C'est ici qu'œuvrent à l'université Frédéric-Guillaume⁴⁹⁸ de nombreux prix Nobel, dont Albert Einstein, Max Planck et Fritz Haber entre autres. Berlin est aussi la capitale de la presse avec 149 journaux quotidiens. Les deux années suivantes les troubles politiques continuent d'agiter le pays. La question des réparations n'étant pas résolue, les conférences se multiplient : Spa, Londres, Cannes puis l'audacieux accord germano-soviétique de Rapallo en avril 1922, que le signataire allemand Walter Rathenau paiera de sa vie la même année. Après huit années de travaux, la première autoroute du monde est inaugurée dans la forêt de Grunewald sous l'appellation de „Automobil-Verkehrs- und Übungsstrecke“ (AVUS – voie de communication et d'essai pour automobiles). Elle préfigure le rôle que va jouer l'automobile dans l'économie allemande.

En 1923, l'Allemagne ne parvient plus à respecter les échéances du paiement des réparations, la France et la Belgique décident d'envahir la Ruhr. Aussitôt le gouvernement

⁴⁹⁸ Aujourd'hui Université Humboldt.

allemand donne ordonne la « résistance passive », qui conduit à des grèves, des occupations d'usines et des affrontements entre grévistes et forces d'occupation. Mais le fait marquant de cette année est une inflation sans précédent : un épargnant qui possédait 50.000 marks en 1914 n'en avait plus que la contre valeur de 5.000 en 1920, 500 en 1922, de 20 marks au début de 1923 et 0,0005 pfennigs en août 1923 ; la michette de pain valait alors 4 milliards de marks.⁴⁹⁹ La crise prend fin en novembre avec une nouvelle unité monétaire, le *Rentenmark*, qui préside à un moment de courte prospérité et entraîne la fin de la résistance passive.

Particulièrement dépendante de l'économie américaine, la crise économique mondiale atteint assez vite l'Allemagne. Berlin connaît dès 1929 plus de 650 faillites. En février, le nombre de chômeurs s'élève à 450.000. Des manifestations et des troubles avec violences se produisent. Le „Mai sanglant“ de 1929 se solde par plus de 30 morts et plusieurs centaines de blessés. Lors des élections à l'assemblée municipale de Berlin du 17 novembre, le parti „Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei“ (NSDAP) obtient 5,8 % des voix et entre pour la première fois au parlement de la ville avec 13 députés. Loin de s'apaiser, la situation économique continue à se dégrader ; en décembre 1932, le nombre des chômeurs passe à 630.000. Les rues de Berlin sont le théâtre d'affrontements de plus en plus violents entre des groupements d'extrême gauche et des extrémistes de droite, provoquant de nombreux morts et blessés. Les élections du 6 novembre au Reichstag entraînent, certes des pertes au NSDAP (de 37,2 à 33,1 %), mais il est à nouveau, comme auparavant en juillet, le plus fort groupe parlementaire et de loin. Il obtient à Berlin 25,9 % des voix. Le destin de la ville est désormais lié à la dictature nazie et verra au fil des années perdre son élite intellectuelle jusqu'au cataclysme final⁵⁰⁰.

Construire une ville nouvelle

Parmi le foisonnement de personnalités qui marquent l'époque de la République de Weimar, les architectes sont bien représentés. La vieille garde, auteur des monuments sous l'empire, fait encore preuve d'une belle capacité créative. Mais ses élèves s'avèrent particulièrement doués et entreprenants. Souvent très marqués politiquement à gauche, ils s'exaltent pour les idées sociales nouvelles et se retrouvent dans un « soviétique » malgré tout un peu élitiste, le *Arbeitsrat für Kunst*⁵⁰¹, d'où émerge, au milieu de nombreux talents, la personnalité de Bruno Taut. Il allie une forte conviction politique, marquée d'anarchisme,

⁴⁹⁹ Claude KLEIN, *Weimar*, Paris, Flammarion, 1968.

⁵⁰⁰ Cependant le NSDAP n'atteindra jamais de scores importants à Berlin, au mieux 28,6 % contre 37,2 % dans le Reich en juillet 1932. Berlin ne s'est jamais renié.

⁵⁰¹ Conseil du travail pour l'art

nourrie d'une vision utopiste, avec une claire compréhension de la ville à venir. La situation économique et sociale de l'immédiat après-guerre le laisse sans commande, il n'a alors pas d'autre choix que de donner corps à sa pensée à travers quatre livres, publiés entre 1919 et 1920 :

*Une couronne pour la ville*⁵⁰² ;

*Architecture alpine*⁵⁰³ ;

*La dissolution des villes*⁵⁰⁴ ;

*Der Weltbaumeister*⁵⁰⁵.

Cette production littéraire reste indissociable de ses réalisations architecturales et on ne peut pas écarter ces textes, souvent utopiques, des Siedlung qui ont vu le jour sous son crayon entre 1924 et 1931. Plus particulièrement, *l'Architecture alpine* et la *Dissolution des villes* méritent d'être commentées, car elles portent un éclairage utile sur l'œuvre construite de l'architecte.

⁵⁰² Bruno TAUT, *Une Couronne pour la ville*, Paris, Editions du Linteau, 2004. Traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, Ruth et Guy Ballangé, édition originale *Die Stadtkrone*. Jena, Eugen Diederichs Verlag, 1919.

⁵⁰³ Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, Paris, Editions du Linteau, 2005. Traduit de l'allemand par Daniel Wieczorek, introduction Jean Louis Cohen, édition originale, *Alpine Architektur*, Hagen in Westphalen, Folkwang Verlag, 1919. Annexe dossier «Alpine Architektur».

⁵⁰⁴ Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte oder Die Erde - eine gute Wohnung : oder auch: der Weg zur Alpine Architektur*, Hagen in Westfalen : Folkwang-Verlag, 1920. Annexe dossier "Die Auflösung der Städte".

⁵⁰⁵ Bruno TAUT, *Der Weltbaumeister: Architektur-Schauspiel für Symphonische Musik*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1999, édition originale, Hagen i Westphalen, Folkwang Verlag, 1919.

Chapitre 1

Bruno Taut

La poésie de l'architecture

Section 1. Le poète

Bruno Taut est né le 4 mai 1880 à Königsberg, patrie d'Emmanuel Kant. Il était le fils d'un négociant qui connut des difficultés financières, qui ne lui permit pas d'entreprendre des études d'architecture, il dut se contenter de suivre une école de technicien en bâtiment (Baugewerkschule). Il parvint toutefois à entrer dès 1903, malgré une formation assez rudimentaire, chez Möhring, un architecte berlinois très en vue, lui-même originaire de Königsberg. Après un passage de deux années à Stuttgart chez le très réputé architecte Theodor Fischer⁵⁰⁶, représentant de la tendance « moderne », il revient à Berlin. Il y occupe un poste d'architecte conseil auprès de la Société des cités-jardins (Gartenstadtgesellschaft), qui lui donne l'occasion de superviser la cité-jardin *Reform* dans la banlieue de Magdebourg. Il est ainsi confronté très vite au monde prolétaire, qu'il rencontre encore à l'occasion de la réalisation de la Siedlung (en l'occurrence un lotissement jardin) Am Falkenberg dans la banlieue de Berlin. Membre du Werkbund⁵⁰⁷, il se signale par le Pavillon de verre de l'industrie du verre (Glashaus) à l'exposition de Cologne en 1914. Le thème de la maison de verre vient en résonance avec sa rencontre avec Paul Scheerbart⁵⁰⁸, personnalité littéraire de premier ordre en Allemagne, pacifiste idéaliste, qui fut sur la liste des candidats au prix Nobel de la paix en 1911. Le poète est totalement fasciné par l'architecture de verre, sorte de sommet de l'expression architecturale, chargé de symbolique et représentation la plus exaltante de la beauté de la ville. Une dernière expérience viendra plus tardivement compléter la pensée de Bruno Taut, lors de son séjour aux Pays-Bas en 1923, où il liera des rapports amicaux avec J.P.Oud⁵⁰⁹. Cette rencontre le confortera dans ce qui est la « signature » de Bruno Taut à travers le temps, son goût particulièrement marqué pour la couleur.

⁵⁰⁶ Theodor Fischer a conçu plusieurs projets de logements sociaux pour la ville de Munich en 1893. Il fut le cofondateur et le premier président du Deutscher Werkbund en 1907, ainsi qu'un membre de la branche allemande des cités-jardins. En 1909 il devint professeur d'architecture à l'Université technique de Munich.

⁵⁰⁷ Deutscher Werkbund cf. annexe glossaire.

⁵⁰⁸ Paul Scheerbart, un écrivain, poète allemand qui publia de la littérature fantastique et très inspiré par le verre. Réputé de son vivant, il tomba rapidement dans l'oubli après sa mort en 1915.

⁵⁰⁹ Jacobus Johannes Pieter OUD, cf. supra pp 41-46.

Kurt Junghanns intitule son ouvrage sur Bruno Taut: *Bruno Taut 1880-1938 Architektur und sozialer Gedanke*⁵¹⁰ (Architecture et pensée sociale). Cette pensée sociale est effectivement le trait dominant de l'architecte. Tout au long de sa carrière sa production sera orientée vers la construction sociale. Pour lui, il ne fait aucun doute que

« ...les architectes doivent agir comme les défenseurs du peuple et se laisser diriger par « la pensée sociale » »⁵¹¹.

L'architecte s'exprimera souvent dans diverses revues et articles. Cependant, ce sont bien ses écrits d'après-guerre qui exposent le mieux une pensée profondément marquée par le social. De ses quatre ouvrages, nous en retiendrons principalement deux, *L'architecture Alpine* et *La dissolution des villes*, ce sont ses travaux les plus extrémistes, ceux qui semblent s'éloigner le plus de la contrainte à laquelle tout architecte est soumis. Cependant ces livres sont chargés d'un riche contenu, ils montrent les nombreuses facettes de la personnalité de l'auteur comme le sens qu'il donne à l'acte de construire.

La dissolution des villes est une charge contre la ville du XIX^e siècle, mais aussi contre l'Etat et, cette position un peu surprenante, marque une partie de l'histoire de l'urbanisme allemand. Cependant il nous a semblé que ce discours pour se comprendre un peu mieux s'inscrit dans cet ouvrage utopique qu'est ce rêve surdimensionné de

L'Alpine Architektur.

L'ouvrage décrit un projet démesuré dont la réalisation exige la mise en œuvre de solutions d'une haute technicité. Mais Bruno Taut ne cherche à aucun moment à esquisser les solutions. Au cœur de ses aquarelles enfiévrées, il rappelle ce regret de Goethe « Man verlangt so selten von den Menschen das Unmögliche »⁵¹² (On demande si rarement l'impossible aux hommes). Il s'agit là d'un impossible positif, il s'oppose à cet impossible que personne n'avait imaginé la guerre mondiale qui vient de s'achever. Bruno Taut envisage un grand projet que toute l'humanité doit partager.

L'ouvrage s'inscrit dans le mouvement pacifiste de la première guerre mondiale. La boucherie inattendue a suscité des réactions horrifiées et l'idée de la voir recommencer est inacceptable pour l'ensemble des Européens. Si pour certains le souvenir de ce carnage doit se manifester par la construction de monuments aux sacrifiés de la nation, pour d'autres l'objectif est plus de marquer dans la pierre le besoin de réconciliation et d'affirmer la communauté des peuples, souvent considérés comme les victimes d'intérêts capitalistiques ou

⁵¹⁰ Kurt JUNGHANNS, *Bruno Taut 1880-1938 Architektur und sozialer Gedanke*, Leipzig, E. A. Seemann, 1998.

⁵¹¹ Ibid ; p. 9, „Der Architekt sollte selbstlos als ein Anwalt des Volkes wirken der sich vom „sozialen Gedanken“ leiten lassen. „

⁵¹² Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, fig. 6

politiques. Parmi ces projets fut remarqué celui de Hendrik-Petrus Berlage, le *Panthéon de l'humanité*⁵¹³ ; Monument des Peuples chargé d'une lourde symbolique où la coupole de la Communauté des peuples couronne l'ensemble. H.P. Berlage, en tant que Hollandais pouvait s'ériger au-dessus des parties, les Pays-Bas n'étant pas engagés dans le conflit. La proposition eut un certain écho, que l'on retrouve chez Bruno Taut dans *Une couronne pour la ville*⁵¹⁴, Le Corbusier l'évoque de même, pour le critiquer quant à son architecture.

Profondément pacifiste, Bruno Taut s'est arrangé pour ne pas participer directement à la guerre. Il fait cependant partie des nations belligérantes et il n'était peut-être pas si simple de manifester aussi directement son rêve de nations en paix et de peuples unifiés dans une fraternité mise à mal. De plus, un monument n'est pas l'objet de sa réflexion, il est plus préoccupé par la question de la ville, comme cela ressort aussi des deux autres ouvrages qu'il rédige en même temps. Il continue à être architecte mais aussi urbaniste et la ville reste son souci, comme le montre son expérience déjà un peu utopique à Magdebourg⁵¹⁵. La trilogie, *Une couronne pour la ville*, *Architecture alpine*, *La dissolution des villes*, pose à chaque fois la question de la ville du futur. Toutefois les intentions ne sont pas identiques. *Une couronne pour la ville* s'en tient encore au schéma de la ville existante alors que les deux autres livres s'en éloignent. Plus particulièrement la *Alpine Architektur*, qui contrairement au projet de H.P. Berlage, ne se veut pas un monument érigé à l'unité des peuples, mais l'installation d'objets architecturaux se fondant en une chaîne qui rythmerait les Alpes. Elle serait non seulement la manifestation la plus éclatante de la paix retrouvée, mais associerait aussi l'ensemble des nations pour la mettre en œuvre. Ce n'est donc pas un témoignage construit de l'unité des peuples mais un projet presque aussi fou que la guerre, aussi onéreux, une œuvre de la paix, d'efforts communs des nations, opposée à l'œuvre de violence.

On perçoit immédiatement le caractère utopique d'une telle démarche. La guerre est un phénomène constant dans l'histoire de l'humanité. Elle est historiquement ce qui marque le plus chaque peuple et l'idée qu'elle forge l'unité nationale est largement répandue dans toute la pensée européenne. Ce n'est pas un lieu de mémoire qui va modifier les choses. Mais dans la vision de Bruno Taut, l'architecte a une fonction qui dépasse amplement la seule fonction de construire pour « agir comme défenseur des peuples ». Plutôt qu'aux politiques, aux stratèges, c'est à l'architecte de montrer la voie, parce qu'il est celui qui doit savoir créer le cadre juste pour le peuple, fait de sérénité, de bonheur.

⁵¹³ Hendrik-Petrus BERLAGE, *Panthéon de l'humanité*, projet, 1915,

⁵¹⁴ Bruno TAUT, *Une Couronne pour la ville*, pp. 115, 116.

⁵¹⁵ Il travaille à Magdebourg de 1913 à 1914.

C'est donc à un nouveau monde, un nouvel espace qu'il faut introduire les peuples et leur proposer un monde autre éloigné de toutes les représentations jusqu'alors réalisées ou imaginées. S'il est un espace, que la guerre n'a pas violé, c'est celui des cimes des montagnes les plus hautes d'Europe : les Alpes. Dans notre imaginaire, les sommets sont porteurs de pureté, d'élévation, de paix où l'homme se trouve en concordance avec le monde et la nature. Ils symbolisent de même l'effort désintéressé, le dépassement positif de soi-même. D'un autre côté c'est la nature même des Alpes qui est singulière. Comme toute chaîne de montagnes elle est non seulement propriété d'un Etat, parce qu'elle se trouve sur son territoire, mais aussi d'une culture. Le Mont-blanc appartient à l'ensemble des Européens et pas seulement aux Français. La montagne n'a pas, d'une certaine manière, de nationalité, elle fait partie du patrimoine culturel d'une civilisation. Les Alpes sont un lieu de passage, ont vu défiler des conquérants de toute nature. Si elles ont constitué la frontière des Etats, elles ont toujours été aussi ce lieu de passage de la civilisation, avec ses voies commerciales comme de ses routes du savoir. Si elles séparent la civilisation méditerranéenne de la septentrionale, elles sont autant présentes dans ces deux civilisations. En fait, elles sont la propriété de tous.

C'est alors dans ce lieu qui appartient à l'humanité, protégé par la nature même de son sol de toute ambition impérialiste, que Bruno Taut pense installer les traces de ce qui est la valeur la plus forte de l'humanité, la communauté des peuples. La nature, bien intangible de l'humanité, et la puissance imaginative de l'homme s'allient ainsi pour porter témoignage de ce qui est le plus noble de l'intelligence humaine, une œuvre humaine qui dépasse les intérêts immédiats pour rassembler dans un immense effort désintéressé. Il y a une part de mystique dans la démarche, bien que l'architecte ne tende pas vers l'édification de temples à la gloire d'un Dieu désigné. Comme dans la *Couronne pour la ville*, l'ultime architecture se veut un lieu vide et silencieux, car la chose ultime est toujours ainsi⁵¹⁶. Panthéisme où est affirmée une très haute conception de l'humain. Bruno Taut se découvre un peu en reprenant une citation de maître Eckhart :

« Jamais je ne demanderai à Dieu de s'abandonner à moi ; je veux lui demander de me faire vide et pur. Car si j'étais vide et pur, Dieu devrait, de par sa nature, s'abandonner à moi et demeurer enfermé en moi. ⁵¹⁷»

C'est pour que l'humain devienne ce réceptacle qu'il faut que l'architecte le crée, sa proposition est celle d'une architecture dans l'espace inviolé des sommets alpins.

⁵¹⁶ Ibid. p. 94.

⁵¹⁷ Ibid. pp. 94-95.

Une architecture de verre

En 1914 Bruno Taut construit le pavillon de l'industrie du verre à l'exposition du Werkbund de Cologne. C'est alors une des constructions les plus remarquées de cette manifestation. La façade porte des vers de Paul Scheerbart. Sur les murs du pavillon de Cologne l'architecte inscrit des aphorismes tels que « Sans palais de verre la vie est une charge », plus contestataire « Le verre apporte un temps nouveau, la culture de la brique nous fait de la peine », au-dessus de la porte d'entrée un vain espoir en cet été 1914 « Le verre coloré détruit (dissipe) la haine. ⁵¹⁸» Cette passion pour le verre Bruno Taut la manifeste pendant un bon moment : son projet pour le concours de l'immeuble du *Chicago Tribune* en 1922⁵¹⁹, dans sa partie sommitale est de forme conique, où le verre domine, il reste encore aujourd'hui emblématique d'une certaine architecture de la première moitié du XX^e siècle. L'architecture alpine est donc fondée sur les qualités du verre, et la toute première qualité est son caractère étincelant, qui brille au soleil comme scintillent les glaciers au pied des sommets les plus élevés des Alpes. Ce choix est de plus inspiré par l'affection que Bruno Taut garde envers son ami Paul Scheerbart, décédé en 1915, chantre de la paix, il lui revenait de voir sa mémoire honorée dans ce monument qu'est le livre.

Bruno Taut va ainsi réaliser trente dessins, une bonne partie aquarellée, proposés au lecteur, aussi contemplateur, pour illustrer cette idée, utopie réaliste mais irréalisable. Elle a pour but d'installer, dans certains sites alpestres désignés, des architectures dont la fonction n'est pas explicite, si ce n'est de révéler au visiteur leur propre signification. Le livre est divisé en cinq parties qui ne se construisent pas selon le déroulement d'une logique déductive, mais plutôt une sorte de construction en étoile qui s'ouvre chaque fois vers une exploration qui ramène toujours à ces pinacles et dômes de verre éclairant par leurs reflets le monde.

Ce verre, particulièrement sous sa forme la plus noble, le cristal, monte partout à l'assaut des cimes, s'ancre dans les glaciers, éclaire par ses couleurs transparentes toute la montagne, façonne les vallées, les crêtes.

⁵¹⁸ Bruno TAUT, *Glasiindustrie pavillon*, Cologne, Exposition du Werkbund, 1914. Parmi les textes inscrits sur la façade : « Ohne einen Glaspalast ist das Leben eine Last » , « Das Glas bringt uns die neue Zeit, Backsteinkultur tut uns nur leid. », « Das bunte Glas zerstört den Hass ». Voir l'ensemble des quatorze aphorismes de Scheerbart. Annexe

⁵¹⁹ Bruno TAUT, Projet pour le concours du Chicago Tribune, in *Le concours du Chicago tribune*, Chicago.

Section 2. L'Alpine Architektur

A. La maison de cristal.

Pour accéder à la maison, il faut tout d'abord traverser un lac, où se situe une tour, d'un côté débarcadère et de l'autre escalier. Le lac forme un obstacle naturel incontournable qui contraint à prendre une embarcation. Il sert à créer la nécessaire distance et à offrir un miroir à la tour, il est un acteur passif et un élément naturel soumis au dessein de l'architecte. Cela est corroboré par le traitement des blocs rocheux, que l'on perçoit au premier plan, dont les arêtes vives et anguleuses ont été retaillées. Le chemin qui mène à la maison de cristal est balisé d'«une palissade aux barreaux pointus multicolores et brillants» (Fig.1)⁵²⁰. Dès la première image, il est clair que la nature est ici le support d'une œuvre humaine, plutôt que sujet dominant de cette œuvre. Le chemin s'engage dans une gorge le long d'un torrent, elle est parée d'arches de verre coloré et fermée en haut par des arcs multicolores dans lesquels sont insérées des harpes éoliennes. Déjà la nature est transformée, le « torrent furieux » sert de prétexte pour installer des arches au dessus de son cours. Le visiteur est invité à découvrir la magnifique architecture de verre dans un décor d'éléments de la nature plus ou moins disciplinés, qui ne sont que des faire-valoir de l'artifice architectural. Le chemin aboutit à la maison de cristal, construite

« dans la région des neiges éternelles et des glaciers [...] temple du silence » (Fig 2).

Encore une fois, la maison n'est pas un lieu de contemplation des montagnes, mais les montagnes servent à isoler la maison pour en faire un lieu de recueillement où s'exprime l'indicible. D'ailleurs l'auteur Bruno Taut s'en prend à l'architecte Bruno Taut, lui rappelant qu'il :

«... n'avait pas le droit de convoquer le suprême, le vide pour coiffer une ville. L'architecture et la brume des villes demeurent des contraires irréductibles [...] Toute pensée humaine doit exprimer le désir de bâtir plus intense, loin des chaumières et des casernes locatives ». (Fig 3)

Le propos mérite une explication. En même temps qu'il élabore cet ouvrage, Bruno Taut écrit un autre livre *Die Stadtkrone*, (*La couronne de la ville* ou *Une couronne pour la ville*,) où il imagine une ville nouvelle, dont le centre est constitué d'une immense esplanade qui reçoit en son centre la « Maison de cristal » semblable à celle évoquée plus haut. Un autre ouvrage voit le jour dans cette période de réflexion pour Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte* (*La*

⁵²⁰ Les illustrations de *l'Alpine Architektur* se trouvent dans l'Annexe *Alpine Architektur*. L'ensemble des illustrations ne sont pas reproduites, (Fig) fait référence au N° des illustrations reproduites.

dissolution des villes), où il prône la disparition de la ville actuelle, parce qu'elle n'est pas assez « idéale ». Il est difficile de connaître l'intention exacte de l'auteur, quant au sens de cette autocritique. On peut admettre qu'il mesure la vanité d'une architecture « pure » dans un monde imparfait et que seuls les lieux dégagés de la présence de l'homme peuvent recevoir un objet vraiment architectural. Cette curieuse interpellation deviendrait ainsi compréhensible. Dans le même esprit, on peut évoquer le Goethenäum de Rudolf Steiner à Dornach, installé dans sur une colline où il devait apparaître totalement solitaire. Il en fut autrement, le donateur du terrain obtint de construire à l'extrémité de celui-ci, à un coin, une maison qui fut nommée Duldeck (coin toléré) en raison de cette exception.

A l'intérieur du temple, le visiteur change de statut, il devient un méditant imprégné du silence, seulement accompagné par instant d'une musique raffinée⁵²¹. L'architecte nous livre des informations techniques. Ainsi les parois du temple sont constituées d'une double peau, dans laquelle circulent le chauffage et les échanges d'air. Tous les équipements utilitaires sont dans le soubassement du bâtiment, même les hangars pour avions. Enfin,

« Il n'existe pas de correspondance de formes entre ces deux parois ; ceci est inutile. L'extérieur du corps humain lui non plus ne montre pas les entrailles. » (Fig 3)

Cela semble en contradiction avec l'idée d'architecture fonctionnelle. Bruno Taut précise sa pensée:

« ...l'utile doit se contenter de fonctionner et être le moins visible possible »⁵²².

Mais peut-on l'interpréter ainsi ? L'idée de fonctionnalité est néanmoins clairement présente. L'architecte fait la distinction entre l'extérieur du temple et l'intérieur, il faut comprendre que l'architecture extérieure doit montrer autre chose que l'architecture intérieure, car les deux espaces ont des fonctions différentes.

B. Une Architecture des montagnes⁵²³

Il ne s'agit pas d'une architecture de montagne ou montagnarde, le propos est ailleurs, il s'agit de façonner la montagne, c'est-à-dire de transformer la montagne. Pour Bruno Taut, la nature n'a pas fait les choses d'une manière parfaite, il faut dès lors la façonner pour lui donner un sens bien plus profond et de monts entiers faire des montagnes de cristal. Des sommets sont taillés et polis pour :

⁵²¹ Le texte que Bruno Taut rédige est repris de Paul Scheerbart, tiré de *Munchhausen et Clarissa*,

⁵²² Id. (fig 4).

⁵²³ Ibid, illustrations 5 à 11.

« ...former une grande variété de cristaux », sur les dômes enneigés est construite « une architecture faite d'arcs de verre » (Fig 5) .

Les cimes façonnées offrent le spectacle d'une montagne où la nature a perdu tous ses droits. Un lac devient le réceptacle d'un décor floral en verre immergé, des projecteurs placés sur les montagnes les font scintiller la nuit. L'auteur d'en conclure que :

« La vue aérienne transformera sensiblement l'architecture et aussi les architectes. » (Fig 4)

Ainsi les vastes étendues inaccessibles de la haute montagne deviennent-elles le champ de la réflexion sur l'architecture. Car l'architecture n'est pas la simple exécution de bâtiments plus ou moins utilitaires, mais son objet essentiel est la transformation de la nature :

« L'exécution est assurément d'une difficulté prodigieuse ; elle requiert des sacrifices considérables ; mais elle n'est pas impossible. » .(Fig 6)

écrit Bruno Taut. Nous devons nous interroger sur cette transformation de la nature, car il y a derrière cela une autre idée. La nature n'est pas seulement celle des montagnes ou des paysages. Il y a aussi la nature humaine, ainsi la vue aérienne doit-elle de même transformer l'architecte. Or celui-ci, dans sa vision, est un guide pour l'humanité. C'est donc une voie vers un homme différent qui est imaginée. Le propos de Bruno Taut n'est probablement pas de créer les conditions d'une fabrique de l'homme nouveau, mais de montrer que le dépassement de soi peut se faire autrement que par la guerre. Le héros n'est plus le guerrier, c'est le savant et le sage qui, par la mise en œuvre de savoirs, transforment la terre. Thème autant corbuséen que constructiviste, les deux professent dans leurs œuvres leur foi en une science qui résoudra les problèmes de l'humanité. Bruno Taut sublime ce thème, en ce qu'il ne place pas au milieu de la création architecturale les nouvelles techniques. Il n'est pas sensible à la puissance de la mécanique, en ce qu'elle ne libère pas l'homme et le soumet à un système économique de « surproduction » combattu par la pensée anarchiste.

C. Une Cathédrale pour l'homme

Au cœur de cette montagne une cathédrale dans les rochers, à quoi sert-elle ?

« A rien- du moins pour ceux qui refusent de se satisfaire du recueillement dans la beauté. » (Fig 7)

Il y a dans cette affirmation une référence à maître Eckhart et au mysticisme rhénan où l'idée de « déité » est sous jacente. Ce chemin intérieur fondé sur le détachement, Bruno Taut le partage avec le maître rhénan. Il y a de même une affirmation marquée de germanisme, Eckhart est alors dans une phase de réhabilitation auprès de l'église catholique et certains

théologiens le regardent encore comme un peu sulfureux⁵²⁴. Surtout l'idée de vacuité est bien illustrée par cette cathédrale uniquement destinée à la contemplation, cette vacuité que maître Eckhart considère comme essentiel pour approcher Dieu. Même si l'architecte se veut agnostique sinon athée, chez lui la mystique est toujours présente. Elle se manifeste dans la foi indéfectible en l'homme et d'une certaine façon son corollaire la beauté, représentation tangible d'un indicible comparable à l'indicible divin. C'est précisément la source même de la poésie de Bruno Taut, celle qui domine toute son œuvre.

Ce tangible, l'auteur veut lui donner une consistance. Bruno Taut désigne des lieux où les constructions doivent se faire et montre ainsi que ce n'est pas une idée fantasque. Le principe de l'utopie est de la situer dans un atlas de terres inconnues⁵²⁵. Ici il n'en est rien, il lui est assigné une place géographique précise. Ce n'est pas seulement un site qui la reçoit, mais plusieurs nommément désignés.

Ce n'est pas moins de douze sites à réaménager, l'auteur s'exclame en préambule :
« GRANDE EST LA NATURE, éternellement belle- éternellement créatrice, dans l'atome comme dans la montagne gigantesque. Tout est CREATION éternellement renouvelée. Nous aussi sommes ses atomes et obéissons à sa loi- dans notre création. »

Il conclut par ce très significatif :

«L'admirer béatement, sans agir, est une attitude sentimentale. CRÉONS EN ELLE ET AVEC ELLE, ET EMBELLISSONS LA ! »

Cet impératif a de quoi surprendre, on voit ce qu'il y a de rhétorique dans cette apparente soumission à la nature, on ne lui obéit pas « béatement », servilement. Pour créer il faut appliquer les mêmes lois que celles qui régissent la nature, ce qui signifie que l'on se conforme à son exemple « méthodologique » pour nos propres créations. Mais il ne s'agit pas de poursuivre l'œuvre de la nature, comme pourrait le faire un jardinier, mais de transformer la nature, pour que l'œuvre de l'homme la rende encore plus belle. On retrouve ce qui sous-tend en permanence la pensée de Bruno Taut : l'homme est le maître de ce monde, sa créativité, sa forme d'invention lui permet de rendre la nature meilleure, de corriger ses imperfections. C'est une pensée marquée par la conviction anarcho-socialiste d'un futur meilleur si l'homme se décide à le prendre en main et non à le laisser à la guise d'un Être supérieur « agissant ». Le temple de Bruno Taut n'est pas un lieu pour un culte rendu à un Être suprême, mais un lieu où l'homme vient dans le silence prendre sa propre dimension

⁵²⁴ C'est seulement en 1886 que H. S. Denifle, dominicain, devait publier une partie importante de l'œuvre latine et, tout en le tirant un peu trop dans le sens thomiste, établir l'orthodoxie foncière d'Eckhart. Louis Cognet, Encyclopædia Universalis 2004, tous droits réservés

⁵²⁵ Le terme est créé par Thomas More et signifie « nulle part », mais aussi « lieu de bien » ou « lieu de bonheur ».

métaphysique. Celle-ci est constamment contrariée par sa dimension matérielle, qui le conduit vers l'abaissement de sa propre nature. Dans le monde de Bruno Taut il n'y a pas de péché, il n'y a qu'une tendance dramatique à perdre conscience de la vraie nature humaine. Si la nature nous donne des exemples, elle n'est pas parfaite et c'est à l'homme de l'embellir, en ayant recours à des moyens aussi puissants que ceux de la nature. Les montagnes, les glaciers, malgré leur force hostile, seront alors domestiqués.

D. Les lieux

Au-dessus de la ville de Glarus, en Suisse, se dresse un puissant front de granit aux barres abruptes, le Vorderglämisch. Ses falaises seront équarries et polies, où seront enchâssés des cristaux de verre blanc (Fig 8). Ce sont d'énormes blocs de verre en forme d'étoile, comme Bruno Taut imagine l'Etoile cathédrale (Fig 16). Le pic Chalchagu qui culmine à 3.154 mètres au-dessus de Pontresina est parsemé de parois lancéolées qui surgissent des forêts, les plus hautes viennent directement défier le glacier (Fig 8). Qu'un tel dispositif pose des problèmes énormes sinon impossibles à résoudre n'est pas pris en compte.

Dans le Kaisertal, et non le Kassetal, comme l'écrit l'auteur, les rochers implorent les bâtisseurs de les rendre « beaux par la force de l'esprit humain ». Une chaîne de pitons rocheux se transforme en pyramides taillées comme des gemmes immenses, démesurées, dominant toute la vallée. Même les Dolomites, joyau naturel des Alpes, sont parées de cristaux multicolores, de pointes de métal, de fabuleuses arches qui couronnent les sommets. L'étroit col du Ball, dans le Groupe des Pale à San Martino di Castrozza dans le Tyrol italien, est barré par de grandes harpes éoliennes aux dimensions irréalistes. De même, le majestueux Wetterhorn à Grindelwald voit ses flancs hérissés d'éperons de fer, coiffés d'une sphère de verre ancrée dans le pic sommital ⁵²⁶(Fig 9). Il est difficile d'imaginer comment une telle sphère pourrait être construite à 3.700 mètres d'altitude, son diamètre aurait dû atteindre au moins cent mètres pour être visible. Mais en dehors de la prouesse technique, on peut s'interroger sur le sens de telles réalisations. Ce n'est pas un embellissement de la nature, mais une soumission de celle-ci à l'intrusion d'objets dont on voit mal la raison d'être.

⁵²⁶ Ibid, illustration 13, cette page représente quatre sites différents, l'architecte prend une certaine liberté avec la géographie, il confond Kassetal, vallée non répertoriée dans les Alpes et le Kaisertal en Autriche, de même il situe Grindelwald au Tyrol, alors qu'il s'agit de la station bien connue de l'Oberland bernois. On peut se demander si Bruno Taut a visité ces lieux, qui sont cependant représentés correctement sur le plan topographique.

D'autres sites alpins font ainsi l'objet de modifications radicales, comme la transformation en une sorte de pyramide à gradins du Monte San Salvatore à Lugano ou en table gigantesque au-dessus de Garda de la Rocca (Fig 10).

Le projet d'aménagement de l'arête qui va du Mont Rose au Cervin fait prendre conscience à l'auteur de la démesure de la proposition :

«... le coût en est énorme, et quels sacrifices- Mais pas par goût du pouvoir, ni au prix de meurtres et d'une grande misère⁵²⁷ ».

D'une certaine façon, pour Bruno Taut, la transformation de l'homme passe par une entreprise aussi folle que la guerre, en l'élevant par une autre forme de sacrifice. Si la guerre transforme la nature de l'homme, le projet de Bruno Taut transforme la nature pour sauver l'homme de sa barbarie.

A partir de nos critères en ce début du XXI^e siècle, on peut considérer cette utopie comme dangereuse, la puissance inutile développée pour transformer ces montagnes s'oppose autant à la nature qu'à la gestion saine des ressources. Ces idées n'avaient guère cours en ce début du XX^e siècle, où la puissance mécanique ne faisait de doute pour personne. Elle est au service de l'homme, sans limite, car elle ne peut être que bienfaisante. La conception développée par Le Corbusier et Ozenfant à la sortie de la guerre relève, d'une certaine manière, de la même pensée⁵²⁸ : comme pour Bruno Taut, la guerre a démontré la puissance de la technique. Elle n'est cependant pas comprise de la même façon. Pour Le Corbusier, la technique est une fin en soi⁵²⁹, alors que pour Bruno Taut ce n'est qu'un moyen, pour détourner l'homme d'entreprises plus dangereuses, qui portent préjudice à toute l'humanité. Cette approche est typiquement marxiste, la science est un danger entre les mains des capitalistes mais un bienfait entre celles du peuple, sinon du prolétariat. C'est ce qui oppose radicalement les deux architectes et ce sera le cas tout au long de leurs carrières respectives⁵³⁰.

La suite de l'ouvrage imagine la transformation d'un archipel ou de la cordillère des Andes (Fig. 14,15). Le surdimensionnement éloigne ces projets de toute réalité.

S'agit-il vraiment d'une forme d'utopie ? Le terme est assez mal adapté, car les utopies visent d'autres buts, elles ont un contenu politique, du moins c'est l'origine même du terme et aussi son sens le plus commun. L'utopie est surtout une proposition d'organisation sociale, dont l'objet est de concilier la vie en société afin d'éviter les conflits. Le projet de Bruno Taut a bien pour objectif de favoriser la paix, cependant ces architectures ne sont pas

⁵²⁷ Ibid, (fig 18, 19, 20).

⁵²⁸ Amédée OZENFANT, Charles Edouard JEANNERET, *Après le cubisme*. op. cit.

⁵²⁹ Ibid, notamment pp. 42-47, cf. supra pp. 145 et suivantes.

⁵³⁰ Cf. supra pp. 153-154.

faites pour organiser un cadre de vie à une société plus juste, plus pacifique ou plus morale. Dans *Utopia* de Thomas More, l'organisation urbaine est un facteur essentiel de la bonne marche de l'Etat, les règles qui régissent la construction des villes, leurs architectures conditionnent pour une part importante le comportement des habitants d'Utopia⁵³¹. On voit bien l'ambiguïté de l'utopie de Bruno Taut, elle offre un cadre, mais pas à la vie quotidienne, celle qui se déroule au fond des plaines. Ce cadre est réservé à la révélation de forces capables de dépasser des ambitions banales, pour créer l'espace supérieur symbolisé physiquement par l'altitude ; lieu de ressourcement et de puissance créatrice qui doit montrer la vanité des empires conquis par la violence.

E. L'Utopie

Celle que défend entre autres Raymond Ruyer. Il la voit comme une projection fantaisiste, fondée sur un imaginaire non représentable :

« L'utopie est de même incapable -et pour cause- de décrire par exemple les œuvres d'art de son monde imaginaire. ⁵³²»

Il en conclut que l'utopie ignore l'Histoire, en ce qu'elle ignore le passé de l'humanité. Elle est une création *ex nihilo* sans racine ni fondement existentiel.

A l'opposé Ernst Bloch, notamment, admet que l'utopie est positive, car :

« Ce qui n'est pas formé n'existe pas, et ce n'est pas seulement l'existence mais aussi la teneur utopique qui croît avec l'apparition de la forme, à condition qu'elle soit recherche de la forme. ⁵³³»

Cette forme d'utopie ne se définit donc pas comme une projection sur l'avenir mais comme un regard sur le présent. Elle est liée à l'Histoire. Il en est ainsi chez Thomas More dans *Utopia* qui décrit un Etat situé dans une région inconnue, censé exister au moment où More écrit, c'est-à-dire au XVI^e siècle. Il est dirigé par un prince comme en Europe, ce n'est pas un discours qui met en cause l'idée de principauté mais l'organisation de celle-ci, son mode de fonctionnement. La proposition de More s'insère dans un système politique reconnu, il n'est pas mis en cause: Il conduit donc sa réflexion sur une forme existante et en augmente la teneur par une approche utopique.

Bien qu'Ernst Bloch s'arrête brièvement sur le travail de Bruno Taut, sans d'ailleurs citer *l'Architecture alpine*, mais seulement *Une Couronne pour une ville*, on peut lui

⁵³¹ Thomas MORE, *Utopia*, Paris, E.J.L. Libro, 1999. Traduit de l'Anglais par Victor Stouvenel. Edition originale en Latin, Louvain, Thierry Martens, 1516.

⁵³² Raymond RUYER, *L'utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950, p.56.

⁵³³ Ernst BLOCH, *Le principe Espérance*, Paris, NRF, 1982. p.323, traduit de l'Allemand par Françoise Wuillmart. Edition originale *Das Prinzip Hoffnung*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1952.

emprunter cette belle formule « le principe espérance », car c'est bien de cela qu'il s'agit dans *l'Architecture alpine*. C'est dans l'illustration 17, souvent citée pour donner une image de l'ouvrage, que cette idée paraît prendre le plus de force, la vue sur les cimes alpestres où brille comme un soleil le Monte Generoso habillé de verre. Bruno Taut le commente ainsi :

«... par la contemplation de leur œuvre : moment de pure félicité. Voyager ! Et découvrir ainsi l'œuvre accomplie, à la quelle, dans une région lointaine, on a participé à sa manière ! Que la Terre, qui n'était encore qu'un séjour hostile, devienne une demeure accueillante! ». (Fig 11)

Ce caractère utopique s'exprime de même dans l'idée de cristal. Le terme sous entend deux « images » très différentes. D'une part le cristal est symbole de pureté et de transparence idéale, il porte en lui quelque chose qui relève de l'incomparable et d'inimitable par la complexité de sa forme, que la nature seule peut construire, il est une sorte de merveille de la nature. Mais il y a une autre manière de le comprendre. Sa complexité structurelle est un modèle d'organisation fondé sur une géométrie rigoureuse, qui montre le chemin de l'organisation idéale. Il est ainsi le manifeste de la nécessité de l'ordre. Ernst Bloch montre fort justement que les villes idéales réalisées ou seulement imaginées se veulent structurées comme un cristal. L'auteur mentionne la proposition de Fra Giocondo en 1505, qu'il considère comme le premier exemple⁵³⁴. A vrai dire, le plan de la ville idéale du traité de Filarete⁵³⁵, Sforzinda (1464), répond déjà parfaitement à cette idée de structure cristalline. Vincenzo Scamozzi a participé à la construction en 1593 de Palmanova⁵³⁶, où il réalise trois portes. La ville est une structure en étoile justifiée par le caractère militaire de la ville et proche de la forme cristalline. Scamozzi reprendra ce schéma dans *L'idea della architettura universale*⁵³⁷.

C'est dans ce cadre qu'il faut alors inscrire l'ouvrage de Bruno Taut, une forme architecturale qui doit croître avec la dynamique utopique pour s'avérer une véritable proposition, non comme source d'inspiration, mais comme fonction même de l'architecture.

⁵³⁴ Ernst BLOCH, *le principe espérance*, p. 355. Il s'agit d'un dessin de Fra Giocondo représentant une ville circulaire avec au centre un édifice coiffé d'un dôme.

⁵³⁵ FILARETE. Antonio di Pietro Averlino, dit il. Sculpteur et architecte. (Florence, Italie, 1400 - Rome, Italie, 1465). *Trattato di architettura*, (Traité d'architecture) composé entre 1461 et 1464 dédié à Francesco Sforza.

⁵³⁶ Palmanova, ancienne place forte vénitienne construite en 1593 en forme d'étoile.

⁵³⁷ Vincenzo SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*. Bologna, 1982 6 livres édités à Venise 1615.

Section 3. La dissolution des villes

Les ouvrages « théoriques » de Bruno Taut ne se fondent pas exclusivement sur l'écrit ; il présente sa vision par des illustrations, annotées d'une écriture pas toujours très lisible. A la décharge de l'auteur, au moment où ces ouvrages sont édités, entre 1919 et 1920 les conditions de réalisation sont aléatoires et la qualité du papier très moyenne, de plus difficile à trouver, ce qui explique que les trois ouvrages « dessinés », *Die Auflösung der Städte*, *Alpine Architektur* et *Der Weltbaumeister* sont imprimés sur des papiers fragiles de différentes couleurs.

*Die Auflösung der Städte*⁵³⁸ est une sorte d'introduction postérieure à *l'Alpine Architektur*, du moins quant à l'édition, puisqu'elle paraît un an plus tard, en 1920. Elle est composée de trente illustrations toutes annotées, sauf l'illustration 11. A ce travail personnel, Bruno Taut ajoute une anthologie d'auteurs de 81 pages, auxquels il se réfère pour préciser et justifier sa pensée. Dans cette importante littérature domine Pierre Kropotkine avec des extraits de trois textes : *L'entr'aide un facteur d'évolution (dans le monde des animaux et des humains)*⁵³⁹, « Le bien être pour tous »⁵⁴⁰, *Campagne, industrie et artisanat*⁵⁴¹. Des quatre ouvrages de l'architecte on peut considérer celui-ci comme le plus « idéologique », celui où sa pensée anarchiste s'affirme le plus clairement, bien dans la ligné de Pierre Kropotkine.

Même si, comme le souligne l'auteur lui-même dans la page de garde, qui vaut aussi préface :

Ce n'est bien sûr qu'une utopie ⁵⁴².

il espère la voir prendre un caractère plus réalisable au troisième millénaire :

Une allégorie. Ou une (peut-être prématurée) paraphrase du 3^e millénaire après J. C. ⁵⁴³

Le titre lui-même se décline en trois propositions :

- La dissolution des villes ;
- La terre une bonne habitation ;
- Le chemin vers l'architecture alpine ⁵⁴⁴.

Les illustrations développent trois grands thèmes :

⁵³⁸ Les illustrations de *Auflösung der Städte* se trouvent dans l'Annexe *Auflösung der Städte*. Les numéro de figure (fig..) correspondent à la pagination de l'ouvrage original. La page de garde n'est pas numérotée.

⁵³⁹ Pierre KROPOTKINE, *L'entr'aide un facteur d'évolution (dans le monde des animaux et des humains)*. Edition originale, Leipzig, 1910. Réédition Berlin, Paul Cassirer, 1919.

⁵⁴⁰ Pierre KROPOTKINE, « Le bien être pour tous » in *La conquête du pain : l'économie au service de tous*, Paris, édition du Sextant, 2006. Edition originale Paris, 1902.

⁵⁴¹ Pierre KROPOTKINE, *Campagne, industrie et artisanat*, Berlin, 1901. Réédition Berlin, Paul Cassirer, 1919.

⁵⁴² Bruno TAUT, *Die Auflösung der Städte*, page de Garde: „es ist natürlich nur eine Utopie“. La traduction de l'ouvrage a été assurée par le rédacteur de la thèse.

⁵⁴³ Ibid, page de garde: „, oder eine (doch etwas voreilige) Paraphrase auf das 3 jahrtausend post Chr. nat.“.

⁵⁴⁴ Ibid, page de garde: „, Die Erde eine gute Wohnung“, „Der weg zur Alpine Architektur“.

1. La destruction de la ville et l'organisation, notamment spatiale, des communautés dispersées ;
2. Les lieux de rencontres selon les fonctions ;
3. Les sites de l'esprit.

Enfin, certaines illustrations sont des représentations de la terre dans sa nouvelle magnificence. Pourtant cette présentation annoncée n'est pas vraiment respectée. Les thèmes traversent l'ouvrage et souvent une illustration traite de plus d'un d'entre eux.

A. La destruction de la ville

Bruno Taut justifie la destruction de la ville dès la première illustration, il fustige « ces infamies construites »⁵⁴⁵. Parmi les annotations, il reprend un proverbe russe cité par Pierre Kropotkine :

« Les maisons de pierre font des cœurs de pierre ».⁵⁴⁶

Si, peut-être, la ville est un lieu de perdition, une Sodome et Gomorrhe, ce n'est pas là vraiment le propos. La ville est surtout le lieu où l'être humain perd sa propre puissance au profit de la puissance publique. Elle tend à faire disparaître l'individu dans une masse manipulable. Membre actif de comités « révolutionnaires » après la guerre, Bruno Taut éprouve une singulière méfiance envers tout ce qui est Etat.⁵⁴⁷ C'est d'ailleurs ce qui le conduira à rompre assez rapidement avec le communisme russe, même s'il a tenté de travailler en URSS lors de deux séjours.⁵⁴⁸ Il voit aussi dans la ville une course inutile à la consommation :

« Le principe du superflu règle le monde. Le travail contre l'autre est un travail superflu. Le travail pour l'autre conduit au superflu. »⁵⁴⁹ (Fig 6)

Tous ces facteurs rendent la ville dangereuse, car il y règne la coercition de la puissance étatique, la ville est l'écran qui dissimule, d'une certaine manière, l'Etat. Pour lui, l'Etat, c'est l'institution, c'est-à-dire la prison, l'école, (illustration 17), la propriété, le mariage, le travail obligatoire (illustration 14), aussi la guerre et son corollaire la paix, (illustration 12), les

⁵⁴⁵ Ibid. fig 1 : „Die Gebauten Gemeinheiten“.

⁵⁴⁶ Ibid. fig 1 : „Steinhäuser machen Stein Herzen“.

⁵⁴⁷ Lors des événements de la fin de 1918 et la disparition de la monarchie prussienne, il a participé activement à des commissions le « Novembergruppe » et le « Arbeitsrat für Kunst ». Il souhaitait que les commandes aux artistes soient décidées par un conseil de civil, une commission de travailleurs. „Nicht der Staat, sondern Laienräte oder gar Arbeiterkommissionen sollten die Staatsaufträge an die Künstler vergeben.“ Junghanns p. 39

⁵⁴⁸ Le dernier séjour fut de six mois entre 1932 et 1933, il revint en Allemagne début février 1933, qu'il dut fuir précipitamment, dès le 10 février, ses amis craignant pour sa vie.

⁵⁴⁹ Auflösung, fig 6 „Das Prinzip des Überflusses; Arbeit gegeneinander ist überflüssig; Arbeit füreinander führt an Überfluss“.

frontières (illustration 9), tout ce qui lui semble contraire à la liberté individuelle. Bref tout ce qui rend l'homme dépendant est à bannir, profession de foi aux accents anarchistes.

Il ne voit pas dans le progrès technique un moyen de confort personnel. Il n'est acceptable que dans un monde qui a reconquis les valeurs fondamentales de l'humanité, car elles en sont le fondement. Alors le progrès technique, nourri de ces valeurs, est tout naturellement dirigé vers des projets communs pour l'embellissement de la Terre⁵⁵⁰, par les œuvres de tous (illustration 7). Dès lors, les machines sont capables de prodiges, des avions portent dans l'espace un carrousel géant (Fig 20), les montagnes sont transformées, l'électricité éclaire les temples qui brillent de tout leur éclat sur la terre.

Sous des apparences aux accents écologiques, se dessine un architecte créateur qui n'a aucun égard envers la nature. Il y voit simplement le modèle d'une vie modeste, qui protège l'homme contre un excès de consommation. Bruno Taut est rousseauiste comme cela ressort de la citation, empruntée à Jean-Jacques Rousseau, mise en exergue en première page de l'ouvrage⁵⁵¹. Dans son projet Bruno Taut plie la nature au monde qu'il élabore, pour lui la science étant le moyen de changer le monde, la société. La contradiction que l'on peut voir entre cette volonté de dissoudre la ville, lieu par excellence du progrès, et la foi que Bruno Taut peut avoir en celui-ci, n'est qu'apparente. C'est le système urbain qui est mis en cause et non la dynamique sociale. Il imagine dès lors une organisation nouvelle de l'occupation de l'espace par les habitants. La ville ayant disparu, avec sa concentration des pouvoirs, le nouveau schéma affecte des fonctions précises à certains lieux. On peut parler à ce propos d'un véritable aménagement du territoire, qui part du plus modeste établissement jusqu'à la trame générale de l'espace habité. Le schéma s'avère très fonctionnaliste, avec un zonage par activité.

⁵⁵⁰ Dans les illustrations N° 21,22,25,27 l'auteur imagine la terre vue du ciel avec sa nouvelle parure. Illustration N° 22 « Les étoiles de la terre, les temples lumineux saluent « L'étoile » ».

⁵⁵¹ Ibid, page 1: „ Die Menschen sind nicht gemacht, um in Ameisenhaussen zu wimmeln, sonder sich über das Land auszubreiten, dass sie bebauen sollen. Gebrechlichkeit des Körpers sowie Laster der Seele sind die unfehlbaren Folgen zu großer Anhäufungen. Der Mensch ist von allen Tieren dasjenige, welsches an wenigsten zum Herdentier taugt; Menschen, die man wie Schafe zusammenpferchte, würden in kurzer Zeit sterben. Des Menschen Atem ist todbringend für seinesgleichen.“ (L'homme est de tous les animaux celui qui peut le moins vivre en troupeaux. Des hommes entassés comme des moutons périraient tous en très peu de temps. L'haleine de l'homme est mortelle à ses semblables: cela n'est pas moins vrai au propre qu'au figuré.) Rousseau poursuit : « Les villes sont le gouffre de l'espèce humaine. Au bout de quelques générations les races périssent ou dégénèrent; il faut les renouveler, et c'est toujours la campagne qui fournit à ce renouvellement. Envoyez donc vos enfants se renouveler, pour ainsi dire, eux-mêmes, et reprendre, au milieu des champs, la vigueur qu'on perd dans l'air malsain des lieux trop peuplés. Les femmes grosses qui sont à la campagne se hâtent de revenir accoucher à la ville: elles devraient faire tout le contraire, celles surtout qui veulent nourrir leurs enfants. Elles auraient moins à regretter qu'elles ne pensent; et, dans un séjour plus naturel à l'espèce, les plaisirs attachés aux devoirs de la nature leur ôteraient bientôt le goût de ceux qui ne s'y rapportent pas. » Jean Jacques Rousseau, *Emile ou de l'Education*, livre premier, édition originale Amsterdam, Jean Néaulme, 1762.

A la base, une unité agricole collective d'environ 50 familles, soit 300 à 400 personnes. Elle prend la forme symbolique d'une plante dans la représentation qu'en dessine Bruno Taut (Fig 3). Des chemins conduisent vers d'autres établissements, dont la forme est, cette fois, celle d'une fleur, une marguerite. C'est une colonie qui accueille une centaine de maisons abritant une communauté ouvrière de 500 à 600 habitants. Le caractère collectiviste, anarchiste ne laisse guère de doute :

« ... pas de clôture, car c'est une communauté. Chacun vit de l'aide et de l'échange, de ce que la communauté produit. Le pain et les produits manquants viennent de l'extérieur en échange de ce qui est produit artisanalement ici ». (Fig 2)

Il s'agit bien de troc, une des revendications de la pensée anarchiste qui voit dans l'argent une aliénation. Des zones industrielles existent néanmoins, l'illustration 5 en présente un modèle. Il établit un zonage très délimité, entre les secteurs de production, d'habitation ainsi qu'un hébergement pour les ouvriers qui ne peuvent retourner chez eux tous les soirs. Ces centres usiniers, nécessaires, ne doivent cependant être que des lieux de production « grossière » (grobe Arbeit). Cela rappelle le débat ouvert dans les années 1920 en URSS sur la forme de la ville industrielle. D'autant que la « grobe Arbeit » peut aisément se traduire par industrie lourde. Le dessin peut être l'avant-projet d'une ville nouvelle soviétique, comme en dessineront la brigade Ernst May, les autres équipes présentes en URSS alors, ou les urbanistes russes. Notamment la claire séparation entre les centres de production et d'habitation. Bruno Taut rappelle que :

« Partout l'homme doit avoir la surface dont il a naturellement besoin. » (Fig 5)

et qu'il faut ménager un espace entre les deux zones⁵⁵². Ces colonies aux fonctions différentes sont reliées entre elles par un maillage de voies de communication, canaux et routes. Manquent les voies ferrées et les lignes aériennes. La réponse est singulière, voyager loin n'a de sens que pour visiter les étoiles. Les contrées lointaines n'intéressent pas, non plus que le commerce mondial :

« La voie ferrée est morte, lignes express ? La ville est aussi morte « Voyager » ? On vit déjà dispersé. Des lignes aériennes pour le « commerce mondial » ? Il est aussi mort, « Trajet vers le lointain pour l'échange de ce qui est bon en chacun de nous, pour se rencontrer dans les étoiles. » (Fig 5)

Ces propos ont une résonance anti-mondialiste en ce qu'ils considèrent avec méfiance le commerce mondial, vu comme une menace contre la solidité de la structure sociale. Le feuillet suivant renforce cette idée. Aujourd'hui le besoin du superflu règle la vie du monde, pour l'arrêter plus de centralisation, mais « une dispersion à travers tout le pays ». (Fig 6)

⁵⁵² Cf. supra titre II, Partie 2 Sous-Partie 3 : l'URSS. pp. 454-470

C'est pourquoi la ville doit disparaître, se dissoudre dans un espace plus vaste où les hommes peuvent mener une vie plus forte :

« D'autres modes de vie entraînent d'autres formes de vie. » (Fig 7)

prétend l'auteur. Il dessine une « boîte » comme base d'une maison, dont la forme peut varier indéfiniment du fait de ses multiples modes d'assemblage. Sans son fondement, la ville, l'Etat disparaît aussi, dès lors plus de frontière :

« Qui veut désormais établir des frontières. Quelle communauté peut désormais dire : halte pas plus loin que ce ruisseau ou cette montagne ! En même temps la terre est couverte de constructions, lotie, partout l'habitat est parsemé entre océan, eau et forêt. » (Fig 12)

Ainsi se justifie l'un des titres de l'ouvrage : « La terre une bonne demeure », elle est bonne à habitée partout. Nous verrons plus loin que cette idée n'est pas éloignée de celle de Leberecht Migge, ardent défenseur d'une terre toujours nourricière⁵⁵³. Est-ce à dire que la communauté des hommes est à jamais éclatée? En aucun cas, car il n'y a pas que des lieux d'habitation et de production. Les lieux de rencontres sont eux aussi essentiels à la vie.

B. Les lieux de rencontres selon les fonctions.

Bruno Taut proclame :

« Il n'y a plus de ville et de campagne, et plus de guerre et de paix. ⁵⁵⁴»

L'Etat a disparu, mais il reste nécessaire que la communauté ait un lieu de rencontre. C'est la « Maison du peuple », immense arène qui accueille sur ses gradins des hôtels, des pistes d'atterrissage pour avion. Dans des espaces aménagés en son centre se déroulent toute sorte d'évènements, des fêtes populaires, des congrès, des foires qui présentent les produits de l'industrie et de l'agriculture, mais aussi des manifestations plus consensuelles. A l'analyse, on peut voir dans cet espace une autre forme de centre ville, mais qui n'assumerait que les fonctions de rencontre, ce qui reste l'essence du centre urbain⁵⁵⁵. Plutôt inhabituelle, l'illustration 14 propose une architecture sans conteste phallique avec la *Grande fleur*. C'est une tour, placée dans une rose épanouie qui ne laisse aucun doute sur la signification du lieu. La morale bourgeoise est mise en cause :

« Phallus et Rosette sont à nouveau symbole, l'obscénité est impossible sans qu'elle soit cachée et tue.

Le concept de propriété a disparu, aussi le mariage. » (Fig 12)

⁵⁵³ Cf. Titre II Partie II chapitre 1 Francfort, infra.p 359.

⁵⁵⁴ Ibid.

⁵⁵⁵ Position soutenue par Marcel Poète, la ville est le produit du croisement de chemins.

De plus, cette tour cheminée s'avère écologique, puisqu'elle récupère la chaleur par des panneaux solaires. Ainsi peut-on admettre derrière la description pudique, les amants de cette grande fleur s'ébattre dans une sorte d'Eden artificiel. Bien dans la lignée de l'imaginaire tautien, un autre lieu de loisir est le fantastique carrousel flottant dans le cosmos. « Divertissement aérien comico-cosmique en argent » (Fig. 20). Comme le décrit l'auteur, une immense boule, portée par des avions, forme un extraordinaire parc d'attraction aux dimensions cosmiques. Même le loisir prend des dimensions mystiques, aussi la véritable ampleur humaine trouve-t-elle son expression dans le savoir et dans la contemplation. C'est pourquoi une large partie de ses illustrations est consacrée aux lieux de la science et de la méditation.

C. Les sites de l'esprit.

Dans ce monde désormais vertueux, l'architecte offre un havre à ce que l'humain a de mieux : l'esprit. Cependant, ces lieux ne s'inscrivent pas dans le schéma habituel, pas plus que la méditation n'est sous l'autorité d'un prêtre, le savoir ne se trouve pas à l'université.

a) Les lieux du savoir.

C'est tout d'abord la résidence des érudits au bord de la mer, surtout vouée à l'étude des mouvements du ciel (astronomie et astrologie) (Fig13). Ces maîtres habitent des architectures somptueuses, symboliques, où le cristal rappelle la pureté de la pensée de ses habitants. Les érudits ont leurs élèves, colonie de novices qui apprennent tout d'abord à s'occuper du bien-être matériel de leurs maîtres, comme dans les enseignements des anciens professeurs.

A côté des érudits s'est formée une société de sages, nostalgie d'une société ancestrale aux vertus oubliées. C'est elle qui habite la *Grande étoile* (Fig 16) où chacun vient pour les rencontrer. Lieu préservé où l'on ne peut séjourner. La foule pour y séjourner, plante des tentes autour de ce Temple-maison de sages, elle pénètre dans les cours après s'être livrée à des ablutions dans les bassins et maisons de bain. Le visiteur rencontre alors un sage, autorité suprême ; les sages ne dirigent pas, mais conseillent chaque communauté. C'est l'occasion pour Bruno Taut de répéter son credo anarchique où l'Etat et la ville sont devenus des notions inconnues (Fig 17).

b) Les lieux de la contemplation.

C'est tout d'abord le grand temple en étoile, immense ensemble qui vu d'avion brille comme une étoile. Le verre coloré domine dans ce lieu indéterminé à l'architecture imprécise, inspirée d'une forme stellaire. Ce n'est pas une église, même si la présence d'orgues et de cloches le suggère. La représentation dramatique de l'office chanté évoque clairement la messe solennelle. Mais contrairement au spectacle imaginé par la Contre-réforme, ici les présents ne sont pas des spectateurs éblouis mais des participants fusionnels de cet office mystique⁵⁵⁶. La nature de cet office n'est pas décrite. L'exclamation de l'auteur :

« L'art pour soi est fini- tous sont touchés par lui. » (Fig 18)

permet de penser qu'il a un contenu artistique. On peut admettre que l'art est un élément fondamental de la contemplation, ou le moteur même. Si cela ne fut pas le cas avant, c'est parce qu'il était égoïste, dépourvu de sa dimension sociale, universelle. L'architecte imagine d'autres lieux de méditation : une grande église dont la fonction n'est pas précisée, un temple dans une île et les montagnes qui accueillent des maisons de cristal où l'âme du visiteur vient rechercher une nouvelle dimension dans une nature conquise.

Cette dimension que Bruno Taut finit par donner à l'ouvrage relève plus d'un anarcho-mysticisme que d'un projet urbain. Il s'éloigne nettement de la problématique de la ville pour se laisser prendre dans un élan poétique et contemplatif assez éloigné d'une réflexion très prospective sur le lieu de vie de l'homme.

D. La réception des ouvrages

Comme les trois autres ouvrages de cette période, il fut édité par Folkwang Verlag, créé par Karl-Ernst Osthaus (1874-1921) mécène, issu d'une famille fortunée de la Ruhr, grand collectionneur d'artistes impressionnistes, dont Cézanne. Né à Hagen, il y fonde un musée, puis en 1919 une maison d'édition. Il projette alors un Folkwang Komplex⁵⁵⁷ où Bruno Taut a imaginé en 1919 un centre éducatif et culturel, qui devait abriter la Folkwang Schule⁵⁵⁸. Les deux ouvrages furent tirés à peu d'exemplaires et surtout diffusés dans le cercle des relations de l'architecte. Jean Louis Cohen voit dans *L'architecture Alpine* :

⁵⁵⁶ Ibid. (fig 18) « Office dramatique chanté. Représentation théâtrale dans laquelle la foule forme une unité. Pas de spectateur et pas d'acteur ».

⁵⁵⁷ Plusieurs architectes réputés ont participé à l'élaboration du projet, dont Henry van de Velde, Peter Behrens, J. L. M. Lauweriks, Adolf Loos, August Endell Walter Gropius.

⁵⁵⁸ Après la mort de Karl-Ernst Osthaus, la Folkwang fut transférée à Essen où elle devint une célèbre école de musique et de danse encore très active, marquée par le travail chorégraphique de Pina Bauch.

«... l'expression la plus systématique de l'architecture nouvelle imaginée par beaucoup d'amis de Bruno Taut rassemblés au sein de l'*Arbeitsrat für Kunst* en novembre 1918, et puis engagé dans la correspondance de la *Gläserne Kette* (Chaîne de verre) en 1919-1920 »⁵⁵⁹.

L'influence est diffuse⁵⁶⁰. Néanmoins, on peut noter des influences directes dans des travaux de Hans Scharoun, Wassily Luckhardt, Wenzel Hablik. On retrouve dans la même veine la « Cathédrale du socialisme » gravée par Lyonel Feininger pour illustrer le manifeste du Bauhaus de Walter Gropius en 1919⁵⁶¹. L'architecture de verre est animée par une idée de contestation de la bourgeoisie que développe aussi Walter Benjamin. Mais c'est peut être dans la *Gläserne Kette* que l'on mesure le mieux la réelle influence de Bruno Taut. Dans cette chaîne épistolaire se rejoignent des architectes tels que Hans Scharoun, les frères Luckhardt, Walter Gropius⁵⁶², ou le peintre Carl Krayl de Magdebourg⁵⁶³.

L'idée d'*Auflösung* (dissolution) a fait son chemin et l'ouvrage est bien connu, non seulement des architectes du Ring, très proches de Bruno Taut, mais aussi de l'avant-garde européenne. C'est parce que ce phénomène de dissolution répond bien à une préoccupation générale. La société d'après-guerre a été stupéfaite par l'ampleur qu'a pu prendre la violence du conflit, qui s'est révélée littéralement comme une machine à déshumaniser. Rien n'illustre mieux ce choc que le terrible titre que Karl Kraus donne à cette chronique froide et désespérée de la guerre, *Les derniers Jours de l'humanité*⁵⁶⁴. Il s'agit bien d'une humanité perdue, ébranlée dans ses fondements, qui prend conscience des transformations de la société européenne. Dans cette mutation des rapports sociaux, la ville ne peut plus être ce lieu de parade du pouvoir, sa raison d'être devient différente. Mais cela suppose, et Bruno Taut le comprend bien, que toute l'organisation se modifie. C'est ainsi qu'elle doit, dans la représentation de ses schémas médiévaux comme baroques, se dissoudre pour être repensée différemment.

Elle s'inscrit ainsi dans la construction cubiste. Tout d'abord la dissolution ne passe pas seulement par une mise en cause claire de règles impératives, mais elle démonte le système de la ville elle-même. Cette démarche est fondée sur la pensée anarchiste qui se

⁵⁵⁹ Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, introduction Jean Louis Cohen, p.VII. L'auteur situe avec beaucoup de talent l'œuvre dans son contexte et les mouvements qui ont pu nourrir le projet lui-même. On consultera utilement cette introduction sur laquelle on ne reviendra pas.

⁵⁶⁰ Sur cette question, notamment, l'ouvrage de Iain Boyd WHYTE, *Bruno Taut Baumeister einer neuen Welt, Architektur und Aktivität 1914-1920*, traduit de l'anglais par Miriam Walther, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1981. pp.134-170.

⁵⁶¹ Lyonel FEININGER, *La cathédrale*, bois gravé sur papier rosé, 31,9 x 19,6 cm Berlin, Bauhaus-Archiv, 1919. La gravure fait la couverture du Manifeste et programme du Bauhaus du 1^{er} avril 1919, Walter Gropius.

⁵⁶² Walter Gropius fut un membre « passif » dans la mesure où il ne participa pas aux échanges épistolaires.

⁵⁶³ Voir liste des membres annexe N°

⁵⁶⁴ Karl KRAUS, *Les derniers Jours de l'humanité*, Paris, Agone, 2005. Traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Henri Christophe, titre original *Die Letzten Tage der Menschheit*, Francfort sur le Main, Suhrkamp Verlag, 1986. Cf. infra Vienne p. 265.

méfie de la ville, car lieu du pouvoir. Pour Bruno Taut ce n'est pas un tracé autre de la ville qui est la solution, c'est la disparition de la ville dans son schéma actuel qui est en cause. Comme le schéma de la construction du tableau est mis en cause par la « cordée ». Dans les deux cas le principe de la construction perspective disparaît. Dans l'approche de Bruno Taut celle-ci est bien le modèle de la représentation du pouvoir étatique. La *Couronne pour une ville* adopte un dispositif peut être centraliste, mais au centre c'est le vide d'un temple où l'homme vient se ressourcer sans qu'un pouvoir quelconque se représente. Dans la réflexion théorique de Bruno Taut sur la ville, la dissolution de la ville en est le terme. Comme pour le cubisme il ne s'agit pas de déconstruire, ici la ville, mais de la faire disparaître pour d'autres formes dégagées de la règle impérative qui, elle, ordonne selon une hiérarchie.

La difficulté est que ce nouveau schéma ne doit pas, comme le pensent la plupart des architectes, naître de l'activité humaine, par nature traversée par des intérêts divergents, comme cela fut le cas dans le passé. La ville doit être un objet pensé, où les savoirs des sciences humaines offrent désormais les outils autant méthodologiques que techniques. Ainsi ne tombera-t-elle plus entre les mains d'un pouvoir étatique et ne se développeront plus les tares occasionnées par l'excès de puissance. Incontestablement, et même si Bruno Taut se laisse emporter par un enthousiasme que l'on comprend mal aujourd'hui, il pose la question de la ville d'une façon juste. La ville entre alors dans un processus de dissolution, différent de ce que l'architecte a pu imaginer, mais auquel il participe activement, acteur déterminant et inspiré dans le scénario que Martin Wagner tente d'écrire pour le nouveau Berlin.

Chapitre 2.

Le Berlin de Martin Wagner

La fin de la Première Guerre Mondiale a conduit à une Allemagne profondément bouleversée par une défaite que la plupart des Allemands n'imaginaient pas, ou moins dramatique. Les mouvements extrémistes ont trouvé un terrain plus que favorable à leur radicalisation, nombreux ont été les observateurs qui voyaient l'Allemagne basculer dans le bolchévisme. Les conditions objectives étant à leurs yeux pleinement remplies avec une masse ouvrière peu respectée. Une partie des intellectuels a participé aux conseils révolutionnaires et leurs illusions ont été noyées dans la répression sanglante de l'insurrection de Berlin en janvier 1919. Bruno Taut resta marqué toute sa vie par son engagement socialiste et, après ces années d'inactivités professionnelles, il retrouve en 1921 un poste à Magdebourg. Nommé le 1^{er} mai, il est installé dans ses fonctions de Conseil à l'urbanisme le premier juin. Ainsi un architecte incontestablement radical était nommé pour la première fois à la direction des affaires immobilières et urbaines dans une grande ville, où il pouvait mettre en application ses idées.⁵⁶⁵ Il avait déjà été actif à Magdebourg avant la guerre pour y réaliser une cité ouvrière⁵⁶⁶. Il y avait découvert ces maisons colorées qui caractérisaient l'habitat de la région et en avait repris l'idée. Cette fois-ci, la ville allait acquérir une réputation à travers toute l'Europe pour la « mise en couleur » de toute la ville. Le Warenhaus Gebr.Barasch, magasin de tissus, fut particulièrement remarqué, il reçut une façade peinte aux couleurs vives par le peintre Oskar Fischer que l'on pourrait qualifier de cubiste. Ce n'est là qu'un exemple. Une carte postale de 1924 adresse ses salutations de la « colorée Magdebourg ». Il ne reste rien de cette expérience très osée, si ce ne sont les maisons restaurées de la Otto Richterstrasse dans un quartier périphérique de la ville, *la Cité de la réforme*, peinte initialement sur les directives de Carl Krayl⁵⁶⁷. Cette vivacité s'opposait aux couleurs éteintes du bon goût bourgeois, car les couleurs « étaient le garant du « peuple », du prolétariat au sein de la société »⁵⁶⁸. Bien qu'il fût en fonction à Magdeburg, Bruno Taut avait gardé un logement à Berlin ainsi que son cercle d'amis. Il y revint définitivement en 1924.

⁵⁶⁵ Kurt JUNGHANNS, *Bruno Taut 1880-1938 Architektur und sozialer Gedanke*, op. cit. p. 50.

⁵⁶⁶ 1912-1914.

⁵⁶⁷ Otto Richterstrasse, Magdeburg, du nom d'un homme politique socialiste mort en 1927. La cité fut construite en 1920/1921 dans le cadre d'une cité ouvrière. Les maisons ont été peintes sur les directives de Carl Krayl dans un esprit très coloriste l'ensemble a été rénové en 2001. Annexe Illustration Berlin fig N°1.

⁵⁶⁸ Wolfgang PEHNT, *architecture expressionniste*, Paris, Hazan, 1998. Traduit de l'allemand par Marianne Dautrety, Alexis Baatsch, Martine Passelaigue, édition originale, Ostfildern, Verlag Gerd Hatje, 1998. p.123.

Il est alors en contact étroit avec Martin Wagner, né en 1885 à Königsberg comme lui. Ce dernier est une personnalité d'une grande culture, il possède une large formation ; quatre années d'études d'architecture, des cours d'histoire de l'art et pour finir un diplôme d'ingénieur qui marque particulièrement sa pensée. C'est un homme d'action qui s'est très tôt investi dans les questions sociales. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le logement social dont *Die Sozialisierung der Baubetriebe*⁵⁶⁹ (La socialisation de la Construction), où il défend l'idée d'un financement des constructions à partir de capitaux privés. Il crée en octobre 1919 la «Bauhütte Berlin»⁵⁷⁰. Il y soutient l'idée, à l'instigation de Hans Kampffmeyer⁵⁷¹, d'une socialisation de l'habitat, avec ses Caisses d'épargne immobilières, ses entreprises de lotissement, sa gestion des logements, sa promotion des projets, qui doit conduire vers une gestion autonome de l'habitat. Il s'agit d'une prise de distance avec la puissance étatique, pour réveiller, à d'autres niveaux, une conscience sociale, surtout pour les classes les moins reconnues. Martin Wagner promeut les Bauhütte au cours des années suivantes, il fonde un organisme central pour le financement, il devient le directeur du « syndicat des constructeurs sociaux ». En 1924, il crée la DEWOG : Deutsche Wohnungsfürsorge Aktiengesellschaft für Beamte, Angestellte und Arbeiter, qui fédère les trois plus importantes sociétés de construction de logements sociaux. Il fonde également à Berlin la GEHAG⁵⁷² dont les objectifs sont identiques. Il trouve auprès de la commune socialiste de Berlin un soutien qui lui permet de disposer, à des conditions avantageuses, de terrains. En 1926, il devient directeur de l'habitat et des aménagements urbains de Berlin. Architecte lui-même, il construit souvent en association avec d'autres architectes, notamment Richard Ermisch avec lequel il réalise l'aménagement du Wannsee, principal espace de détente de Berlin⁵⁷³. Avec Hans Poelzig il conçoit l'aménagement du parc d'exposition à la tour de la radio à Berlin (Messegelände am Funkturm) où Hans Poelzig construira la maison de la radio (Haus des Rundfunks). Lors de la création de la DEWOG il installe à ses côtés un organisme de réflexion qui prendra fin dès 1925, dont les membres sont Ernst May, Walter Gropius et Bruno Taut⁵⁷⁴. La mission de ce dernier est de conduire une réflexion sur les maisons mono

⁵⁶⁹ Martin WAGNER, *Die Sozialisierung der Baubetriebe*, Berlin, Carl Heymanns Verlag, 1919.

⁵⁷⁰ Littéralement « cabane de construction », ce qui ne veut pas dire grand-chose. Une Hütte désigne aussi une usine sidérurgique, image même de la puissance économique allemande. Une traduction plus juste serait un « conglomérat » de construction.

⁵⁷¹ Hans KAMPFFMEYER est le promoteur des cités jardins en Allemagne, il a influencé l'ensemble de la pensée urbanistique allemande.

⁵⁷² DEWOG, Société anonyme allemande pour la promotion du logement pour les fonctionnaires, employés et ouvriers ; GEHAG: Gemeinnützige Heimstätten Spar und Bauaktiengesellschaft (Société par action d'intérêt général de construction et épargne pour l'habitat).

⁵⁷³ Wannsee est un des lacs de la ville, il se trouve près de Zehlendorf où se trouvent d'importantes siedlung dont la Onkel-Tom-Siedlung. infra p. 226.

⁵⁷⁴ Kurt JUNGHANN, op. cit. p. 66.

familiales en bande, le confort des petits logements. Martin Wagner entreprend entre 1924 et 1929 plusieurs voyages aux Etats-Unis, il s'intéresse particulièrement au développement des « suburbs ». Ces « banlieues », encore aujourd'hui caractéristiques de l'habitat des Etats-Unis, se comparent à l'idée allemande de Siedlung, dont l'approche est voisine.

Martin Wagner lance dès 1924, en relation avec la commune de Berlin, un vaste programme de Siedlung dans les faubourgs de Berlin. De nombreux architectes sont conviés à y participer, Bruno Taut en fait partie et marque de son talent exceptionnel cette entreprise. Aussi examinerons-nous en un premier temps certaines des réalisations de l'architecte. A la lumière de ces travaux nous étudierons d'autres Siedlung marquantes de l'élaboration de la Grossstadt Berlin.

Section 1. Les Siedlung de Bruno Taut à Berlin

C'est dans ce contexte que fut développée une vaste entreprise de Siedlung qui prenait en compte la géographie du territoire berlinois. Sur ce point, on peut admettre que Bruno Taut a su créer un style de la Siedlung dont la plupart des autres concepteurs lui sont en partie redevables. Son approche formelle, qui tend à introduire dans le projet un contenu dramatique, donne à chacune de ses réalisations une personnalité qui, malgré un fonctionnalisme rigoureux, fait échapper ses travaux à une catégorisation simpliste. Le jeu permanent qu'il introduit entre une architecture acceptant d'immenses façades totalement planes dans une pratique presque simpliste et de puissants éléments, comme des loggias ou cages d'escalier, impose un rythme architectural soutenu. Avec l'usage varié de quelques formes, la couleur saturée ou à peine présente, l'arbre comme objet architectural, particulièrement le caractère structurant des futaies⁵⁷⁵, il invente une composition spécifique à la Siedlung berlinoise qui inspirera bien d'autres architectes.

Nous retiendrons surtout les projets qui marquent à chaque fois une évolution de la réflexion urbaine de Bruno Taut. Ce sera tout d'abord le Schillerpark, encore classique, puis le brillant Hufeisen de Britz qui fit la célébrité de son concepteur. Pour son caractère très inhabituel, il faut s'attacher à la Freie Scholle, trop souvent ignorée et qui mieux que la Onkel Tom Siedlung, montre le rapport de Bruno Taut à la nature. Enfin la Wohnstadt Carl Legien conduira à examiner sa vision quand il s'agit d'intervenir dans un tissu urbain existant.

⁵⁷⁵ Annexe Illustration Berlin fig N° 65,66.

A. Le Schillerpark

En 1924 Wagner confie à Bruno Taut une commande de la DEWOG : la Siedlung am Schiller Park ; la GEHAG lui passe au même moment une commande pour une petite Siedlung à Trebbin, au sud de Berlin.

La Siedlung du Schiller Park à Berlin Wedding est la première réalisation importante de l'architecte. Elle est construite le long du Schiller Park, premier parc « populaire » tracé en 1905 et nommé ainsi pour célébrer le centième anniversaire de la mort du poète⁵⁷⁶. On aurait pu aussi la nommer *Britischer Viertel*, puisque la plupart des rues portent le nom de villes des îles britanniques, Oxford, Bristol, Dublin, Cork etc. L'opération comporte environ six cents logements de petites surfaces, en moyenne 50 m². Les bâtiments sont implantés sur un terrain en bordure du parc, dans un espace dominé par la nature. Ils s'ordonnent selon un rythme de rectangles ouverts, qui réservent une surface importante à des jardins intérieurs aux dimensions généreuses. L'ordonnement des bâtiments n'est pas totalement régulier, la *Bristolstrasse*, face au parc, comporte cinq immeubles dont la longueur varie entre 30 mètres et 60 mètres, alors qu'aucune contrainte n'oblige à ces variations, le terrain étant plat et sans voiries existantes. Neuf autres immeubles sont disposés en redans et créent ainsi les espaces intérieurs, visuellement fermés par quatre immeubles à l'arrière plan. C'est une forme de fausse régularité géométrique. L'ensemble paraît répondre à un plan relativement convenu, alors qu'en fait, par des modifications peu sensibles changent constamment les angles de vue pour le spectateur. Le principal effet obtenu ainsi est le sentiment d'une grande diversité, ici une ouverture vers une longue enfilade d'immeubles, immédiatement contredite dès que l'on se déplace de quelques mètres. Il y a un jeu permanent dans un espace que l'on ne peut jamais organiser d'une manière certaine. Cette difficulté se remarque particulièrement lorsque l'on veut photographier le site, on éprouve beaucoup de peine à rendre sensible ces légères variations d'angle. Si les immeubles ne sont jamais disposés à angle droit, ils sont néanmoins souvent très proche des 90 degrés. Comme il est pratiquement de règle dans les Siedlung allemandes des années 1920-1930, les espacements entre les immeubles restent toujours significatifs. Ici ils s'inscrivent dans des rectangles dont les côtés varient entre 30 et 40 mètres de large et 70 à 100 mètres de long. Lorsque l'on sait que la plupart des immeubles sont en moyenne à trois niveaux, la superficie totale construite représente environ 60 % de la surface du terrain avec une emprise au sol de l'ordre de 20%. Dans ce cas particulier, l'environnement est encore aujourd'hui surtout constitué d'espaces verts. Après le projet de domestication de

⁵⁷⁶ Photo aérienne, Google Earth, Berlin Schillerpark, Annexe Illustration Berlin fig N° 2.

la nature, de sa soumission comme cela ressort de *l'Alpine Architektur*, on voit l'architecte choisir de se fondre dans la nature. C'est une option communément retenue par la plupart des architectes allemands de l'époque, pour qui la Siedlung, éloignée du centre ville, constitue la réponse correcte à la ville nouvelle. L'influence du mouvement des cités jardins, qui marque profondément la pensée urbaine allemande depuis les premières années du XX^e siècle, joue de même un rôle important dans cette stratégie urbaine. Comme le coût des terrains, il contribue à cet éloignement du centre. Enfin, une politique de réseau de transport efficace, liée à l'industrialisation des banlieues de Berlin, à l'instar des usines Siemens, conduit à créer à proximité de ces vastes complexes de production, des zones d'habitation bien reliées aux lieux de travail et de loisirs, tout en permettant un accès au centre de la ville. C'est donc une pensée urbaine globale qui autorise cet usage expansif des sols, sans peser lourdement sur les coûts de production de l'habitat. La Siedlung Schillerpark est assez proche des usines Siemens. Se pose la question de savoir comment créer une structure d'habitat qui ne se limiterait pas à une cité de logements. Car la démarche adoptée n'est pas uniquement de loger, cela malgré l'urgence, mais de faire « bien habiter ». De même lorsque on parle de l'habitat d'un animal ce n'est pas son nid ou son terrier qui est son habitat mais tout son environnement car il ne peut pas habiter n'importe où. Ce problème est le même pour l'homme. On ne peut pas le faire habiter n'importe où, car son espace n'est pas le logement, mais un lieu bien plus large, dont la fonction principale est de maintenir sa sociabilité. Si l'expérience de Magdebourg fut très colorée, elle ne pouvait pas être reprise ainsi dans le vaste ensemble du Schillerpark, même si la Siedlung du Falkenberg (1913-15), surnommée par le public "boîte à couleur", avait déjà introduit la couleur dans les faubourgs de Berlin. Néanmoins, comme pour une large partie de la gauche allemande la couleur est la marque distinctive du peuple, elle est présente tout au long de l'aventure des logements sociaux entre 1920 et 1933. Corrélativement c'est pour les constructeurs germaniques tout d'abord une reconnaissance de la nature populaire de leur bâtiment. Il s'agit de créer les conditions d'une identification des habitants à leur lieu d'habitation, car « les architectes doivent agir comme les défenseurs du peuple... »⁵⁷⁷. Walter Gropius se fait lui aussi le défenseur de la couleur. Bruno Taut publie en septembre 1919 dans *Die Bauwelt*, un manifeste intitulé « Aufruf zum farbigen Bauen »⁵⁷⁸. Cet appel est précédé d'un autre article que Walter Gropius fait paraître dans *Das hohe Ufer* en juillet 1919, où il écrit :

⁵⁷⁷ Cf. Note 7.

⁵⁷⁸ Bruno TAUT, „Aufruf zum farbigen Bauen“ (Appel la couleur dans la construction) in *Die Bauwelt*, Tome 10 N° 38, septembre 1919. Repris dans *Frühlicht* N° 1 automne 1921.

« Le peuple veut de la couleur. Plus sa fierté de classe grandit, plus il devient méprisable d'imiter la bourgeoisie riche. Il invente son propre style de vie [...] Là où encore aujourd'hui la culture populaire reste vivante, en Orient, en Russie, en partie chez nous en Allemagne du sud, où brille la couleur dans la maison et dans les vêtements. ⁵⁷⁹»

a) Une architecture de brique

Au Schillerpark, Bruno Taut va se livrer à une réflexion sur la brique rouge, matériau traditionnel des pays septentrionaux. Celle-ci lui avait été imposée par le maître d'ouvrage, il considérait que l'entretien était moins coûteux que celui d'un mur crépi. Aussi la plupart des façades sont-elles faites avec ce matériau, en l'occurrence une brique relativement sombre, qu'il a donc fallu animer⁵⁸⁰. Cela a conduit l'architecte à imaginer, avec des moyens simples, des dispositifs de « ruptures ».

Ainsi pour les façades de la Bristolstrasse, le rythme de la brique rouge est-il rompu par un traitement des retours de façades au niveau des groupes de fenêtres. Soit de brefs bandeaux de crépi blanc, délimités par de minces rangées de brique rouge, qui animent l'alignement rectiligne des immeubles. Les façades sont cadencées par de vigoureux avant-corps, eux-mêmes percés en leur centre par des loggias superposées, venant en saillie. Elles sont soutenues par des piliers en béton brut qui les outrepassent pour monter jusqu'à la corniche⁵⁸¹. La solution retenue augmente considérablement le rythme architectonique de l'édifice, sans pour autant conduire à un renchérissement du bâtiment. Cette plasticité joue avec des matériaux anciens comme la brique et le crépi et un matériau moderne, le béton, ici nu, sans aucun artifice pour le dissimuler. La matière domine, la structure est évidente, tout en évitant une démonstration trop formelle, trop rationnelle, bien que rien ne tende à l'ornement. La corniche est percée de petites fenêtres qui se répètent tout au long de l'entablement, que l'on peut assimiler à des sortes de métopes. Ces fenêtres servent à éclairer le grenier de l'immeuble, souvent utilisé pour des équipements collectifs, comme le séchage du linge⁵⁸². Cet agencement était alors très usité et, même si on ne peut affirmer que Bruno Taut l'invente, il en fait un usage systématique qui sera repris par de nombreux architectes. Il faut reconnaître

⁵⁷⁹ Walter GROPIUS, „Sparsamer Hausrat und falsche Dürftigkeit“ in *Das hohe Ufer*, tome N°7 juillet 1919 p. 180. „ Das Volk will ja die Farbe. Je mehr sein Klassenstolz wächst, umso mehr es verachten, den reichen Bürger nachzuahmen und selbständig erfinden [...] Wo auch heute noch überlieferte Kunst im Volke lebendig ist, im Orient, in Russland, zum Teil auch noch bei uns in Süddeutschland, da glänzt Farbe in Wohnung und Tracht.“

⁵⁸⁰ Annexe Illustration Berlin fig N° 3.

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Annexe Illustration Berlin fig N° 9.

que la solution est efficace et élégante⁵⁸³. Elle crée un rythme architectural différent, se détache de l'organisation des ouvertures de la façade, inévitablement plus grandes parce que contraintes à une logique différente. C'est un élément architectural autonome, qui autorise de nombreuses variations, bien en accord avec le reste de la façade sans pour cela imposer d'autres contraintes. L'usage s'en est largement répandu en Allemagne à partir du milieu des années 1920. Dans la même rue, Bruno Taut propose une autre variation sur le thème de la brique pour un autre immeuble. Il se contente d'une façade plate en brique rouge où il fait ressortir des loggias qui creusent la façade tout en laissant en légère saillie les parapets en béton brut⁵⁸⁴. Ils tranchent très nettement avec la « quiétude » traditionnelle de la brique. Comme il le fait souvent, il traite l'angle de l'immeuble par un retrait dans lequel il installe des loggias superposées en béton gris, elles confèrent une vigoureuse plasticité à l'ensemble. Le dernier immeuble de la rue est traité avec beaucoup plus de simplicité, en cohérence avec les autres propositions, il « calme » le jeu par un bâtiment « final » bien plus sobre. La brique rouge domine très nettement⁵⁸⁵. L'architecte tempère sa présence par une autre solution qui caractérise sa manière. Si dans les autres immeubles de la rue il a implanté les cages d'escalier sur la façade arrière, ici il inverse la proposition et les ouvre sur la rue. Elles lui permettent d'introduire un dispositif architectural autre, l'entrée et la cage d'escalier sont l'occasion de créer un nouveau rythme. Il creuse dans le mur une faille d'un mètre de profondeur et de toute la largeur de la cage d'escalier qui se termine sous l'acrotère. La porte d'entrée est surmontée d'un auvent en léger ressaut pour introduire dans la façade une fine bande de béton d'à peine deux mètres, reprise pour chacune des cinq portes d'entrée de l'immeuble. Elles animent ce mur où même les encadrements de fenêtres sont en briques rouges. Seule la cage d'escalier et la corniche avec les petites fenêtres adoptent un crépi gris clair. Cet ensemble forme une sorte de grand T qui peut s'étirer tout le long la corniche, ou s'interrompre⁵⁸⁶. Là encore, avec des moyens simples, l'architecte parvient à donner un aspect différent à la façade. L'angle de l'immeuble est laissé cette fois-ci sans traitement particulier, si ce n'est trois loggias et un mur pignon qui dépasse nettement l'acrotère⁵⁸⁷.

Ainsi rien que pour la Bristolstrasse, Bruno Taut, avec trois matériaux, la brique rouge, un crépi peint en gris ou en blanc et du béton brut, arrive-t-il à créer des rythmes différents tout en maintenant une cohérence et une clarté du parti parfaitement

⁵⁸³ On trouve ces fenêtres déjà dans la Reform Siedlung de Magdeburg dans certains immeubles de la Otto Richterstrasse.

⁵⁸⁴ Annexe Illustration Berlin fig N° 9.

⁵⁸⁵ Annexe Illustration Berlin fig N° 7.

⁵⁸⁶ Annexe Illustration Berlin fig N° 5.

⁵⁸⁷ Annexe Illustration Berlin fig N° 8.

compréhensibles. De plus, cela se fait dans le contexte de constructions économiques pour une population socialement démunie. Il réussit à éviter tout ornement ou décoration, aucun rajout inutile ne vient contredire le choix architectural, tout est rationnel, les fonctions sont clairement exprimées et les coûts maîtrisés. La géométrie s'impose totalement, et pourtant le sentiment de déjà vu, d'architecture traditionnelle surgit à tout instant.

Les bâtiments dans les « cours »⁵⁸⁸ sont construits avec les mêmes matériaux, mais présentent des aspects singulièrement différents⁵⁸⁹. Dans l'une des cours, en opposition totale à la demande du maître d'ouvrage, les façades sont pour l'essentiel blanches, faisant référence ainsi au thème romantique assez répandu de la « Weissestadt » (la ville blanche)⁵⁹⁰. Dans d'autres cas, il opte pour un bloc totalement rouge, où il prend soin de laisser une façade entièrement lisse : seule, à l'extrémité du bâtiment, une avancée de fines descentes de gouttières en zinc et d'étroits appuis de fenêtre l'animent. Un autre bâtiment n'est égayé que par de petites avancées de béton brut au-dessus des loggias profondément enfoncées dans la façade et par un épais encadrement blanc des petites fenêtres de la corniche. La plupart des immeubles offrent cependant au spectateur un jeu de solutions diverses. Ainsi pour certaines constructions, à chaque étage, la brique rouge est maçonnée en longues bandes entre le rang des fenêtres qui sont elles enchâssées dans un crépi beige⁵⁹¹. La corniche est couverte d'un large entablement à laquelle s'accroche la gouttière. Les portes d'entrée en bois sont placées en recul, peintes et encadrées d'étroites bandes de briques en relief, aux angles les briques sont posées en arête⁵⁹². Donnant sur une des cours de la Oxforderstrasse, Bruno Taut se livre à une variation où il puise dans l'ensemble du répertoire dont il a usé dans la Siedlung. C'est presque une leçon d'architectonie. Enfermés dans un vaste T de crépi blanc, les murs de briques rouges sont percés de bandeaux de fenêtres, séparés par des pans en crépi rayés de fines lignes de brique. Les petites fenêtres de la corniche sont assemblées par trois, entourés d'un parement blanc, un large entablement soutient la gouttière d'où descendent des gouttières, qui servent à souligner le renforcement des cages d'escalier. Celles-ci sont bordées d'étroites fenêtres semblables à celles de la corniche, simplement doublées. La cage d'escalier

⁵⁸⁸ On retiendra le terme cour, dans la mesure où il est la traduction littérale de Hof. Cela se justifie pour au moins deux raisons : tout d'abord ni les termes « parc », « espace vert » ou « jardin » ne traduisent cette particularité de l'urbanisme germanique. Ce sont des espaces relativement importants qui séparent les immeubles rarement à moins de 20 mètres. Ils remplissent autant des fonctions de séparation que d'équipements collectifs ou encore d'aménagement des voies de circulation dédiée. Ils sont intimement liés à la conception même de la Siedlung (lotissement, ensemble immobilier).

⁵⁸⁹ Annexe Illustration Berlin fig N° 4.

⁵⁹⁰ Cette idée de blancheur nous pouvons la retrouver dans la Siedlung du WeissenHof du Werkbund à Stuttgart, ou dans le titre d'un ouvrage de Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, 1937.

⁵⁹¹ Annexe Illustration Berlin fig N° 10.

⁵⁹² Annexe Illustration Berlin fig N° 6.

est éclairée par trois longues fenêtres finement séparées par une étroite maçonnerie crépie. Elles opposent ainsi une forte verticale à l'horizontalité de l'ensemble, cette dernière contredite encore une fois par les fines cheminées qui se dressent à peine dans le ciel. L'exercice ne manque pas de panache, car cette inhabituelle accumulation pourrait vite conduire à une charge décorative indésirable, or il n'en est rien, ces façades n'apportent qu'un peu de fantaisie dans un parti architectural plutôt rigoureux. Ceci exprime bien ce qu'écrit Kurt Junghanns :

« Il voulait éviter le reproche de faire de l'art pour les pauvres gens. ⁵⁹³»

Bruno Taut est bien en phase avec l'idée qu'il se fait de l'art de l'architecte. L'expérimentation artistique n'est pas qu'une affaire de mécène ou d'esthètes avertis, les « pauvres gens » doivent aussi participer à cette découverte. Ne s'écrie-t-il pas fièrement, en conclusion à son allocution lors de la pose de la première pierre du Schillerpark :

« Pour le nouvel habitat populaire, pour l'art de la construction à Berlin. ⁵⁹⁴»

S'il n'est pas le seul architecte à œuvrer dans ce domaine, rappelons entre autres le chantier de la Siemensstadt où travaillent notamment Hans Sharoun et Walter Gropius, il est néanmoins l'instigateur d'un style qui influence l'ensemble des opérateurs à Berlin ; tant et si bien que l'on a quelque fois des peines à distinguer ses travaux de ceux d'autres architectes.

Paola Ardizzola parle à propos du Schillerpark d'une Siedlung oubliée, comme si elle ne s'inscrivait pas dans l'œuvre de Bruno Taut⁵⁹⁵. Il est vrai que ces façades de brique rouge n'entrent pas dans les matériaux que Bruno Taut emploie habituellement, peut-être les noms britanniques des rues incitent-ils à y voir une sorte de style anglais, lié lui aussi à l'usage de la brique. Il n'en est rien, toute la pratique architecturale à laquelle Bruno Taut aura recours dans les grandes Siedlung se trouve déjà dans cette première œuvre, en ce que le matériau est primordial dans son expression architectonique.

⁵⁹³ Kurt JUNGHANNS, „Er wollte auch dem Vorwurf einer zu einfachen „Armeleutekunst« vermeiden“, p .68.

⁵⁹⁴ Ibid. „Für die neue Volkswohnung, für die Baukunst Berlins“. P. 68

⁵⁹⁵ Paola ARDIZZOL, “Am Schillerpark, Berlino 1924 : la Siedlung dimenticata di Bruno Taut” in *Quaderno di storia architettura restauro*, Roma, Bonsignori, Università degli Studi G. D'Annunzio Chieti, 1988.

b) Les logements

Ces constructions sont cependant en tout premier lieu des habitations et si, à juste titre, l'architecte s'est attaché à créer un ensemble immobilier qui traite aussi de l'environnement, autant immédiat que plus éloigné, facteur essentiel du « bien habiter », il reste néanmoins la question du logement lui-même. Devant l'urgence de loger la population ouvrière dans des conditions décentes, il a fallu penser la question du logement social à une échelle tout à fait nouvelle. En même temps, les contraintes financières limitaient inévitablement la surface constructible par habitant. C'est une question qui occupe largement les constructeurs de l'entre-deux-guerres. Nous nous attacherons à développer plus longuement ce point lorsque seront abordés les logements sociaux de Francfort entre 1927 et 1930, thème du congrès du CIAM de 1929 dans cette ville⁵⁹⁶. Pour l'instant, nous nous arrêterons uniquement sur les dispositions générales retenues pour la Siedlung du Schillerpark.

La hauteur des immeubles est limitée à trois étages plus rez-de-chaussée, ce qui évite l'installation d'un ascenseur, chaque cage d'escalier distribue trois appartements dont un deux pièces, cuisine et bain et deux grands deux pièces, cuisine et bain. Aux extrémités des immeubles le grand deux pièces peut être remplacé par un trois pièces. Chaque logement dispose d'une loggia (soit au droit de la façade, soit en saillie) d'une entrée d'environ 4 m², d'un conduit de cheminée par chambre. Les appartements offrent des dimensions plutôt généreuses pour ce type d'habitation, 55 m² pour un deux pièces, près de 70 m² pour un grand deux pièces et 75 m² pour un trois pièces. Cela s'explique par le rôle que joue la cuisine, véritable pièce à vivre ; elle mesure environ 15 m² et s'y ajoute une loggia d'environ 4 m². Cette relative générosité en surface peut être la conséquence de la situation de ces opérations, où l'incidence foncière n'est pas élevée et favorise la construction de surfaces habitables plus grandes. Il faut cependant souligner le caractère un peu exceptionnel de telles surfaces habitables, ce qui s'explique par la nouveauté de ce type de projets, les dimensions sont encore « bourgeoises » et la réflexion sur l'habitat « fonctionnel » n'est pas encore profondément engagée à Berlin. Aussi la question, qui intéressera beaucoup le Werkbund, d'un mobilier adapté à ces logements ne se pose par encore.

Avec la Schillerpark Siedlung, Bruno Taut fait l'expérience des opérations d'envergure, encore que les problèmes de ce grand ensemble d'appartements trouvent des réponses relativement classiques. L'opération a été conduite sous l'égide de la GEHA en relation étroite avec le maître d'ouvrage, l'association de construction « Genossenschaft

⁵⁹⁶ Cf. infra Titre II Partie 2. Francfort.p. 400.

1892 »⁵⁹⁷ et, si elle avait des exigences, elle avait aussi une réelle expérience de la construction de logements sociaux. Première opération de logements sociaux de grande dimension après guerre, elle a connu un réel succès et attira de nombreux visiteurs, parmi eux Anatoli Lunatscharski commissaire du peuple de l'URSS⁵⁹⁸. Bruno Taut avait su créer un ensemble équilibré et intime dans un environnement de verdure. Epargnée par la Seconde Guerre, la Siedlung reste encore aujourd'hui un lieu de vie apprécié, tant et si bien que ses habitants ont tendance à y rester toute leur vie, ce qui explique que la moyenne d'âge y est désormais relativement élevée.

B. La Siedlung Britz Hufeisen

Alors que les travaux du Schillerpark n'étaient pas encore commencés, Martin Wagner et Bruno Taut élaborent, dès 1924, ce qui sera la plus célèbre Siedlung de Berlin, la *Hufeisen-Siedlung Britz*⁵⁹⁹, classée depuis juin 2008 au Patrimoine de l'humanité par l'U.N.E.S.C.O. La forme particulière d'une partie de la Siedlung avec son bâtiment en forme de fer à cheval, d'où le nom "Hufeisen", confère un côté spectaculaire qui, peut-être, occulte l'ensemble de ce chantier expérimental⁶⁰⁰. Le projet tentait de répondre à de nombreuses questions de conception du logement social. Britz, dans les années 1920 est encore une banlieue peu peuplée, peu onéreuse au sud de Berlin, à environ dix kilomètres du centre, elle possède un château du XVIII^e siècle avec un beau jardin. Elle est traversée par un canal le long duquel s'est installée progressivement une certaine activité industrielle. Un peu plus tard y est construit un émetteur radio, il sera repris après la Seconde Guerre Mondiale par les troupes d'occupation américaines et émettra sous le nom RIAS. Puis la zone s'est développée avec de nombreuses opérations immobilières à caractère social. A partir des années 1960, non loin, est entreprise la construction d'une ville satellite qui prendra le nom de Gropiusstadt⁶⁰¹. En

⁵⁹⁷ La Genossenschaft 1892 est une association de construction comme il en existe de nombreuses en Allemagne. Elle existe toujours et continue à entretenir un parc immobilier significatif à Wedding, et plus particulièrement dans le secteur du Schiller Park.

⁵⁹⁸ Kurt JUNGHANN, p. 68. Als erstes gelungenes Beispiel des neuen Massenwohnungsbaus zog sie viele Besucher an, unter ihnen den Volkskommissar der jungen Sowjetunion, Anatoli Lunatscharski.

⁵⁹⁹ Bruno TAUT, "Hufeisen-Siedlung Britz", Berlin Britz, 1925-1930.

⁶⁰⁰ Annexe Illustration Berlin fig N° 11.

⁶⁰¹ Gropiusstadt, Walter Gropius avec son cabinet américain The Architects Collaborative (TAC) a conçu cette ville satellite dont la première pierre fut posée en 1962. La construction du mur de Berlin en 1961 et par voie de conséquence, la réduction de la surface à bâtir dans la ville conduisirent, contre la volonté de Walter Gropius, à augmenter considérablement la densité des logements. Il était surtout prévu des immeubles de 5 étages qui finalement atteignirent aisément le double. S'y ajouta une tour de trente étages de logements qui marque la silhouette de cet ensemble de plus de 18.500 logements.

résumé, en 1925 c'est une banlieue agréable, qui offre un environnement sain, répondant bien aux préoccupations hygiénistes d'alors. Bruno Taut écrivait un peu présomptueusement :

« ...en 1925 on découvrit le soleil dans l'urbanisme »⁶⁰².

Il faut souligner, comme le montrent les photos pendant les travaux, que le terrain était totalement dégagé, que rien ne pouvait arrêter les rayons de l'astre⁶⁰³.

Le projet de Britz est la première « Gross Siedlung » (Grande Siedlung) entreprise en Allemagne, avec 1027 logements dont 472 maisons mono familiales. Ces chiffres ne peuvent se comparer alors qu'aux réalisations viennoises⁶⁰⁴. Elle s'étend sur près de 40 hectares, pour une surface totale construite de l'ordre de 20 % et une emprise au sol inférieure à 15%.

Le logo actuel de la GEHAG, maître d'ouvrage d'alors et encore active aujourd'hui à Berlin, reprend le célèbre «fer à cheval» de la Siedlung. Comment est né ce dispositif tout à fait exceptionnel, finalement peu adopté pour d'autres projets ? On peut voir dans ce «fer à cheval» quelques symboles, comme un porte bonheur, ou plutôt celui d'une histoire paysanne somme toute pas si lointaine sur ces terres. Mais la réponse paraît plus pragmatique et aussi plus provocatrice. En face du terrain qui doit accueillir le projet de Bruno Taut, se construit alors une Siedlung par la Degewo la « EierteichSiedlung »⁶⁰⁵, que Bruno Taut qualifiera de « petite ville et petit village romantique »⁶⁰⁶. Il en semblait agacé au plus haut point et y voyait l'expression même de ce que l'architecture et le logement ne devaient pas être. Il opposa dans l'actuelle Fritz Reuter Allee, à leurs façades à pignons et loggias enfermées derrière des piliers carrés, qui semblaient se défendre de toute intrusion, de longs bâtiments d'une teinte rouge sombre. Ils furent bientôt appelés par les Berlinoises « die Rote Front »⁶⁰⁷, « front » pouvant avoir deux acceptions : façade ou première ligne d'une armée en campagne. Le qualificatif ne devait pas déplaire à Bruno Taut, ses sympathies pour le marxisme étaient notoires. Cette barrière s'ouvrait juste en son milieu sur le «fer à cheval». Celui-ci répliquait à un autre dispositif de la Siedlung adverse, en l'occurrence un petit plan d'eau⁶⁰⁸ placé un peu en retrait, entouré de maisons en bande, selon un plan assez aléatoire, romantique comme le qualifiait Bruno Taut.

Il oppose à ce faux paradis, un geste bien plus vigoureux : les deux bras du «fer à cheval» paraissent enlacer. Il crée ainsi un lieu hors du temps, dans lequel le visiteur

⁶⁰² Bruno Taut : « 1925 wurde die Sonne für den Städtebau entdeckt » p. 70.

⁶⁰³ Annexe Illustration Berlin fig N° 15,16

⁶⁰⁴ La commune de Vienne entreprend en 1924 un « Hof » de 1.587 logements le « SandleitenHof » terminé en 1928. Cf infra Titre II Partie 1 : Vienne.

⁶⁰⁵ EierteichSiedlung, dessinée par Ernts Engelmann et Emil Fangmeyer, entre 1925 et 1928.

⁶⁰⁶ Kurt JUNGHANNS, p. 70, „romanische Städtsehe und Dörfchen“.

⁶⁰⁷ Annexe Illustration Berlin fig N° 13.

⁶⁰⁸ D'où le nom de la Siedlung « Teich » signifie étang.

s'enferme dans un espace serein. Il emmène ce dernier progressivement vers son centre, une surface aquatique, miroir et abîme en même temps⁶⁰⁹. Bien que l'architecte l'ait pensé comme un lieu de convivialité, il ne sert en fait qu'à quelques fêtes de la Siedlung, sans être devenu l'agora souhaitée. Peut-être y est-on trop facilement exposé au regard de ses habitants. On peut se voir presque encerclé, de quoi décourager d'éventuels participants. De plus la topographie du lieu, une pente convergeant vers le milieu, n'en facilite pas l'usage. Enfin Bruno Taut peut paraître un peu naïf, l'absence de services collectifs, comme une buanderie ou une salle de sport, amoindrisent encore les chances d'en faire un lieu d'échanges même si un maigre local pour la vie associative est prévu. Cette absence d'équipements sociaux ou collectifs caractérise les projets berlinois. Pas plus Bruno Taut que les autres architectes berlinois ne semblaient s'être penchés sur la question. La ville elle-même ne paraît pas non plus attentive à ces questions. Il est vrai que, contrairement à la démarche viennoise où ces équipements collectifs sont de règle, on semble à Berlin surtout soucieux de « l'indépendance » des habitants⁶¹⁰. On ne peut pas opposer des raisons financières, car le coût des logements est renchéri par les salles de bain et même pour les maisons individuelles par des buanderies, plus onéreuses que les mêmes équipements s'ils étaient collectifs.

a) Le fer à cheval

Par sa forme, ce bâtiment trompe sur sa dimension, d'une longueur totale de 450 mètres, il est probablement alors le plus long de tout Berlin⁶¹¹. Mais cette dimension, le spectateur la perçoit mal et reste dans un rapport appréhendable. Il est vrai que le tracé est parfait, les rapports sont remarquablement maîtrisés. Bruno Taut arrive à humaniser aisément ce qui pourrait n'être qu'une gigantesque machine à habiter. D'ailleurs, pour le visiteur d'aujourd'hui, l'impression reste mitigée, le lieu respire la sérénité, le calme, mais distille aussi un certain ennui, peut-être dû à une élégance architecturale plus aristocratique qu'urbaine. Le geste paraît presque plus esthétique que fonctionnel.

Bruno Taut, conscient de la masse, n'entreprend rien qui pourrait l'alourdir. Aussi évite-t-il la couleur. Il traite les façades avec délicatesse. Elles adoptent un crépi gris clair, sont percées de larges baies bordées par un fin parement de brique rouge, dans lesquelles sont

⁶⁰⁹ Annexe Illustration Berlin fig N° 22.

⁶¹⁰ Cf. infra Vienne p. 257 où cette question est traitée, on verra qu'à l'occasion du Congrès d'urbanisme de Vienne en 1926, les représentants Allemands, nombreux, prônaient la Siedlung notamment parce qu'elle garantissait l'indépendance de ses habitants.

⁶¹¹ Annexe Illustration Berlin fig N° 12.

creusées des loggias peintes en bleu⁶¹². Dans le même esprit, seul un mince filet horizontal de brique rouge scande, sur les trois niveaux, une trame formée par une rangée de fenêtres entourant une double rangée de loggias. L'architecte a aménagé dans la courbe du «fer à cheval» trois passages couverts, dont l'un marque le centre du bâtiment⁶¹³. Il choisit de le souligner par un vigoureux parement de brique jusqu'à la corniche.

Cette discrétion imposait un toit plat. Or la forme de ce toit a été l'objet d'une violente polémique avec les édiles berlinois. La ville exigea que le bâtiment fût couvert d'un toit en pente. Bien que le toit plat fût déjà proposé, accepté et réalisé pour le Schillerpark, les magistrats berlinois s'y opposèrent fermement cette fois-ci, soutenus en cela par Ludwig Hoffmann⁶¹⁴, encore pour quelque temps directeur de l'urbanisme de la ville. On peut admettre que le caractère exemplaire du projet le rendait plus sensible politiquement. Tout Berlin avait les yeux braqués sur cette Siedlung qui devait préfigurer l'habitat de demain. Ce refus du toit plat conduisit à une situation tragicomique, Martin Wagner, en tant que dirigeant de la GEHAG, fut considéré comme pénalement responsable et un ordre d'arrestation fut lancé contre lui. Il dut se cacher en attendant que les choses se calment. Après trois rencontres apparemment musclées, Ludwig Hoffmann finit par lâcher prise, les architectes eurent gain de cause. Cette question du toit n'est pas seulement anecdotique, elle éclaire aussi un autre aspect de la construction de « cités » populaires. Il y a dans le «fer à cheval» de Britz un caractère « aristocratique » et classique par la forme qu'il suggère. Cette forme n'est pas sans rappeler les grandes formes classiques, comme un forum impérial romain, ou l'organisation de la place Saint-Pierre de Rome, l'exèdre du *Royal Crescent* de Bath⁶¹⁵, les écuries du château de Versailles. Cette idée de palais pour le peuple, qui transparaît ici, a fait l'objet d'un débat passionné début 1924 à Vienne, lorsque Hubert Gessner dessine le Joseph Reumannhof auquel il donne volontairement le plan d'un palais baroque avec une cour d'honneur⁶¹⁶. Aussi

⁶¹² Annexe Illustration Berlin fig N° 17-18.

⁶¹³ Annexe Illustration Berlin fig N° 20.

⁶¹⁴ Ludwig Hoffmann était avec Alfred Messel (auteur du plan pour le Pergamonmuseum dont Hoffmann fut le réalisateur) ou Hans Grässer un représentant de l'école classique, dont Wolfgang Herrmann montre bien l'ampleur en Allemagne jusqu'au début des années 1920. Wolfgang Herrmann, *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Bale, Birkhäuser Verlag, 1977. Edition originale Breslau, Jedermanns Bücherei Verlag, Hirt, 1932. Ludwig Hoffmann (1852-1932) fut formé à l'académie d'art de Kassel puis celle de Berlin. Il devint directeur de l'urbanisme et de la construction à Berlin en 1896 et y exerça jusqu'en 1924 1926 ?. Très présent dans les jurys à travers l'Allemagne, il participa notamment comme membre du jury du concours de réaménagement à Strasbourg de l'actuelle Place Kléber en 1911, dans le cadre du programme de la *Grande Percée*. Il influença notablement l'architecture et l'urbanisme allemands d'avant 1914, dont il était une personnalité très représentative. Il devint citoyen d'honneur de la ville de Berlin lorsqu'il quitta ses fonctions, on mesure l'influence qu'il pouvait avoir alors sur les magistrats de la ville. Ironie du sort, ce fut Martin Wagner qui s'installa dans son fauteuil en 1926.

⁶¹⁵ Annexe Illustration Berlin fig N° 14.

⁶¹⁶ Hubert GESSNER, *Joseph Reumannhof* Vienne, 100-110 Margareten Gürtel, 1924-1925. cf. Infra Titre II Partie I, Vienne p 273.

un toit en pente, à Britz, aurait-il probablement accentué le caractère « officiel » de l'édifice, ce qui n'était l'intention ni de Martin Wagner ni de Bruno Taut. De plus, cela aurait contredit leur pensée architecturale résolument tournée vers des formes claires et fonctionnelles, comme cela apparaîtra à travers les autres œuvres de Bruno Taut. Car le « fer à cheval » procède d'une démarche architecturalement minimaliste⁶¹⁷. Il se limite au strict nécessaire, une façade plate, percée de fenêtres et de loggias soulignée par les petites fenêtres, qui sous une corniche juste marquée par une fine bande de brique rouge, ne viennent en rien rompre la planéité du bloc. Mais le terme bloc correspond-t-il à une réalité ? Sûrement, il s'agit bien de cela. Cet immense bâtiment sans ornement, s'étirant sur plus de 450 mètres, pas même couvert par un toit qui animerait l'ensemble, a toutes les caractéristiques du bloc. Pourtant un incontestable charme opère. Tant que le flot permanent de visiteurs pendant les travaux se mit à rêver d'investir cette Siedlung réservée aux ouvriers et aux « gens pauvres » (Armeleute). Ces nouveaux prétendants manoeuvrèrent si bien que les occupants finirent par être des fonctionnaires, des artistes et des artisans. L'esthétisme revenait au galop, au détriment de l'art pour le peuple.

Il faut reconnaître que le projet se révéla d'une qualité formelle remarquable, qui se manifeste de même pour la façade arrière du « fer à cheval ». Elle donne sur le Lowise-Reuter-Ring, qui épouse dans sa totalité la forme de l'immeuble. C'est par là que se fait l'accès aux logements. Bruno Taut, reprend une formule qui lui est chère. Il retient la cage d'escalier comme la base de l'organisation de la façade. Il l'éclaire par de longues fenêtres, l'enfonce à peine dans le mur, par une sorte de « pli » et l'identifie avec un crépi bleu. Il lui fait rejoindre un bandeau de la même couleur qu'il a installé dans l'alignement des étroites fenêtres du grenier, sous la corniche soulignée par un large encorbellement. Ainsi se dessine-t-il un grand T. Celui-ci s'affirme comme le facteur de dynamisme d'une façade insaisissable, fuyant en permanence dans sa courbe convexe⁶¹⁸. Cette solution d'un grand T, déjà retenue au Schillerpark est un véritable tic architectural chez Bruno Taut.

A l'extrémité du « fer à cheval », là où il s'ouvre sur la Fritz Reuter Allee, est placé sur chaque côté, un immeuble de tête disposé en retour pour s'aligner avec les autres bâtiments de l'allée⁶¹⁹. Ce qui conduit finalement à une étroite ouverture vers le jardin intérieur du « fer à cheval ». Ces deux bâtiments jumeaux s'organisent selon une série de volumes très géométriques, qui s'imbriquent les uns dans les autres en une déclinaison en cascade. Ils ne

⁶¹⁷ Annexe Illustration Berlin fig N° 21.

⁶¹⁸ Annexe Illustration Berlin fig N° 19.

⁶¹⁹ Annexe Illustration Berlin fig N° 22.

sont pas sans rappeler les travaux de Peter Behrens⁶²⁰. A partir d'un pivot que forme une cheminée en brique rouge, vient buter la longue casquette du toit qui abrite la façade côté jardin. La façade extérieure est à peine plus haute. Elle se découpe en une succession de volumes cubiques de crépi gris, qui descendent jusqu'à une terrasse habillée de brique rouge. Sa fonction est de rattraper la différence de niveau entre la rue et le jardin intérieur. En une dimension bien moindre, le parti est celui que l'architecte propose dans l'illustration N° 9 de *l'Alpine Architektur*⁶²¹. La solution peut surprendre par la complexité de l'assemblage, formes insérées les unes dans les autres, matériaux divers, jeu sur les couleurs des crépis, tout cela laisse le sentiment d'une architecture raffinée, mise ici au service d'une architecture économe. Bruno Taut peut démontrer ainsi que l'architecture fonctionnelle ne réussit pas seulement dans la rigueur des bâtiments industriels ou dans le jeu minimaliste de maisons luxueuses. Elle peut se nourrir de matériaux simples, utilisés dans des conditions budgétaires serrées et offrir une architecture de haute qualité.

b) La «Rote Front»

Aux subtilités « aristocratiques » du «fer à cheval», il va opposer un brutalisme tout aussi heureux. Comme on l'a déjà dit, le long de la Fritz Reuter Allee il installe trois grands immeubles et un plus petit⁶²² peints dans un rouge profond, presque ocre. Hauts de trois niveaux ils laissent incontestablement la sensation d'une muraille⁶²³. D'abord appelés « die Rote Front», avec l'évolution des événements politiques mondiaux ils deviennent la « Chinesische Mauer »⁶²⁴. Un total de trente deux cages d'escaliers desservent les cents quatre vingt douze appartements. Ces cages d'escaliers s'imposent d'une manière radicale dans le plan de Bruno Taut comme un puissant moyen architectural. Mis à part les immeubles de tête, traités d'une façon différente, les cages d'escaliers ressortent de la façade sur une profondeur de 1,75 mètre et une largeur de 3,50 mètres. Elles forment ainsi des sortes de tours insérées dans une muraille⁶²⁵. Afin d'atténuer cette agressivité elles traversent légèrement la casquette du toit, la débordant de plus d'un mètre. Les têtes de bâtiments sont formées d'un carré en

⁶²⁰ On peut rappeler son immeuble du Weissenhof à Stuttgart, mais bien avant la villa Obernauer à Sarrebrücken.

⁶²¹ *Alpine Architektur*, illustration N° 9 « Tal mit reicher Architektur, » « vallée avec une riche architecture. »

⁶²² Au nord, un petit bâtiment de 25 mètres marque la limite de la Siedlung et ouvre sur une rue, puis suit un bloc de 105 mètres continué par un autre de 150 mètres, interrompu par l'ouverture sur le fer à cheval, au sud un dernier immeuble aussi de 150 mètres, achève le dispositif. Au total l'alignement des différentes façades mesure 430 mètres.

⁶²³ Annexe Illustration Berlin fig N° 23.

⁶²⁴ « La muraille de Chine », les Berlinoises ont un goût très marqué pour donner des qualificatifs aux objets marquants de leur ville.

⁶²⁵ Annexe Illustration Berlin fig N° 28.

saillie de la façade, un peu plus élevé, qui se termine par un simple rebord. Leurs angles sont marqués par un petit décrochement constitué par le prolongement de la façade du pignon⁶²⁶.

Cette extrême rigueur est animée par le seul jeu des petites fenêtres que Bruno Taut affectionne tant. Ici, cela devient un motif omniprésent. Pour les ouvertures, seules trois dimensions sont retenues, celle des portes, celle des fenêtres et celle des petites fenêtres. Les petites fenêtres deviennent ici le motif architectonique pour structurer la façade⁶²⁷. Elles sont, tout d'abord, employées pour éclairer les cages d'escalier et cela sur leurs trois côtés. Elles semblent foisonnantes, on en compte onze en façade au-dessus de la porte et sur chaque flanc leur nombre s'élève à treize. Elles courent jusqu'à la hauteur de la corniche, puis en un bandeau tout le long de la construction. Enfin, d'autres éclairent la salle de bains de chaque appartement. Elles sont omniprésentes et participent efficacement à cette économie de moyens qui caractérise le travail de Bruno Taut. Un seul type de porte, deux types de fenêtres, une longue casquette marquant la corniche, des descentes de gouttières et des cages d'escaliers en ressaut, voilà les éléments pour organiser toute l'expression d'une façade qui s'inscrit dans l'histoire de l'architecture. La façade intérieure de la « muraille » offre un aspect bien plus aimable⁶²⁸. Tout d'abord l'immeuble est longé de jardins privatifs réservés aux occupants du rez-de-chaussée, chacun d'une surface d'environ un are et demi. Ils débouchent sur une sente qui les sépare des jardins des maisons qui sont disposées en bande en face, paysage presque bucolique, cependant fermé par la sévère façade rouge ocre. Bruno Taut prend cependant soin de la rythmer par des massifs de balcons tout blancs. Ces derniers, avec leur garde-corps pleins, s'ancrent sur une puissante arête centrale⁶²⁹. Exposée plein ouest, la façade est plus ouverte avec de grandes fenêtres et, comme à l'accoutumée de petites fenêtres soulignent la cime du mur. Quant à l'immeuble de tête, il reprend le thème de la façade opposée, avec la présence en léger contrebas de la longue casquette de la corniche, pour obtenir une sorte d'effet miroir.

L'unicité des composants architectoniques, le traitement similaire des façades montrent qu'il n'y a pas d'avant ou d'arrière à l'immeuble, mais un objet qui existe dans sa totalité comme œuvre construite et affirme ainsi son autonomie. Dès lors la notion de façade principale et façade arrière disparaît, car les deux façades se valent architecturalement pour jouer des rôles identiques, participer au même degré à la qualité du lieu. Cela conduit à

⁶²⁶ Annexe Illustration Berlin fig N° 25,27.

⁶²⁷ Annexe Illustration Berlin fig N° 26.

⁶²⁸ Annexe Illustration Berlin fig N° 24.

⁶²⁹ Annexe Illustration Berlin fig N° 29.

détecter dans ces immeubles d'habitations une conception en général réservée aux bâtiments auxquels on veut conférer un caractère monumental.

c) Un monument ?

Le « fer à cheval » comme la « Rote Front » se donnent apparemment ce caractère. Ils sont isolés sans s'adosser à un quelconque autre bâtiment. De même, ils présentent une architecture spécifique et, par leurs tailles, imposent au moins une dimension « monumentale ». Le « fer à cheval » apparaît plus particulièrement comme une construction qui a peu d'équivalent, sinon aucun, en Europe. C'est souvent l'ambition du monument qui se veut unique, se définissant par ce seul caractère, provoquant ainsi au moins la curiosité, l'étonnement. Peut-on penser que c'était l'intention de Bruno Taut ? C'est peu probable. Cela contredit la thèse qu'il soutient dans *Une couronne pour une ville*. Il y développe une ville idéale qui possède en son centre un seul site monumental, cette couronne ; maison de verre où l'homme vient se confronter à lui-même dans le silence et le recueillement. Il est évident qu'il ne voit pas dans l'habitat un tel lieu. Nous avons déjà montré comment l'architecte envisage le monument, une construction exceptionnelle aux dimensions inhabituelles, transparente et le résultat d'un effort commun, porteur d'un idéal de paix⁶³⁰. Alors quel caractère retenir ? Ni pittoresque, ni monumental, ni villageois ? Rien de tout cela, ni monument, ni une ville médiévale. Bruno Taut tente de créer un nouveau rapport. Bien que les bâtiments tendent vers la monumentalité et les maisons en bande vers le village, ou la Siedlung populaire, il n'en est rien.

Les maisons en bande qui composent l'autre partie de la Siedlung participent de la même démarche, n'être ni une ville ni un village. L'auteur de la *Dissolution des villes* conduit ici une réflexion sur ce que peut être le lieu de vie d'une population nombreuse, comparable à la densité des quartiers résidentiels d'une ville, soit environ cent habitants à l'hectare.⁶³¹ Ce n'est donc pas une reproduction en banlieue berlinoise d'un village, mais bien un modèle autre, inexistant alors. Bruno Taut n'est pas le seul à être préoccupé par cette question, une partie de l'architecture allemande s'interroge sur les solutions à apporter à l'extension de la population urbaine. La notion de Grosstadt s'impose dans le monde germanique, elle prend en compte non seulement la banlieue directe de la ville en expansion, mais aussi des villages

⁶³⁰ Comme cela ressort de l'*Alpine Architektur*.

⁶³¹ Les centres ville ont une densité en générale guère plus élevée, mais l'espace réservé à l'habitat est bien inférieur, rappelons cependant que Paris centre présente une densité à l'hectare de 200 habitants ce qui est extrêmement élevé.

distants de plusieurs kilomètres, encore souvent réglés largement par la vie rurale. Il en est ainsi de Britz, avec son château, résidence aristocratique dans un environnement campagnard. Le mouvement de la cité-jardin, après le séjour de Kampfmeyer en Grande Bretagne, a connu en Allemagne un succès qui s'est traduit dès 1910 par la floraison de cités-jardins⁶³², dont le caractère social ne fait aucun doute. Cependant, la cité-jardins de Ebenezer Howard n'est pas une banlieue résidentielle d'une grande ville, mais une ville qui dispose de l'essentiel des fonctions urbaines. Elle s'intègre à une métropole majeure, dotée de services de dimensions au moins nationaux, sinon internationaux.

Ce n'est pas du tout l'idée développée dans ce qui est désigné en général sous le terme de Siedlung. Celle-ci n'est pas une unité urbaine autonome, mais participe très clairement d'une organisation plus large, où elle ne remplit qu'un rôle déterminé, qui n'est pas seulement l'habitat, mais peut aussi viser des installations industrielles ou même de loisirs. Il reste dès lors à déterminer quel type d'habitat peut le mieux s'adapter à cet espace principalement urbain, car indéfectiblement lié à la ville. C'est là que Britz est exemplaire. Martin⁶³³ Wagner et Bruno Taut adoptent une voie bien inhabituelle. Les vigoureux blocs qui délimitent la Hufeisensiedlung entourent une aimable cité de maisons individuelles immergées dans des jardins ouvriers, dont le tracé suit les règles défendues par Camillo Sitte dans sa vision de la Vienne de la fin du XIX^e siècle.

d) Les maisons en bande

Ainsi, s'ordonnant derrière les sévères murs de la «Rote Front», en éventail autour du «fer à cheval» une cité-jardins déploie ses charmes paysagers⁶³⁴. Ses concepteurs la composent à partir d'un axe allant du passage central du «fer à cheval» à l'école à l'autre extrémité. Ils dessinent une allée légèrement désaxée, s'élargissant en son centre pour former une place rhomboïde, autour de laquelle ils ordonnent les maisons⁶³⁵. Le côté externe du «fer à cheval» s'ouvre sur des rues aux profils variés. Systématiquement, le regard vient se heurter à une façade, afin d'éviter que l'œil ne se perde dans l'indéfini⁶³⁶. La rectiligne Onkel Brässigstrasse clôt l'ensemble à l'arrière, elle est constituée d'une succession de bandes de

⁶³² Hans KAMPFMEYER, *Die Gartenbewegung*, Leipzig, Teubner, 1909., qui était en train de projeter la cité-jardin de Rüppur, dans la banlieue de Karlsruhe, réalisée en 1911.

⁶³³ Annexe Illustration Berlin fig N° 36,37.

⁶³⁴ Annexe Illustration Berlin fig N° 30.

⁶³⁵ Elle est désignée sous le nom de Hüsung, Annexe Illustration Berlin fig N° 34,35.

⁶³⁶ La Liningstrasse s'étire rectiligne sur une longueur de 270 mètres. Elle est cependant interrompue en son centre par une petite aire arborée qui interrompt le strict alignement. Annexe Illustration Berlin fig N° 31.

maisons aux couleurs franches. Bruno Taut prend soin cependant de resserrer régulièrement la rue par des « maisons » de tête, qui se décrochent nettement de l'alignement régulier des maisons, avec ce souci de maintenir une animation visuelle, selon les règles de Camillo Sitte. Privé de couleurs lors de la réalisation de la Schillerparksiedlung, Bruno Taut revient ici à cet évident plaisir des jeux de couleurs pour les maisons en bande. Il se rappelle ainsi sa première expérience très colorée du Falkenberg⁶³⁷. Il en fait un usage plus discret, sa palette se limite à un bleu profond et surtout à la couleur ocre reprise de la « «Rote Front» », souvent associée au crépi gris clair du «fer à cheval».

Contrairement aux immeubles, les maisons en bande sont dotées d'un toit de tuile rouge peu pentu, qui autorise l'installation d'une pièce. Constituées d'un rez-de-chaussée et d'un étage, elles sont plus basses que les blocs, le rapport entre les deux constructions reste toujours très équilibré. S'il ne s'agit pas de la première expérience de ce type de réalisation, c'est par contre, par la taille de l'ensemble, la première fois que ce rapport est essayé dans un grand projet. La leçon sera retenue, notamment par Ernst May à Francfort. Cette manière d'organiser l'espace est assez fréquente dans la Siedlung allemande : en front des immeubles ferment l'ensemble, lui conférant un caractère urbain. Placé à l'arrière des maisons où est adopté un aspect plus bucolique, il atténue la radicalité première. Le système de front n'est pas un *unicum* réservé à Britz, on le retrouve régulièrement, dès que l'on s'éloigne des zones fortement urbanisées.

La Siedlung allemande entretient un rapport étroit avec le jardin, qu'il soit privatif ou partagé. Dans ce domaine, pendant ces années 1920, la personnalité de Leberecht Migge s'impose. C'est une figure du monde des Siedlung. Nous détaillerons dans le chapitre consacré à la Römerstadt à Francfort les idées de ce jardinier exceptionnel. Dans l'immédiat, on s'arrêtera sur le travail qu'il réalise à Britz. L'idée de village y est encore battue en brèche, comme celle de parc. L'aménagement s'inspire nettement des cités-jardins, mais pas uniquement, car la partie de la Siedlung qui n'est pas composée de blocs suppose un traitement différent. Il y a un jeu subtil entre le jardin d'agrément qui ressort du centre du «fer à cheval» et celui à l'extérieur du «fer à cheval», le long de la Lowise Reuter strasse. Ils laissent tous deux une sensation de parc habité, un peu comme peuvent l'être des lotissements au bord d'un golf de nos jours. Pourtant, quelques pas plus loin, bordant des chemins piétonniers de la Siedlung, s'étendent des jardins privatifs, à l'instar du jardin potager attaché à la maison ouvrière. Cette ambiguïté est constante, on ne sait jamais où l'on est réellement, cet espace subtilement imprécis contribue certainement au charme du lieu.

⁶³⁷ Annexe Illustration Berlin fig N° 33, comme les portes Annexe Illustration Berlin fig N° 32.

e) Le logement

La virtuosité de Bruno Taut renvoie au second plan ce qui est la préoccupation première des concepteurs de ces logements sociaux, la relation entre la surface et le coût de réalisation. On sait que le Schillerpark s'est révélé trop cher pour pouvoir être le modèle d'une politique ambitieuse de logements sociaux. En ce qui concerne Berlin, les besoins se situaient alors à plusieurs centaines de milliers de logements. Il fallait prendre impérativement en compte deux critères, la taille du logement et les modes opératoires de construction. Martin Wagner s'est rendu en 1924 aux Etats-Unis afin d'étudier les méthodes de rationalisation de la construction.⁶³⁸ Nous ne traiterons pas de ces méthodes, elles relèvent surtout de questions techniques. Par contre, il est clair que ces contraintes pèsent lourdement sur la capacité de production de logements et sur ses caractéristiques. Le logement est un facteur fondamental du comportement social. On peut admettre qu'il est de première nécessité, comme la nourriture. Dans le cas qui nous préoccupe, il n'est pas question, pour les responsables de l'époque, de loger seulement des personnes sans domicile, mais de loger décentement toute une population qui habite des logements misérables. C'est du moins ainsi que l'on doit aborder la question en un premier temps : remplacer les logements des Mietkasernen par des logements décents. Si cette nécessité s'affirme clairement, elle ne doit pas être considérée comme le fondement de la pensée des protagonistes, car ce serait réduire l'entreprise à une simple opération de relogement. Leur préoccupation se situe à un stade bien plus large, qui peut se résumer ainsi : quelle ville pour promouvoir quelle société ? Pour répondre à cette question il faut établir des critères quantitatifs et des critères qualitatifs. Les deux vont de pair, car le logement se distingue par son double aspect économique. Il est un facteur de dynamisme économique et, par ailleurs, un grand consommateur de moyens financiers. Il pèse lourdement dans les orientations financières et budgétaires d'une nation. Il s'agit donc d'un débat qui vise des aspects politiques de tout premier plan.

Or, et c'est d'autant plus important, la période entre 1918 et 1933 connaît des crises économiques telles que le capitalisme est menacé dans son existence même⁶³⁹. Le projet

⁶³⁸ Devant les problèmes de coûts de réalisation des logements, l'ADGB finance un voyage d'études à Martin Wagner et Walther Astor (économiste de l'organisation) un voyage aux Etats-Unis entre le 16.09.24 et le 24.10.24.

⁶³⁹ L'Allemagne avait connu en 1923 une incroyable inflation qui avait conduit le pays dans une situation économique catastrophique, les dispositions prises permirent de sauver le pays de l'anarchie, mais les solutions adoptées dans l'urgence ne purent apporter qu'une solution momentanée et la crise mondiale de 1929 allait marquer la fin de la période « heureuse » de la république de Weimar.

sociétal de Martin Wagner et des architectes qui l'entourent passe donc par une maîtrise des coûts de production, tout en refusant des réalisations médiocres sous prétexte de moyens financiers limités. Contrairement à Francfort, ce n'est pas tant l'industrialisation de la construction qui est privilégiée à Berlin, mais l'organisation du chantier qui doit permettre surtout des économies de temps et, pour partie, de coût de réalisation. Aussi la standardisation est-elle très poussée, elle vise surtout à une répétition des cotes de construction. Nous avons déjà vu que l'essentiel des éléments utilisés pour la construction se réduit à des modèles simples et limités. Ainsi les lucarnes qui s'ouvrent dans les toits sont toutes identiques, trois modèles de fenêtres pour l'ensemble des bâtiments, des portes elles aussi identiques. En revanche, la plupart des murs sont construits en briques. Cela permet une mise en œuvre plus rapide, pas de montage de banche, un outillage de chantier plus simple, la grue est le seul véritable outil moderne. Dans ce sens, la pratique berlinoise s'oppose nettement à la recommandation de Le Corbusier et des architectes russes, qui font du béton un élément de l'architecture moderne.

La conception du logement lui-même est un débat qui anime toute l'Europe. Le Werkbund en fait un thème majeur, dont l'exposition du Weissenhof à Stuttgart en 1927 est un exemple connu. La forme du logement est aussi un sujet politiquement sensible, elle occupe une large place en URSS ou dans la Vienne rouge⁶⁴⁰ et nourrit le débat sur la forme correcte d'un marxisme mis en application⁶⁴¹. En la matière, la question primordiale est celle de la taille du logement, elle se définit par les fonctions qui lui sont assignées. Cela peut aller d'un logement conçu comme un espace parfaitement autonome, limitant la vie collective « obligatoire » au minimum jusqu'au logement dont l'espace se réduit aux fonctions les plus strictement intimes, comme le sommeil et la relation sexuelle, relation que certains théoriciens marxistes léninistes appelaient la reproduction⁶⁴². Dans ce sens, on mesure le caractère totalement imprécis du terme « machine à habiter », car la fonction de la « machine » s'étend sur un très vaste spectre. Dans le cas des Siedlungs berlinoises, la fonction du logement est perçue comme très large. Elle se fonde sur la prééminence de la vie intime, avec peu de fonctions communautarisées. A Britz, les logements sont tous équipés d'une salle de bains, la cuisine offre une superficie de 10 m² agrémentée d'une loggia qui la rend habitable. A cela s'ajoute une « Stube », pièce à vivre qui fait partie de la culture populaire germanique, dont la surface est de 15 m². Il n'y a pas d'innovation en cette matière, l'existence de la cellule familiale est reconnue, protégée et elle s'inscrit comme un élément fondamental de la

⁶⁴⁰ Confère supra Titre II Partie 1 : Vienne.

⁶⁴¹ Cf. infra Titre II Sous-Partie 3 : URSS, p. 454-470.

⁶⁴² Id.

politique sociale allemande qui n'a guère varié depuis⁶⁴³. La question de la Kleinwohnung berlinoise est pensée comme un espace minimal de vie familiale devant satisfaire à tous les besoins⁶⁴⁴. On peut s'étonner de ce manque de propositions nouvelles de la part de Bruno Taut, dont la foi socialiste, et même révolutionnaire, se manifeste si souvent. Mais il ne semble pas que la communauté soit pour lui la solution aux déséquilibres sociaux. On le sait un lecteur attentif de Kropotkine⁶⁴⁵ qui voit dans le principe d'entraide, fondé sur l'individualisme solidaire, le vecteur principal de la transformation sociale⁶⁴⁶.

C. La Freie Scholle

Cette idée en tout cas trouve une profonde résonance dans une autre Siedlung, autant pour le maître d'ouvrage que pour Bruno Taut. La « Freie Scholle » est une association de construction fondée en 1895 par Gustav Lilienthal, frère du précurseur de l'aviation, Otto Lilienthal. Scholle désigne, entre autre, un lopin de terre. Cette terre que l'on exploite de génération en génération, à laquelle on est familialement attachée. La Freie Scholle dans Berlin se veut alors comme un lieu de terre libre (freie) à soi, qui a un goût sinon d'anarchie, du moins de refuge inviolable, où le pouvoir étatique ne peut intervenir. Cette association entreprend la construction dès 1903 de neuf maisons doubles, puis en 1910 s'y ajoutent soixante et onze nouveaux bâtiments de 173 logements. Elle se situe au nord de Berlin, à Tegel, non loin de l'actuel aéroport⁶⁴⁷.

La « Scholle » fut aussi le nom adopté par un groupe d'artistes munichois fondé en 1899. Il publia un manifeste dans lequel était assez bien exprimé cette idée de « Scholle ». Les membres rappellent que

« « La Scholle » n'a pas d'autre but commun, pas d'autre feuille de route, que de faire en sorte que chacun puisse construire sa propre « Scholle » (terre) qui ne peut se trouver sur aucune carte ⁶⁴⁸.»

La même idée s'y exprime, celle d'une citadelle où les pouvoirs en place ne peuvent venir imposer leurs règles.

⁶⁴³ Rappelons qu'encore aujourd'hui en Allemagne, la mère de famille qui travaille est perçue avec réticence, jusqu'à la voir qualifiée dans certains milieu de « rabenmutter » (mère corbeau)

⁶⁴⁴ Rappelons que Bruno Taut est l'auteur d'un ouvrage sur le logement : Bruno TAUT, *Die neue Wohnung, die Frau als Schöpferin*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1924. Deuxième édition.

⁶⁴⁵ Pierre KROPOTKINE, *L'entraide, un facteur de l'évolution*, 1902.

⁶⁴⁶ Kurt JUNGHANN, p. 65. A partir de 1924 se met en place une « socialisation par l'entre aide » par l'évolution favorable de l'économie.

⁶⁴⁷ Bien que l'aéroport porte le nom d'Otto Lilienthal, il ne fut créé qu'en 1948. A l'origine y fut construit en 1930 une base de tir pour fusées.

⁶⁴⁸ „Die „Scholle“ hat kein anderes gemeinsames Ziel, keine andere Marschroute, als dass jeder seine eigene „Scholle“ bebaue, die freilich auf keiner Landkarte zu finden ist.“ in „Jugend“ Heft 42. Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Scholle.

En 1924, la GEHAG entreprend l'extension de la Siedlung existante d'après un projet de Bruno Taut. En 1927-1928, il réalise ce qui deviendra le cœur de la Siedlung : le Schollenhof. Le terme de Hof (cour) désigne un dispositif urbain fermé, très fréquent à Vienne, mais peu usité à Berlin. Ici Bruno Taut utilise cet élément pour structurer un ensemble d'habitations, dont les premières constructions ont été réalisées à partir de 1903 autour de la Egidystrasse.⁶⁴⁹

La Siedlung s'étend sur une superficie de 30 hectares environ, sous la forme d'une bande longue de 900 mètres et large de 330 mètre en moyenne ; elle est orientée nord-sud⁶⁵⁰. Elle est coupée par une large avenue, le Waidmannsluster Damm. Au sud, Bruno Taut a créé un ensemble de maisons en bande, séparé de l'avenue par des immeubles de deux étages où domine le crépi blanc⁶⁵¹. Conformément à ses habitudes, les maisons en bande sont peintes et, notamment, le Steilpfad offre le spectacle de ses façades d'un rouge soutenu, ses portes et volets à la menuiserie peinte en bleu et blanc, et le verso des volets en blanc. L'effet pour le visiteur est assez surprenant. Quant aux façades, elles sont simples, avec parfois un large décrochement dans le toit. Le fait que la rue soit en pente permet à l'architecte de jouer avec la ligne de la corniche et d'y introduire des rythmes. Ils sont repris avec le petit auvent de brique au dessus des portes, qui accentue l'effet de pente⁶⁵².

Au nord de la Siedlung l'organisation est bien plus urbaine. S'appuyant sur un pentagone fermé, le Schollenhof, Bruno Taut tire une voie de 460 mètres de long, le Allmendeweg, interrompue en son milieu par une place qui conduit vers les deux autres rues parallèles, le Schollenweg et le Osianderweg. La longue voie est composée d'immeubles de petite hauteur, un ou deux étages, quant aux rues latérales elles accueillent des maisons individuelles. Sur cet ensemble deux sites sont particulièrement remarquables : le Schollenhof et la place sur le Allmendeweg.

a) La place sur Allmendeweg

La place organise le croisement entre le Allmendeweg, le Kampweg à l'ouest et le Freilandweg à l'est. La disposition est telle que les deux rues perpendiculaires sont décalées l'une par rapport à l'autre. De ce fait, la place se partage en deux : la partie ouest constitue

⁶⁴⁹ Au total furent réalisés 71 maisons avec 173 logements entre la création de l'association et 1910. La Egidystrasse rappelle le souvenir de Moritz von Egidy, officier et écrivain allemand qui défendait un socialisme chrétien dont il fut un des initiateurs.

⁶⁵⁰ Annexe Illustration Berlin fig N° 38.

⁶⁵¹ Annexe Illustration Berlin fig N° 50,51.

⁶⁵² Annexe Illustration Berlin fig N° 47,48,49.

presque un carré⁶⁵³, alors qu'à l'est elle forme un long rectangle. De plus, d'un côté les maisons bordent la rue, alors que de l'autre elles sont précédées par des espaces verts. Bien que l'ensemble soit composé d'une géométrie à angle droit assez classique, l'architecte arrive à créer un espace insolite dont on comprend mal la dimension ; place ou simple retrait de la rue avec deux squares, on peut hésiter. Ces repères, pourtant généralement évidents, se mettent difficilement en place. Cela confère une dynamique presque baroque à l'ensemble dans la mesure où l'espace se trouve très dilaté, comme dans l'architecture baroque. Mais contrairement au baroque, la symétrie de la composition n'est pas respectée. A ce volontaire « flottement » répond une structure architectonique des façades vigoureusement affirmée.

L'architecture

La place est bordée par des immeubles d'un ou de deux étages accolés les uns aux autres à leur angle. Il faut rester attentif pour constater cette différence de niveau. La manière de traiter cette difficulté est surtout remarquable à l'angle du Allmendeweg et du Kampweg. La corniche de l'immeuble de deux étages, accolé à celui d'un étage, est à peine plus haute de 50 centimètres, alors que la hauteur de chaque étage est de trois mètres⁶⁵⁴. Comment l'architecte rend-il cela possible ? Rappelons qu'il a pour habitude de finir les façades par une galerie de petites fenêtres juste sous la corniche, dans le cas présent la corniche est relativement débordante. Pour l'immeuble de deux étages, ces petites fenêtres sont juste « coincées » entre les auvents qui couvrent les loggias du second étage et la corniche, quant à l'autre immeuble il ménage un large espace entre les fenêtres de l'étage et ces petites fenêtres sous corniche. Par la même occasion, il relève légèrement le niveau du seul premier étage. A l'angle où se rejoignent les immeubles, l'architecte arrive par un simple effet visuel à laisser au spectateur le sentiment que les premiers étages des deux immeubles sont au même niveau, alors qu'il n'en est rien. De plus il utilise les loggias en saillie. Pour cela il épaissit l'immeuble à cet angle en poursuivant le bâti dans la largeur des loggias. Il crée ainsi une rupture visuelle avec la continuité de la façade. Cela a pour effet de faire perdre au spectateur les repères, car la similitude n'est qu'apparente⁶⁵⁵. Cet effet est encore affirmé par un autre

⁶⁵³ Visuellement sûrement, par sa disposition, géométriquement c'est moins évident, ses dimensions de 41 x 36 l'explique moins, mais la partie Est nettement rectangulaire (63 x 33) en accentue l'impression de carré. Annexe Illustration Berlin fig N° 39.

⁶⁵⁴ Annexe Illustration Berlin fig N° 40.

⁶⁵⁵ Cette différence d'étage est si peu perceptible que Kurt JUNGHANNS, dans son ouvrage déjà cité, se laisse entraîner à écrire page 87 que toutes les maisons de la place ont deux étages, ce qui est inexact : Eine Meisterleistung ist auch die genannte platzartige Erweiterung. Sie ist von zweistöckigen Reihenhäusern umschlossen, (elle est entourée de maisons à deux étages) deren Wohnungen sich im Gegensatz zum

« tic » architectonique de Bruno Taut, les loggias. On a déjà évoqué ces loggias qu'il impose massivement en ressaut de la façade, notamment à la «Rote Front» au Hufeisen à Britz. Ici encore les façades s'animent de longues loggias avec des garde-corps pleins⁶⁵⁶. Ceux-ci leur confèrent un caractère compact, allégé juste par une arête centrale verticale, très fine. Le résultat est d'accentuer fermement l'horizontalité et contribue de plus à équilibrer le rapport entre les deux immeubles. Ce dispositif n'est pas systématique pour la place, à l'angle opposé, du côté du Freilandweg, la façade est parfaitement plane à peine interrompue par les deux minces auvents des portes d'entrée. A cette stricte ordonnance, répond le traitement de l'autre angle, du côté de l'Allmendeweg. Bruno Taut y dessine un décrochement profond à la liaison des deux façades. Il insère deux grandes loggias superposées soutenues par un pilier qui marque le passage vers chacune des deux rues⁶⁵⁷.

Toutes les maisons de la place sont peintes de couleur rouge brique. On pourrait qualifier cette place de « place rouge », comme fut nommé «Rote Front» l'alignement de Britz. Mais ni sa taille ni la réputation de la Siedlung ne pouvait en faire une légende. Pourtant, il n'est pas exagéré de souligner l'importance architectonique que cette subtile place devrait avoir dans l'histoire de l'architecture du XX^e siècle. A condition toutefois de dépasser un certain regard sur la modernité, qui la limite à quelques critères où, souvent, la nouveauté architecturale est seulement prise en compte. L'extrême économie dans les moyens utilisés répond à une forme de rationalisme qui s'oppose à l'image d'un Bruno Taut expressionniste, comme le décrit notamment Wolfgang Pehnt lorsqu'il évoque ses quatre livres des années 1920⁶⁵⁸.

Dans le tronçon de l'Allmendeweg qui conduit vers le Schollenhof, s'étirent des façades parfaitement planes où seuls de fins appuis de fenêtres en très léger relief et les discrets auvents des portes des cages d'escalier animent les murs. Le rythme est simplement obtenu par les ouvertures des fenêtres en un alignement rompu au niveau de chaque cage d'escalier. Toutes les fenêtres sont de la même dimension mais les petites fenêtres sous corniche, si fréquentes chez Bruno Taut, ont ici disparu. Pas même une corniche soulignant

Schollenhof auf drei Seiten mit breiten Fenstern und behaglichen Baikonen zum Platz öffnen.

⁶⁵⁶ En général les garde-corps sont pleins pour des raisons de sécurité, dans les directives que donne Dr Erna Meyer chargée de la section cuisine de l'exposition du Werkbund de Stuttgart en 1927 à Richard Döcker architecte organisateur, elle recommande que dans les immeubles les balcons soient fermés par des murs pleins et lisses pour éviter les accidents. « Glatte ausreichend hohe Mauern zu Verhütung von Unfällen » source archives Le Corbusier H 1-11, 268-253, p.3.

⁶⁵⁷ Annexe Illustration Berlin fig N° 41.

⁶⁵⁸ Wolfgang PEHNT, *architecture expressionniste*, Paris, Hazan, 1998. L'auteur consacre un long chapitre à Bruno Taut de la page 99 à 116, et même si cela vise surtout la période 1910 à 1920, avec ses ouvrages phares, l'architecte reste considéré comme marqué par l'expressionnisme.

l'aboutissement de la façade : c'est l'extrême ascèse architecturale⁶⁵⁹. Placée dans un environnement de maisons colorées, de jeux de rythmes horizontaux ou verticaux, cette nudité marque une pause dans le long déroulement des façades de l'allée. On découvre, néanmoins, avec un sentiment de surprise, que l'architecte n'a pas hésité à se tenir à la même rigueur dans la vaste cour du Schollenhof. On a déjà évoqué la forme de toute la Siedlung, long rectangle de près d'un kilomètre, formé essentiellement de voies orientées nord-sud, en dehors de l'avenue qui la coupe.

b) Le Schollenhof.

Il a semblé à Bruno Taut nécessaire de donner un cœur à l'ensemble, en créant un espace nettement différencié, qui pouvait aussi constituer un lieu de rencontre des habitants de la Siedlung. L'idée de cour visait à y répondre, aussi dessine-t-il un pentagone irrégulier qui ménage un vide dans le strict alignement des voies parallèles. Son nom est lié au maître d'ouvrage, la Freie Scholle. Il souligne de même que l'espace dégagé au centre, environ un hectare et demi, a les dimensions du lopin de terre qui nourrit la famille du paysan brandebourgeois. Autour de cette terre se déploie, sur tout le périmètre du Hof, une façade de 440 mètres⁶⁶⁰ parfaitement uniforme, certains côtés s'étirant sur plus de cent mètres.

Ici encore, Bruno Taut se tient à une parcimonie de moyens remarquable. Les éléments constitutifs de la façade se déclinent ainsi : une porte en bois peinte en gris, sur laquelle viennent se fixer deux panneaux de bois peints en blanc. Ils entourent trois carreaux de verre, séparés horizontalement par deux baguettes. Une marche en brique rouge marque le pas de la porte, bordée de chaque côté d'un parement de brique rouge large de 70 centimètres. Un mince auvent en béton gris couvert d'une feuille de zinc débordant largement le périmètre de la porte vient soutenir les deux petites fenêtres placées de chaque côté de la cage d'escalier. Celle-ci est éclairée par deux hautes fenêtres, l'une à deux croisillons, la seconde plus haute à trois croisillons. Les pièces des appartements sont éclairées par des fenêtres à deux battants. La façade, avec un socle de parement de brique haut d'une cinquantaine de centimètres, s'achève par un très mince bandeau, composé d'un rang de briques et couvert par un très fin ourlet en zinc. Quant à la façade, son crépi est beige. Les ouvertures reçoivent pour seul « décor » de très légers appuis de fenêtres. Celles-ci sont directement creusées dans la

⁶⁵⁹ Annexe Illustration Berlin fig N° 42.

⁶⁶⁰ L'ensemble abrite 103 logements dont la partie « jour » donne à l'arrière sur des jardins.

maçonnerie sans aucun parement. Les bois des fenêtres sont blancs avec un filet jaune qui marque le battant⁶⁶¹.

Cinq passages percés dans les immeubles, répondant au même souci de retenue, relie le Hof aux voies externes⁶⁶². Cette description minutieuse n'a rien omis, elle montre la simplicité des moyens, particulièrement pour une surface aussi importante. Le célèbre article d'Adolf Loos « Ornaments et crime » trouve au Schollenhof une illustration radicale. Jamais on avait atteint un tel minimalisme dans une construction de cette taille⁶⁶³. Le plus remarquable est que le Hof ne distille aucune sensation d'ennui, de répétition, de pauvreté ou de misère visuelle. Malgré cette façade plate percée de trente portes, on est séduit par la qualité artistique de la cour. Nous pouvons l'attribuer à plusieurs causes. Tout d'abord, la forme irrégulière de la cour crée cette ambiguïté pour le regard où Bruno Taut se complait. Le spectateur est pris dans un jeu où il tente de rétablir un équilibre ; il oublie ainsi le caractère répétitif des bâtiments⁶⁶⁴. La seconde raison est l'importance de la végétation. Elle joue un rôle essentiel dans l'appréhension de l'ensemble. Le centre du Hof est formé par une place avec des terrains de jeux pour les enfants, de bosquets d'arbres, composés, entre autres, d'ifs, d'érables ou de marronniers. Devant les immeubles est plantée une rangée de bouleaux. Avec leur long tronc, ils participent à la composition architectonique.

Comme le souligne Kurt Junghanns⁶⁶⁵ :

« Logement et verdure, maison et nature se sont réalisés en une riche unité. »

Bruno Taut avait prévu initialement de créer au milieu de la cour un «fer à cheval» végétal, finalement abandonné. Ceci montre l'importance qu'il accordait dans ses Siedlung à la nature, comme élément entier de l'organisation architectonique. Alors qu'il était encore en apprentissage, il se livrait à la peinture. Nous possédons de nombreuses aquarelles de ces années 1900. Une thématique revient régulièrement, celle des sous-bois de bouleaux ou de pins, où seuls les fûts sont représentés, formants des rythmes verticaux serrés⁶⁶⁶. Nous retrouvons cette même verticalité dans les « rideaux » végétaux installés devant les façades, le Schollenhof en est une démonstration plus que convaincante. Rappelons que la même

⁶⁶¹ Annexe Illustration Berlin fig N° 46.

⁶⁶² Annexe Illustration Berlin fig N° 43.

⁶⁶³ Ce « minimalisme » rappelle le Otto-Hasshof d'Adolf Loos construit entre 1924-1925, particulièrement les façades extérieures. Cf. *Infra* Vienne pp. 302-304

⁶⁶⁴ Annexe Illustration Berlin fig N° 44.

⁶⁶⁵ Kurt JUNGHANNS , „Vor den einfachen Häusern entfalten die Bäume die ganze Schönheit ihrer schlanken Stämme und zarten Kronen und lassen das Sonnenlicht in unendlichen Variationen auf den hellen Platzwänden spielen. Wohnung und Grün, Haus und Natur sind zu einer köstlichen Einheit geworden.“ p. 87.

⁶⁶⁶ Bruno TAUT, *Choriner Wald*, papier et craie, 23 x 26 cm, collection Bruno Taut, 1903. *Kieferwald* papier brun et craie, 36 x 21,5 cm, collection Bruno Taut, 1903. Manfred SPEIDEL, *Bruno Taut, Natur und Fantasie 1880-193*, Magdeburg, Ernst & Sohn, 1995. pp. 41- 58 „ Farbe und Licht, zum malerischen Werk von Bruno Taut“.

démarche est adoptée dans les « cours » de la Onkel Tom Siedlung, avec un effet tout aussi heureux, encore que le jeu des façades colorées rende la démonstration moins évidente⁶⁶⁷.

c) La Freie Scholle et la nature

Dans le projet de la Freie Scholle, Bruno Taut plie la nature au monde qu'il élabore, presque à la limite de l'utopie. Rien plus que le terme Freie Scholle, ne pouvait autant plaire à l'auteur, que cet « arpent ancestral libre », il marque l'esprit de la cité-jardins germanique et du mouvement du Heimatschutz.⁶⁶⁸ Pourtant Bruno Taut n'a pas manifesté de véritable intérêt pour l'histoire de l'architecture et pour l'histoire tout court, non par une quelconque inculture, mais par scepticisme. Il s'explique dans son ouvrage *Die Neue Wohnung, die Frau als Schöpferin*⁶⁶⁹ que de nos jours il faut justifier tout ce que l'on affirme. Comme on peut tout démontrer en histoire, une chose et son contraire, la valeur de l'enseignement de l'histoire lui paraît devoir être reçu avec méfiance.⁶⁷⁰ Aussi le débat ne s'engage-t-il pas entre les tenants de l'héritage historique comme Karl Gruber⁶⁷¹ et le mouvement fonctionnaliste dont le Bauhaus, Ernst May ou les frères Taut. Non pas qu'il y ait une volonté d'exclusion de l'une ou l'autre partie, mais c'est surtout lié à leur position politique respective. Karl Gruber est marqué par la foi chrétienne alors que les autres sont « à gauche ». Pourtant le mouvement du Heimatschutz n'est pas traditionaliste⁶⁷². Il revendique une modernité différente, qui ne doit pas trouver sa raison d'être dans une seule vision vers le futur, dégagée de tout héritage historique. Il considère le passé comme le point de passage obligé d'une réflexion sur les lois universelles de l'architecture. Il y a chez Bruno Taut une sorte d'héritage qui fait au moins un écho à ce qu'écrit Karl Gruber en conclusion de sa première version de *Forme et caractère de la ville allemande*⁶⁷³ :

⁶⁶⁷ Annexe Illustration Berlin fig N° 62,63.

⁶⁶⁸ Le Heimatschutz voyait surtout dans le Moyen Age la source de nouvelles formes, de même qu'un art qui échappait à l'art officiel. Il est à l'origine de la Heimatkunst, confère Wolfgang Herrmann, *Deutsche Baukunst des 19. Und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Bâle, Birkhäuser Verlag, 1977. Edition originale Breslau, Jedermanns Bücherei Verlag, Hirt, 1932. tome 2. p.81.

⁶⁶⁹ Bruno TAUT, *Die Neue Wohnung, die Frau als Schöpferin*, op. cit..

⁶⁷⁰ Ibid. p.p 16 et 17.

⁶⁷¹ Karl Gruber était professeur d'architecture, formé à l'école de Karlsruhe par Carl Schäfer grand défenseur de l'architecture médiévale. Il enseigna à Fribourg en Brisgau, Dantzig et Darmstadt, il fut la principale figure d'un mouvement qui cherchait ses racines dans la culture médiévale, sans pour cela verser dans l'historicisme.

⁶⁷² Des très rares réalisations de Karl Gruber on retiendra un bâtiment de l'université de Heidelberg en 1929, qui fit scandale auprès des conservateurs et que les nazis qualifièrent de « bolchevisme culturel ».

⁶⁷³ Il ne s'agit pas de l'ouvrage bien plus développé qui paraît en 1952, mais d'une première ébauche, bien moins développée qui est une synthèse de son cours sur l'architecture, ouvrage publié à Leipzig en 1937.

«... nous aurons constamment sous les yeux l'image d'une ville médiévale qui donnait à l'individu une liberté dans le cadre d'une communauté tout en le rattachant à une loi, car seule la loi peut nous donner la liberté »⁶⁷⁴.

On n'est pas loin de la pensée de Bruno Taut, mais celui-ci ne peut pas accepter le caractère religieux qui est la marque de Karl Gruber. Cette *religio* est aussi le fondement de l'ordre qui conduit à la loi. Cette loi étant de plus celle, pour le groupe de gauche, sur laquelle s'est construit l'Etat allemand. C'est sur cette vision différente que l'architecture allemande n'a pas trouvé la cohérence que l'on peut rencontrer aux Pays-Bas et en Grande Bretagne.:

d) La poésie du Schollenhof

Les couleurs du Schollenhof ne sont pas sans rappeler celles des toiles de Georges Braque de la série des vues de l'Estaque, peintes pour l'essentiel en 1908. Ce qui crée le lien entre les deux travaux c'est le rapport entre les arbres et le bâti. Dans les deux cas, il ne s'agit pas de décoration, d'ornement, mais d'élément même de la composition. Les arbres introduisent une relation modifiée au construit, dans la mesure où ils ont pour fonction d'infléchir les lignes de tension du bâti, suspendant dans le cas du Schollenhof l'excès d'horizontalité⁶⁷⁵. L'architecte n'a pas les mêmes facilités formelles que le peintre. Cependant on peut voir, dans le jeu d'ombre des arbres du Schollenhof sur les façades, une réminiscence du tableau de Georges Braque *Maisons à l'Estaque*⁶⁷⁶. Les arbres accompagnent le jeu d'ombre sur les murs ocres clairs du Schollenhof, comme le puissant tronc qui barre le premier plan à gauche de la toile du peintre. Il n'est pas sans rappeler les troncs des bouleaux du Schollenhof, bien qu'il ne s'agisse pas des mêmes essences.

Dans cette « cour » où la radicalité du parti architectural est mise en rapport avec un aménagement arboré savant, l'image picturale s'impose d'une manière lancinante. Tant que la logique descriptive n'y trouve plus son compte.

Les rectangles de verdure et le crépi de la toile de Georges Braque *L'usine Rio Tinto à l'Estaque*⁶⁷⁷ paraissent avoir été retenus comme modèle à la vision de Bruno Taut. C'est la même manière de solliciter le regard en un mouvement qui se heurte sans arrêt à ces fermetures végétales tout en laissant présent le bâti, ici infiniment répété. Bruno Taut sait

⁶⁷⁴ Karl GRUBER, *Forme et caractère de la ville allemande*, Bruxelles, aux archives d'architecture moderne, 1985. Traduit de l'Allemand par Jacques Dewitte, introduction Andreas Romero. Edition originale, *Die Gestalt der Deutschen Stadt*, Munich, Verlag Georg D.W. Callwey, 1952.

⁶⁷⁵ Annexe Illustration Berlin fig N° 45.

⁶⁷⁶ Georges Braque, *Maisons à l'Estaque*, huile sur toile, 73 x 60, Berne, Kunstmuseum, 1908.

⁶⁷⁷ Georges Braque, *L'usine Rio Tinto à l'Estaque*, huile sur toile, 65 x 54, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1910.

jouer de cette nécessaire opacité sous couvert d'une illusoire transparence. Il se tient à cette règle primordiale de l'œuvre d'art, le conflit de l'opaque et du transparent, qui laisse soupçonner l'invisible et l'indicible dans et hors de l'objet. Est-ce cela qui nous a conduit à voir dans les collages de Georges Braque, qui opposent souvent des objets géométriques à la souplesse du griffonnage au crayon⁶⁷⁸, une parenté certaine ? Puisque le procédé reste le même, des horizontalités rectilignes opposées à une végétation mouvante, ombres agitées par le vent, opacité soumise aux aléas des saisons. Ce phénomène est naturel à tout espace végétal, mais la particularité tient ici à ce que Bruno Taut ne conçoit pas le bâti sans cette présence végétale⁶⁷⁹. Peut-on y voir une forme de pratique du *non finito* des peintres pour conférer à l'ensemble sa véritable dimension ?

Même si l'architecte « instrumentalise » la nature, faut-il en conclure qu'elle ne soutient pas une bonne partie de sa production ? Dans les Siedlung de Bruno Taut il y a une sorte de retour à la campagne qui pourrait être une forme de rousseauisme. Elle-même se relierait au mouvement de la cité-jardins, qui doit être vu comme une des constituantes de l'urbanisme de Bruno Taut⁶⁸⁰. L'interrogation de *La dissolution des villes* s'inscrit dans cette démarche. Plus particulièrement le Schollenhof peut légitimement être perçu comme un écho significatif de cet ouvrage.

Ce qui rend la Siedlung Freie Scholle et son « monument », le Schollenhof, si séduisants c'est justement leur ambiguïté, cette incapacité de les inscrire pour l'observateur dans un modèle clairement défini. Comme il a été dit, le pentagone du Hof se classe parmi les réalisations les plus radicales de l'architecture européenne. En même temps, le schéma général de la Siedlung puise ses références dans des plans urbains qui ne sont pas sans rappeler des villes médiévales, comme Berne ou le quartier d'une ville hanséatique, par exemple Dantzig⁶⁸¹. Le Hof, comme l'avait souhaité Bruno Taut, remplit ici la fonction de ce que peut être la place de l'église dans la ville ancienne. En revanche Bruno Taut la libère de sa structure organique, par les tracés stricts des voiries et surtout par le large espace qu'il réserve à la nature. Elle remplit une double fonction. Elle organise d'abord un lien structurel à

⁶⁷⁸ Georges Braque, on citera entre autres *Le quotidien, violon et pipe*, technique mixte sur papier, 72 x 104, Paris, Musée National d'Art, 1912. *Guitare*, technique mixte sur papier, 34 x 26, Philadelphie, Musée d'art Arensberg, 1913, *Aria de Bach*, technique mixte sur papier, 62 x 46, Bâle, Galerie Beyeler, 1914. Comme le comprendra le lecteur, ces choix sont purement subjectifs, ils se sont faits selon le sentiment qu'il y avait une évidente relation dont les raisons sont liées à l'idée pour le spectateur que ces objets ont été conçus selon des principes identiques, mais cela montre aussi les limites de l'analyse de l'objet d'art.

⁶⁷⁹ Annexe Illustration Berlin fig N° 46.

⁶⁸⁰ Ibid. « (Bruno Taut) rencontre en 1908 Théodore Gloecke, ami de Sitte et urbaniste de la ville de Berlin. Les règles de Goecke : « raison, des rues et places adaptées à la fonction, embellissement des parties historiques de la ville, et prise en compte de la nature à long terme. » p.8.

⁶⁸¹ Ibid, voir figure N° 5 dessinée par Gruber, p.195.

l'intérieur de la Siedlung. Mais, plus important, elle est censée apporter un complément de nourriture à une population économiquement défavorisée. En cela il cherche à réaliser en partie son utopie, donner une forme d'indépendance économique aux habitants même des villes. L'idée du Scholle, de citadelle libre est présente en permanence et le Hof ne fait que l'appuyer.

Enfin la Siedlung, nettement excentrée du cœur de Berlin, établie sur un espace généreux, figure une forme de dispersion, thème majeur de la dissolution des villes. Même si Bruno Taut n'espère pas que son rêve de la ruine de la ville se réalise, la Siedlung en dessine une timide proposition.

D. L'incursion dans la ville : La Wohnstadt

L'architecte est confronté à plusieurs occasions à la question de la ville sous un angle diamétralement opposé, car il intervient aussi au centre de Berlin, notamment, dans le quartier de Prenzlauerberg. Il y réalise plusieurs opérations dont une qui constitue une proposition différente du bloc ou de l'îlot, selon les règles d'urbanismes établies au XIX^e siècle.

Le projet est désigné sous le vocable de « Wohnstadt » (ville d'habitation). Il marque bien la différence entre la « Wohnstadt », avec unique fonction l'habitat, et la ville qui remplit des fonctions plus nombreuses. Dans la terminologie française, le terme le plus proche serait « cité ». Cependant la Wohnstadt n'est pas conçue comme une banlieue ou une zone d'habitation éloignée du centre ville. Dans le cas qui nous intéresse, Bruno Taut avec Franz Hillinger, directeur des projets à la GEHAG, travaillent sur une « cité » au cœur d'un des quartiers les plus touchés par les Mietskasernen : Prenzlauerberg. Ces dernières se caractérisent par une forte densité de logements et c'est sur cette question de la densité que les deux architectes veulent relever le défi. C'est pour la même raison qu'ils évitent le terme de Siedlung pour lui préférer Wohnstadt⁶⁸². En effet la problématique est autre. Il s'agit de s'insérer dans un espace bien plus étroit, soumis à d'autres impératifs que les vastes étendues de la périphérie de la ville. Remarquons que dans ses réalisations en périphérie, les immeubles ne dépassent pratiquement jamais rez-de-chaussée plus deux étages, ce qui conduit à une densité moyenne de 25 logements à l'hectare, alors qu'il est usuel dans les zones plus urbanisées d'atteindre environ 100 logements à l'hectare⁶⁸³. Il lui faut donc modifier

⁶⁸² Kurt JUNGHANNNS, op cit. p. 73,

⁶⁸³ Les Hof viennois répondent en général à ce critère. Certains dépassent ce chiffre, pouvant atteindre 130 logements à l'hectare. Il est vrai que les logements sont un peu plus petits qu'à Berlin, mais les équipements collectifs plus nombreux.

l'approche afin de renforcer, d'une façon probante, la densité, sans pour cela abandonner des conditions de logement semblables à celles proposées par les Siedlung périphériques.

a) La Wohnstadt Carl Legien

Pour aborder cette question, la Wohnstadt Carl Legien est tout indiquée. Elle est en fait la seule réalisation « urbaine » de Bruno Taut qui réponde à ce profil. Elle se situe à Berlin Prenzlauerberg, le long de la Prenzlauer Allee⁶⁸⁴. Sa construction date de 1929 et 1930, alors que dès 1925 le projet était élaboré⁶⁸⁵. L'opération se développe sur un terrain d'environ neuf hectares, sur lequel sont construits 1.145 logements allant du une pièce et demie au trois pièces et demie, pour obtenir une densité de 127 logements à l'hectare. Bruno Taut n'a alors pas d'expérience particulière en matière de « cité » en centre ville. Il avait cependant rencontré, lors de son séjour en Hollande, J.J.P. Oud qui avait abordé cette question à Rotterdam avec le quartier de Tussendijken⁶⁸⁶. Comme le souligne la plupart des commentateurs, Bruno Taut s'est largement inspiré de ce dispositif, tout en lui conférant une bien plus grande ampleur.

Le terrain se présente comme un long rectangle coupé dans sa largeur par la Erich-Weinert Strasse, l'axe sur lequel s'articule l'ensemble. De chaque côté de la voie sont installées trois cours fermées sur trois côtés, seul reste ouvert le côté donnant sur l'allée principale. Ces rectangles sont séparés par des rues perpendiculaires à la voie principale, elles desservent les accès aux bâtiments. Ce parti exige des solutions nouvelles sur une surface assez restreinte, afin de répondre à la densité recherchée par le programme.

Les réponses se font par une prise en considération de la nécessaire mise en scène de la voie principale, elle passe par deux options. Tout d'abord, en donnant une largeur inhabituelle à la Erich Weinert Strasse, plus de 40 mètres, cela permet un aménagement d'espace vert devant les immeubles et surtout crée une continuité évidente avec les cours. Ainsi la sensation d'espace est-elle sensiblement augmentée, l'impression de maisons posées dans un parc devient très palpable. Cela se justifie d'autant plus que les rues secondaires bien que larges d'au moins 14 mètres laissent, du fait de la longueur des façades dans lesquelles elles sont enserrées, un sentiment d'étroitesse. Cette solution, l'architecte ne la désirait pas vraiment. Afin de conférer un caractère franchement urbain à l'ensemble, il avait souhaité fermer le quatrième côté de la voie principale par des magasins en rez-de-chaussée, pour créer

⁶⁸⁴ Annexe Illustration Berlin fig N° 52.

⁶⁸⁵ Ibid. p 73.

⁶⁸⁶ J.J.P. OUD, supra p. 35.

une rue commerçante véritablement urbaine. Cette proposition ne fut pas retenue. Ensuite à défaut, il obtient le caractère citadin recherché par le traitement des maisons de têtes. Il s'agit de donner un caractère spécifique à l'allée. A cet effet, il joue sur le surdimensionnement des balcons accrochés aux angles des façades, qu'il fait déborder largement pour les projeter vers l'allée⁶⁸⁷. Il leur confère un caractère massif grâce d'une part aux épaisses maçonneries des garde-corps et d'autre part au traitement paradoxal du balcon, en jouant sur l'arrondi à l'angle et sa terminaison sur le pignon par un net pan coupé⁶⁸⁸. Le pignon est percé à son autre côté par des fenêtres en angle. Elles rompent le rythme trop sévère des murs et entretiennent une habile transparence⁶⁸⁹.

Plantée d'arbres avec de profonds trottoirs aménagés en plate bande, la Erich Weinert Strasse a fière allure et peut aisément en remonter aux allées des quartiers chics de la ville. Il est ainsi apporté une réponse partielle aux Mietskasernenn. Il reste à traiter l'autre aspect de la typologie de la Wohnstadt : la cour. La cour dans l'histoire de la ville du XIX^e siècle, est le lieu de la tuberculose, elle s'y développe et entraîne des maladies physiques et morales. Il s'agit dès lors de créer une nouvelle image de la cour pour en faire le lieu du bien-être. Le parti retenu par Bruno Taut est semblable à celui que Fred Forbat et Walter Gropius adoptent pour leurs logements de la Ringsiedlung dans la Siemensstadt⁶⁹⁰. La façade reçoit un quadrillage de loggias occupant toute sa longueur. Celles-ci sont de dimensions généreuses, elles s'ouvrent sur toute la longueur de l'appartement et profondes d'un mètre cinquante pour offrir des superficies de près de 10 m²⁶⁹¹. Elles paraissent clairement conçues comme des lieux de repos et d'hygiène et sont pensées comme une composante essentielle du bien être de leurs habitants. Comme il est de rigueur chez Bruno Taut, la fonction prime sur toute autre considération et la solution retenue est tout d'abord à contenu social avant d'être esthétique. Néanmoins, la proposition est particulièrement heureuse, car elle « élimine » pratiquement le mur support pour gagner en autonomie ce que le bandeau des fenêtres du grenier de couleur bleue, souligne encore. Cette architecture de vastes loggias composant les façades a connu depuis un réel engouement. Contrairement à ce que Bruno Taut lui-même soutient dans ses écrits⁶⁹², il faut admettre que, cette fois l'exemple ne vient pas, comme en règle générale, des architectures bourgeoises mais de l'architecture sociale.

⁶⁸⁷ Annexe Illustration Berlin fig N° 53.

⁶⁸⁸ Annexe Illustration Berlin fig N° 55.

⁶⁸⁹ Annexe Illustration Berlin fig N° 54.

⁶⁹⁰ Cf infra ce même chapitre pp. 220-224.

⁶⁹¹ Annexe Illustration Berlin fig N° 56.

⁶⁹² Bruno TAUT, *Die Neue Wohnung*, op. cit.

Fidèle à son habitude, Bruno Taut limite au mieux les éléments de son architecture. Il se tient au toit plat pour ces constructions de quatre ou cinq niveaux. Une façade de loggia et l'autre façade plane, à peine rythmée par les petits auvents des portes et par les fenêtres allongées des cages d'escalier ; de la corniche descendent les canalisations des gouttières en zinc.

Bruno Taut accorde à la vie personnelle un rôle tel qu'il est conduit à réduire les équipements collectifs à leur plus simple expression. Cela lui est d'autant plus facile qu'il dispose souvent dans les Siedlung d'espaces peu onéreux, qui autorisent des appartements assez grands ou des maisons individuelles. Les contraintes spatiales et économiques de la Wohnstadt Carl Liegen l'ont obligé à prévoir des équipements, dont les principaux sont deux buanderies. Néanmoins, pour un quartier d'habitations sociales en ville cela reste une réponse de service « minimum ». Ce choix implique une conception du logement social doté de nombreux équipements. Les logements actuels gardent peu de traces de ces aménagements. S'agissant d'aménagements simples pour des habitants aux moyens limités, on a été peu attentif à les préserver. En revanche, on peut se faire aisément une idée des intentions de l'architecte, car il a rédigé un petit ouvrage sur le nouveau logement qui nous informe bien sur ses conceptions⁶⁹³. Publié en 1924, il est totalement en phase avec ses réalisations. Que prône-t-il ? Sans surprise, de la couleur, mais aussi une organisation rationnelle de la demeure où les objets décoratifs ont une place à peine tolérée. Pour Bruno Taut, l'héritage des anciens n'est pas adapté aux conditions de l'habitat moderne, pas plus leur mobilier que leurs objets n'y ont leur place. Quant aux tableaux, ils n'ont pas droit de cité au mur, leur place est dans un placard et ils en sont extraits uniquement lorsque l'on peut leur consacrer le temps nécessaire pour en apprécier la beauté, il faut les « déguster » dans la tranquillité d'un cabinet sans quoi leur contenu est galvaudé⁶⁹⁴.

La culture du chez soi, cette Wohnkultur, thème majeur dans la culture germanique, est considérée comme l'expression la plus significative et la plus représentative de soi-même et de son statut. Cette image est véhiculée par les revues chics de Berlin. Ainsi le photographe Waldemar Titzenthaler, très introduit dans la bonne société berlinoise, nous livre-t-il les intérieurs de personnalités du monde des affaires, de la politique et de l'art⁶⁹⁵. Si le bureau de Peter Behrens à Neubabelsberg en 1913 laisse l'image d'une relative simplicité, il n'en va pas de même pour la plupart des autres intérieurs, si ce n'est celui de l'orfèvre Emil Lettré qui

⁶⁹³ Ibid.

⁶⁹⁴ Ibid. p.

⁶⁹⁵ Enno KAUFHOLD, *Berliner Interieurs, 1910 – 1930*, Photographies de Waldemar Titzenthaler, Berlin, Nicolai Verlag, 1999.

s'en tient à un décor d'un certain ascétisme, inspiré des palais florentins du XV^e siècle. Les intérieurs berlinois en 1930 affichent encore une surcharge décorative qui, souvent, frise le mauvais goût. La limite de la simplicité semble être le style Biedermeier. Même si Fritz Lang, le réalisateur le plus en vue à Berlin en ces années 1920, collectionne des objets africains, ils côtoient une pléthore d'objets et de meubles lourdement sculptés. La volubilité de sa salle à manger surprend même par son aspect hétéroclite, elle semble puiser avec peu de discernement dans une boutique d'antiquaire. La revue très tendance *Die Dame*⁶⁹⁶ prône encore en 1930 des intérieurs encombrés. L'avant-garde ne trouve pas d'écho dans le nouvel art d'habiter qu'elle promeut. Walter Gropius rappelle pourtant que l'homme actuel se vêt selon une mode de son temps, alors qu'il habite dans un décor du passé :

« L'homme moderne s'habille de façon moderne et non historique »⁶⁹⁷,

écrit-il en 1923. Il n'a pas cessé, tout au long de ses conférences et articles, de stigmatiser ce décalage entre la « modernité » du vêtement et la décoration à l'ancienne des logements⁶⁹⁸. Ces remarques s'inscrivent dans cette modernité que promeut déjà le Werkbund bien avant la Grande Guerre, puis repris par le Bauhaus. Ce n'est pas spécifique à l'Allemagne, les Wiener Werkstaedte en Autriche, les travaux d'architectes français comme l'équipe Le Corbusier, Pierre Jeanneret Charlotte Perriand et, les propositions des constructivistes en URSS ou les inventions de F.L. Wright notamment, montrent l'importance que prend ce mouvement de rénovation du mobilier et du décor de la maison. Il faut cependant souligner le caractère souvent élitiste de ces productions si l'on excepte au moins les travaux de Marcel Breuer et les objets du Frankfurter Register⁶⁹⁹.

Bruno Taut a lui aussi dessiné des meubles. Mais il semble conscient que l'ensemble de la population n'a pas accès à ces produits qui demandent une mise en œuvre de fabrication et de diffusion assez lourde. Il tend alors surtout à réduire le recours aux meubles. Pour cela, il plante en premier lieu dans ses immeubles des placards intégrés qui font disparaître ce qui lui semble la pire des contraintes, l'armoire. Elle est pour lui inadaptée aux logements tout d'abord par sa taille et son absence de maniabilité, puis par un style souvent ancien, défaut impardonnable pour Bruno Taut. Ne va-t-il pas jusqu'à prophétiser que bientôt plus personne ne voudra de ces vieilleries ? Il s'attaque aussi à la cuisine. Elle est regardée comme un laboratoire où, à terme, les appareils ménagers soulageront la tâche de la maîtresse de maison.

⁶⁹⁶ *Die Dame*, revue publiée à Berlin et Vienne, fondée en 1875.

⁶⁹⁷ Walter GROPIUS, « Principes de production du *Bauhaus* » in *Architecture et société* » Paris, édition du linteau, 1995. Textes choisis, présentés et annotés par Lionel Richard, traduit de l'allemand par Dominique Petit, p.35.

⁶⁹⁸ *Ibid*, article de 1924 « L'industrie du logement » p. 43.

⁶⁹⁹ Cf. infra Titre II, Partie 2 Sous-Partie 2 : Francfort.pp. 440-447.

Il installe des rangements sous l'évier, accroche des éléments de rangement au-dessus des plans de travail. Néanmoins, cette volonté de rationalisation n'atteint pas la rigueur de la cuisine de Margarete Schütte-Lihotzky bien plus fonctionnelle, qu'elle conçoit pour le « Neue Frankfurt »⁷⁰⁰.

A Carl Liegen, Bruno Taut compte encore sur la couleur pour apporter une solution nouvelle au logement, car elle est facteur de joie, de vie, de détente. Aussi les murs abandonnent le papier peint, les galons, les draperies et tapisseries pour se parer de couleurs sinon vives au moins très franches. Les murs sont souvent peints en deux parties, l'une est, jusqu'à mi hauteur, assez sombre et l'autre, dans la même teinte, plus claire pour la partie haute⁷⁰¹. Ce choix s'explique autant pour des raisons d'entretien que de lumière. La gamme de couleur est dominée par le bleu, souvent clair, un rouge sang de bœuf, pour lequel Bruno Taut semble avoir un réel penchant, et un jaune qui se décline dans des nuances allant du jaune bouton d'or à un jaune « coquille d'œuf ». Le blanc est banni, il est pour l'architecte la couleur de l'ennui et du passé, bourgeois comme il a pu l'affirmer dès ses premiers travaux à Magdebourg. De même, répugne-t-il au brun bien trop compassé et ennemi de la lumière. Les cages d'escalier connaissent le même traitement. Dans certaines, à Carl Liegen, les couleurs d'origines ont été reconstituées, la rampe en bois est jaune vif ou rouge, les contre plinthes sont bleues et les murs sont bicolores, pour le bas de la couleur de la rampe et au-dessus du blanc⁷⁰². Tout cela crée une vivacité que notre culture actuelle de la discrétion accepte mal⁷⁰³. Bruno Taut se livre dans un ensemble immobilier qu'il construit entre 1926-1927 à Prenzlauenberg à un exercice de coloration de la façade très impressionnant⁷⁰⁴. Le Troisième Reich a estimé que ces couleurs trop « prolétaires » ne convenaient pas, il a fait repeindre les façades en gris. Le temps aidant et le peu d'entretien les ont depuis rendues sinistres. Pour les nazis même la couleur était bolchevique.

⁷⁰⁰ Le Neue Frankfurt désigne le programme de logements sociaux initié par la ville de Francfort entre 1925 et 1930 sous l'égide d'Ernst May.

⁷⁰¹ Annexe Illustration Berlin fig N° 60.

⁷⁰² Annexe Illustration Berlin fig N° 60.

⁷⁰³ Annexe Illustration Berlin fig N° 61.

⁷⁰⁴ Bloc d'habitation Ernst-Fürstenberg Strasse, Heinz Bartsch Strasse, Annexe Illustration Berlin fig N°57, 58, 59.

b) Bruno Taut et la ville

Ses interventions ont été nombreuses dans le Berlin des années 1920-1930, souvent pour des objets de dimensions importantes, toujours plusieurs centaines de logements. Le caractère souvent innovant de ses Siedlung, sa collaboration étroite avec Martin Wagner, directeur de l'urbanisme de la ville, enfin son intervention fréquente dans l'élaboration des plans d'aménagement des Siedlung sans qu'il y construise, lui confère un statut d'urbaniste. De plus, sa production littéraire marquée par l'organisation utopique de l'espace le désigne comme un des théoriciens de la ville future.

Une proposition urbaine ?

Dans son ouvrage *Projet et Utopie*, Manfredo Tafuri⁷⁰⁵ s'interroge sur l'apport de Bruno Taut dans la réflexion sur la ville au XX^e siècle. Il saute aux yeux qu'entre ses utopies livresques et les réalisations berlinoises, il y a un fossé qui rend difficile le lien entre sa vision idéalisée et sa réalité construite. On doit alors s'interroger sur l'apport des créations de Bruno Taut dans cette expérience de la ville. Sur ce point Manfredo Tafuri est très critique, pas seulement envers Bruno Taut, mais envers l'ensemble de la production des concepteurs allemands. Il voit dans leurs ouvrages le produit d'une alliance objective entre le monde du travail et du capitalisme, dont Walter Rathenau est le prototype. Cette alliance est souvent désignée sous le vocable de « socialisme communal », puisque c'est bien comme le bras agissant des communes socialistes que ces architectes ont matérialisé les utopies qui se fondent sur la ville comme lieu de la réconciliation du capital et du prolétariat. Pour Manfredo Tafuri, l'échec est patent⁷⁰⁶. Cela parce que la réflexion part de l'architecture et non de la ville, comme objet spécifique qui ignore l'architecture. Il reconnaît aux Siedlung de réelles qualités qui en font des oasis d'ordre, de bien-être, mais qui ne sont en rien des modèles pour la métropole en devenir :

« ...incapables de modifier le caractère improbable, polyfonctionnel, multiple et non-organique de la métropole tertiaire moderne, dans tous les aspects contradictoires qui peuvent être les siens. »⁷⁰⁷

L'auteur, on le sait, est marxiste et, dans ce sens, il se tient à une logique qui doit apporter des solutions « lisibles ». Il s'appuie de même sur cette idée assez fréquente : l'humanité se

⁷⁰⁵ Manfredo TAFURI, *Projet et Utopie, de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod, 1979. Traduit de l'italien Françoise Brun, préface de Bernard Huet.

⁷⁰⁶ Ibid. Voir le chapitre 5 « Architecture radicale et ville » pp. 86 à 103.

⁷⁰⁷ Ibid. p. 103.

protège du profit égoïste par une organisation scientifique. En fait, et malgré son rationalisme opératif, Bruno Taut reste attentif dans sa démarche à laisser une place à l'intuition et à l'improvisation. Il reste architecte même s'il ne s'inscrit pas dans la lignée expressionniste prônée par une bonne partie des architectes berlinois, comme Erich Mendelsohn ou Hans Scharoun. Ceux-ci sont fascinés par l'objet architectural, sujet de l'aventure créative. L'architecture de Bruno Taut tourne le dos à cet esthétisme, convaincu qu'un regard fonctionnel et utilitaire résout la question esthétique.

Au reproche fait par Manfredo Tafuri on peut opposer que le caractère de la ville est par nature « improbable ». Cette improbabilité est la marque même de la cité moderne. On doit pour cela admettre la ville non comme un outil de production « général », mais comme un outil de production principalement tertiaire, totalement mouvant, par nature inadapté à la planification. La ville y est vitalemment opposée, même si cette dernière est un élément de la dialectique, planification / improvisation, dont elle se nourrit pour sa dynamique de développement. La planification urbaine est destinée à l'échec et si elle vient à réussir, elle détruit la ville en la pétrifiant. Il est bien entendu que Manfredo Tafuri ne souhaite pas établir un modèle de ville immuable, mais espère juguler, par la maîtrise de l'espace urbain, les dérives d'un capitalisme trop entreprenant. Néanmoins, cet espoir est aussi illusoire, car il supposerait la disparition d'un autre antagonisme nécessaire à la ville, la lutte permanente du planificateur, que l'on pourrait appeler le « législateur » et de son contradicteur le « citoyen » qui veut disposer du droit de créer dans un espace non réglementé. On sait que le législateur s'empresse, avec un inévitable retard, à mettre des règles là où le génie humain a inventé son champ d'action. Ce droit du citoyen contre la puissance publique est un élément fondamental de la démocratie, et toute tentative de planification ne peut conduire qu'à un déni de droit. La ville dès lors ne peut qu'être un espace inorganisé et, dans ce sens, s'oppose à la campagne qui, par son système de production, suppose une organisation stricte de l'espace cultivé pour atteindre la nécessaire productivité. Les expériences socialistes montrent bien ce phénomène ; la résistance est venue de la campagne, parce qu'elle a beaucoup de peine à s'adapter à un nouveau mode de production. Par contre, la ville qui produit continuellement des espaces de liberté et d'initiative ne pose pas le problème de la même manière. En écho à la conviction de Manfredo Tafuri d'une ville sociale planifiée, on peut retenir le constat de Giulio Carlo Argan ; la Renaissance imagine que la ville est un objet artistique, elle dirige ses recherches vers la ville idéale, comme l'artiste imagine l'œuvre idéale. Figure définitivement établie,

« unique œuvre d'art par un artiste unique »⁷⁰⁸, la ville serait inévitablement immuable. On voit aujourd'hui que des villes comme Urbino, régies par une loi spécifique, se transforment en musée, sans autre fonction que de vivre de leur passé.

C'est pour ces raisons que l'on peut s'interroger sur l'affirmation de Manfredo Tafuri, qui voit dans ces Siedlung des modèles de « village ». Il justifie cette position par l'effacement de la communauté de construction, la Gemeinschaft, association à l'idéal mutualiste, au profit de la Gesellschaft, c'est-à-dire de la société commerciale qui trouve son assise dans et par la grande ville. Cette vision inscrit la ville dans un cadre bien trop strict. Elle considère surtout la Grossstadt comme une entité qui est le fruit d'une organisation structurée et planifiée. Or elle n'est pas cela et les tentatives pour la considérer comme telle n'ont pu aboutir. La transformation de Paris par le baron Haussmann impose une idée de la métropole comme un ensemble organique intimement lié, constitué d'un *continuum* construit, ponctué de quelques parcs. Toute rupture de tissu devient une anomalie. Ce modèle a été souvent suivi. Cependant le développement de Berlin a connu une histoire différente et la reconnaissance de la réalité de la Grossstadt ne s'est traduite qu'en 1920. De plus elle s'est principalement fondée sur le développement de grands Konzern, dont Siemens, Borsig et AEG sont les chefs de file. Ceux-ci avaient très vite quitté la ville pour s'implanter dans les environs, notamment aux bords des nombreux bras d'eau qui composent le site de Berlin. La volonté de voir les travailleurs logés à des distances proches de leur lieu de travail a conduit à la « colonisation » de sites plus éloignés du centre ville. La Siemensstadt en est l'exemple le plus connu. Est-ce à dire que ce type de développement est antinomique de la « métropole moderne » ? On peut difficilement suivre un tel raisonnement. Que Manfredo Tafuri voit dans le plan « Obus » d'Alger de Le Corbusier la réponse la plus satisfaisante à cette ville du XX^e siècle, montre qu'il n'a pas pris en compte l'importance de l'industrie de pointe dans la transformation tertiaire de la ville⁷⁰⁹. En effet, le plan « Obus » ne laisse aucune place à ce type d'activité, il est pensé comme un schéma pour une ville administrative et tertiaire sans le poumon même de la grande métropole, la combinaison de la conception et de la réalisation des produits les plus en pointe. Cette alliance reste la marque encore aujourd'hui de la ville allemande et de la puissance de son économie.

⁷⁰⁸ Giulio Carlo Argan, *L'histoire de l'art et la ville*, Paris, les éditions de la passion, 1995. Traduit de l'italien par Claire Fargeot, édition originale 1983. p. 59.

⁷⁰⁹ Ibid. chapitre 6 « La crise de l'utopie : Le Corbusier à Alger » pp. 105 -131.

C'est dans ce contexte qu'il faut aborder le projet de Bruno Taut. *La dissolution des villes* donne une piste. On a déjà dit que la forme de pensée de l'auteur est plus en étoile que linéaire. Ses œuvres semblent toutes partir d'un point, faire une incursion dans un lieu, lui donner un sens et puis partir vers un autre champ. Cependant, elles procèdent d'une logique qui est partagée avec Martin Wagner, celle de marquer le lieu, de lui donner un contenu qui peut devenir référentiel. Entendons-nous bien, pas un modèle, mais une référence, qui permet de construire autour. De prendre cet existant comme un point d'appui pour poursuivre l'extension sans qu'elle soit enfermée dans un schéma strictement planifié. Sans arrêt revient ce côté anarchiste que Manfredo Tafuri considère comme dépassé et « villageois ». Or le processus du village est un développement organique, contraire à la pratique de Bruno Taut. Cela explique aussi le refus de ce dernier d'une esthétique comme base du projet, ce qui n'exclut pas une prise en compte architecturale du construit. Vouée à l'échec pour le critique italien, la plupart du temps, vue sous son seul aspect architectural, l'œuvre de Bruno Taut à Berlin est pourtant une série de signaux. Ils forment des points d'appuis pour le développement inévitablement inorganique, déprogrammé pourrait-on dire, de la ville moderne dans sa réalité et dans son utopie. On sent fréquemment un agacement de la critique face à des réalisations où les habitants semblent vivre avec sérénité. On invoque alors les mœurs, l'héritage culturel, si ce n'est l'incompétence de leurs occupants à percevoir la fausseté de leur situation. Il vient alors à l'esprit l'idée qu'il est insupportable que l'œuvre produite ne s'inscrive pas dans une forme de reproductibilité mécanique. Pourtant est-il raisonnable de croire qu'un lieu de vie est reproductible ? La standardisation de la production suppose-t-elle une utilisation identique de l'objet manufacturé ? Oui, mais seulement s'il s'agit d'un produit de consommation. Pour les produits intermédiaires il n'en est rien, car ils ne participent qu'à l'élaboration de l'objet. On ne fabrique pas en usine un immeuble de plusieurs étages, ni même une maison individuelle, on en exécute des éléments qui sont assemblés, dans le meilleur des cas, selon un plan de montage unique. Le plus souvent le produit est à usage multiple et exploité à des fins variées. Walter Gropius se fait le visionnaire trop optimiste dans ses écrits sur l'industrialisation du logement, il n'y a pas de confection de l'habitat comme il y en a une du vêtement. La maison « à consommer » est anti-économique, quelle que soit la « modernité » du comportement, il est vrai que ces précurseurs ne pouvaient guère prendre en compte le facteur énergétique, lié à des préoccupations écologiques. Il met en évidence l'importance non pas de la préfabrication mais de la

maniabilité aisée des matériaux qui composent le bâti. Aussi la ville ne saurait se plier à une industrialisation qui pourrait être planifiée et les tentatives de planification ne peuvent pas s'avérer satisfaisantes.

La stratégie berlinoise a cependant aujourd'hui valeur de modèle contre le phénomène de « mitage » des périphéries des villes, qui doit s'analyser comme un aveu d'échec de la ville. Cette manière « bucolique » de faire les villes qu'a su imaginer Bruno Taut a été mal comprise, il n'y a pas de « ruralisation » de l'objet urbain. Il y a le constat que la périphérie n'est pas une simple prolongation du centre de la ville, car elle ne remplit pas les mêmes fonctions. Ces *Vorstädte* ne sont pas des banlieues mais des villes entières aux fonctions plus limitées, comme l'imaginait Ebenezer Howard. Aussi méritent-elles l'élaboration d'un corpus socio-culturel spécifique où l'architecture et la typologie urbaine ont un rôle essentiel à jouer. La leçon de Bruno Taut, notamment, n'a pas été acceptée. Les préoccupations mécanistes et esthétiques ont pris une telle place dès 1925 que toute autre proposition ne pouvait qu'être considérée comme étant attardée. L'exemple des silos américains comme objet architectural est exemplaire, déjà évoqué par Walter Gropius en 1913⁷¹⁰. Il montre à quel point l'image industrielle s'imposait. Dans l'urgence d'inventer de nouvelles formes, on a oublié la leçon cubiste, l'objet dans sa simplicité, réduit à sa réalité vernaculaire ne participe pas à un esthétisme de la surprise mais à la compréhension des aspirations sociales.

⁷¹⁰Walter GROPIUS . « L'évolution de l'architecture industrielle moderne » in *Architecture et société*, p 34.

Chapitre 3.

Les architectes de Berlin

Section 1. Walter Gropius

Le célèbre architecte voit son nom indéfectiblement lié au Bauhaus, qui paraît être sa marque de fabrique. Il est associé à l'idée que c'est à travers un rationalisme industriel que se résoudra la crise du bien-être social et, par là, celle de l'architecture. Le Bauhaus est l'école de la mise en pratique des capacités de l'industrie au service de son client. Celui-ci est pour Walter Gropius l'être humain non rationalisable. Mais Walter Gropius ne se réduit évidemment pas au Bauhaus, ce n'est là qu'un aspect du chemin bien plus vaste parcouru par l'architecte.

Il peut paraître surprenant de vouloir associer la personnalité de Walter Gropius avec celle de Bruno Taut, tant ils semblent éloignés dans leur démarche. Pourtant, les deux architectes non seulement se connaissent bien mais ont été pendant de longues années réunis dans les mêmes associations, avant-guerre au Werkbund, puis en 1918 à l'Arbeitsrat für Kunst, puis à la November Gruppe. Walter Gropius est l'un des participants à la Gläserne Kette, et fondateur, avec Mies van der Rohe, du Ring, qui s'élargit rapidement avec l'adhésion des dix, dont Bruno Taut est l'animateur. Les deux architectes prennent des postes de responsabilité dans ces groupes. Bref, ils sont vraiment engagés l'un à côté de l'autre. Si Walter Gropius construit peu sous la République de Weimar, contrairement à Bruno Taut, aucune trace de contestation du travail de l'un par l'autre ne nous est connue. Bien que l'on ait tenté, pour des besoins de la démonstration, de mettre en cause les opinions politiques de Walter Gropius, il était, comme Bruno Taut, nettement engagé à gauche et il n'a jamais renié cette position. Sa préoccupation est bien le logement social, sa réflexion est en fait très proche de Bruno Taut, même si ses solutions ne sont pas toujours les mêmes, ce qui paraît normal face à deux personnalités qui mènent une recherche complexe sur une question nouvelle.

A. La conférence de Folkwang

On peut voir cependant un lien se tisser dès les années d'apprentissages des deux architectes. En 1911, Walter Gropius tient une conférence au Folkwang Museum de Hagen,

centre que Bruno Taut fréquente aussi. Le thème est l'art monumental et la construction industrielle. Il y retient comme postulat :

«... que l'art est fait par l'homme et pour l'homme, et qu'il est le contraire de la nature. Il a pour but de transformer la beauté absolue et neutre de la nature en une beauté relative intentionnelle »⁷¹¹ .

Comme nous avons déjà pu l'écrire, cette définition du rôle de l'art est proche de celle de *l'Architecture alpine* de Bruno Taut. Mais la suite de l'exposé trouve aussi des échos dans la pensée de Bruno Taut. Lorsqu'il affirme que :

« La matière en soi est inerte et sans existence, c'est seulement la forme qui lui dispense la vie, une vie qui lui est insufflée par la volonté créatrice de l'artiste⁷¹². »

Walter Gropius ne dit rien d'autre que Bruno Taut, qui soutient la même opinion. Elle est de même en résonance avec l'idée d'Ernst Bloch qui veut que l'utopie croisse avec l'apparition de la forme⁷¹³. Enfin, il continue par cette phrase :

« Ainsi est-ce la volonté qui organise le chaos, qui rend nécessaire l'arbitraire et qui rythme le désordre.⁷¹⁴ »

Elle peut s'appliquer sans aucune modification au cubisme défendu par Georges Braque et Pablo Picasso. Elle explique aussi la critique de Le Corbusier, qui voit dans le purisme et son propre travail une remise en ordre bien éloignée des « Allemands ». Ce point paraît important, car il montre la distance qui existe entre Le Corbusier et Walter Gropius malgré une amitié affichée. Le principe sur lequel est fondé le Bauhaus, un artisanat mis au service de l'industrie, ne peut de même être accepté par Le Corbusier, car il considère le souci du beau comme le principe directeur, alors que Walter Gropius y voit un effet de la création et non un but. Comme Bruno Taut, Walter Gropius soutient que :

« La question sociale est devenue le véritable point central de l'éthique de notre temps, le grand problème auquel est confrontée notre communauté et sur lequel l'art doit se pencher lui aussi... »⁷¹⁵

La réponse ne peut se faire par un esthétisme que l'on pourrait qualifier de façade, mais par une :

«... religiosité nouvelle, capable de toucher tout le monde par son verbe et devenir le principe directeur d'un art nouveau... »⁷¹⁶.

Peut-on alors voir se dessiner derrière ces propos les temples agnostiques que Bruno Taut érige dans ses trois ouvrages ? En tout cas on en est très proche. Mais ni l'un ni l'autre n'en

⁷¹¹ Ibid. « L'art monumental et la construction industrielle » p. 23.

⁷¹² Ibid. p. 24.

⁷¹³ Ernst BLOCH, *Le principe Espérance*, p.323.

⁷¹⁴ Walter Gropius, op.cit p. 24.

⁷¹⁵ Ibid. p. 24.

⁷¹⁶ Ibid. p. 24.

sont là. Dans son exposé, Walter Gropius pense surtout aux réalisations de Peter Behrens⁷¹⁷ chez AEG. Même s'il a quitté, en 1910, son cabinet il continue à porter un regard attentif aux travaux de ce maître incontesté. Les deux bâtiments de la Turbinen Fabrik et de la Kleinmotor Fabrik sont tous les deux fondés sur des espaces aérés et clairs, architecture de verre, qui rend la dignité à l'ouvrier, comme le souligne Walter Gropius :

« En l'honneur du Travail, il faut construire des palais qui non seulement offriront à l'ouvrier, esclave du labeur industriel moderne, la lumière, l'air et la propreté, mais lui donneront à ressentir quelque chose de la dignité de la grande idée commune qui porte le Tout.⁷¹⁸»

Le conférencier vient juste d'entrer en contact avec Carl Benscheidt propriétaire de la société Fagus à Alfeld ; ce sera la première réalisation importante de Walter Gropius avec son associé Adolf Meyer. Elle est fondée sur les principes qu'il défend, dont la transparence, non seulement architecturale mais aussi relationnelle dans l'entreprise. Cette expérience d'une architecture de verre est rappelée dans les deux cages d'escalier qui encadrent le bâtiment de bureaux de l'exposition du Werkbund de Cologne en 1914. Bruno Taut y reprend la même thématique avec son célèbre « Glashaus », écho de verre à son pavillon de l'acier à l'exposition de Leipzig en 1913. Rappelons de même le combat commun qu'ils ont mené en 1920 pour la couleur⁷¹⁹.

Leur chemin semble s'écarter après 1921, l'un se consacre désormais à la réussite du Bauhaus, l'autre met « en couleur » Magdebourg. Puis Bruno Taut est surchargé de commandes avec le programme de logements sociaux de Berlin. Mais cet éloignement n'est qu'apparent, lorsque Walter Gropius quitte la direction du Bauhaus en 1928, il vient s'installer à Berlin où il reprend son travail d'architecte et de « designer » à plein temps. Avec sa participation à la Siemensstadt il a l'occasion de concrétiser sa vision de la question du logement social.

⁷¹⁷ Rappelons que Behrens avait construit en 1908 un crématorium à Hagen qui du propre aveu de Walter Gropius l'avait beaucoup impressionné, cf. p 177 lettre de Walter Gropius à Georg Holtje du 5 juin 1958.

⁷¹⁸ Ibid. p. 25, ce thème se retrouve de même chez Le Corbusier, qui voit dans le futur une alliance entre le patronat et le prolétariat,

⁷¹⁹ Cf. supra p.181 « Aufruf zum farbigen Bauen ».

B. La Siemensstadt

Cette Siedlung célèbre, réalisée entre 1929 et 1930, reste un modèle de fonctionnalisme. Elle fut appelée la Ringsiedlung⁷²⁰ car ses architectes faisaient tous partie de l'association le Ring⁷²¹. Elle est une des Siedlung de la Siemensstadt, celle-ci ayant été planifiée par l'architecte attitré de Siemens Hans Hertlein⁷²². La Ringsiedlung est conçue par Hans Scharoun. Il adopte un parti très fonctionnel⁷²³. Son plan est organisé en fonction de deux critères : le premier, réduire les nuisances de la voie ferrée qui la borde, le second, limiter les coûts de la voirie. Ceci le conduit à tracer deux voies se coupant à angle droit, le Jungfernheideweg et la Goebel Strasse⁷²⁴. Il borde ces voies d'un côté d'un long immeuble parallèle à la Goebel Strasse qui sert à isoler la Siedlung de la voie ferrée avec un espace paysager et installe en face treize immeubles en redan pour ainsi économiser de la voirie. L'ensemble constitue un rectangle de 530 mètres sur 320 mètres. Il ménage un large espace pour un aménagement en parc, se prolongeant vers un véritable parc au nord des habitations. Bien qu'il imprime un mouvement courbe à la Goebel Strasse, l'ensemble laisse un sentiment de simplicité qui confine à une certaine banalité. Cependant Hans Scharoun obtient ainsi une forte autonomie des parties. Cela permet à chaque architecte d'intervenir avec aisance, sans être subordonné au propos de son partenaire. La cohérence est maintenue tout en laissant une grande liberté d'expression à chacun.

Otto Bartning, chargé de construire l'immeuble le long de la voie ferrée, trace une longue barre de 430 mètres à la façade uniforme qui sinue le long de la rue. Elle n'emporte pas l'adhésion, les Berlinoises apprécient à moitié la performance et qualifient l'immeuble de « Langer Jammer » (longue calamité ou détresse)⁷²⁵. Afin de rompre cette monotonie, les architectes se laissent tenter par des gestes architecturaux qui sont loin de manquer de qualité mais font sentir une sorte de besoin de « corriger » la banalité du plan-masse. Cela est

⁷²⁰ Cette désignation fait référence au fait que les architectes qui ont conçu et construit la Siedlung faisaient tous partie du Ring qui était un groupe d'architectes d'avant-garde, dont l'animateur était Mies van der Rohe, et dont l'objectif était de défendre leur conception de l'architecture et de la ville face aux institutions et administrations. Six architectes participèrent à la réalisation de cette Siedlung dans la Siemensstadt, Hans Scharoun, qui fut le principal concepteur du plan, Walter Gropius, Otto Bartning, Hugo Häring, Fred Forbat et Paul Henning. Elle partie des Siedlung de Berlin inscrites au patrimoine de l'humanité retenues par l'Unesco en juin 2008

⁷²¹ Voir la liste des membres en annexe.

⁷²² La Siemensstadt est un important ensemble de logements sociaux planifié par Hans Hertlein, architecte attitré de Siemens, et dont la construction s'étend de 1920 à 1932. Elle eut jusqu'à 60.000 habitants et se situait à côté des usines Siemens à la frontière de Spandau et Charlottenburg.

⁷²³ Annexe Illustration Berlin fig N° 67.

⁷²⁴ Il ne s'agit bien sûr pas du dignitaire nazi, qui s'orthographe d'ailleurs Goebbels, mais de Heinrich GOEBEL un des réels pionniers de la lampe électrique à incandescence qui, vers 1854, eut l'idée, pour illuminer le soir son magasin de montres et horlogerie à New-York, de construire une lampe à filament de carbone.

⁷²⁵ Annexe Illustration Berlin fig N° 75,76.

particulièrement sensible chez Hans Scharoun avec des façades qui s'inspirent de l'architecture navale, presque méditerranéennes. Les Berlinois qui semblent avoir un besoin de requalifier les objets, donnent à l'un d'eux le surnom de Panzerkreutzer (le cuirassé)⁷²⁶. Hugo Häring traite les dix immeubles en redan dont il a la charge avec un certain expressionnisme, qui ne cadre pas très bien avec la rigueur des réalisations de Walter Gropius. L'emploi de briques décoratives en larges bandes au sommet des bâtiments, le revêtement par le même matériau des balcons aux formes arrondies, eux-mêmes dominés au dernier étage par d'épais garde-corps, alourdissent considérablement l'ensemble⁷²⁷. Fred Forbat semble se sentir plus à l'aise, il sait animer les façades côté rue par un léger décrochement arrondi juste avant la cage d'escalier, qui tranche largement dans la maçonnerie et rythme clairement l'ensemble. Côté jardin, il s'appuie sur quatre niveaux de loggias filantes séquencées par des murs de séparation en brique, qui apportent un peu de couleur au crépi blanc⁷²⁸. Mais là encore la liaison avec cet espace banal ne se fait pas et le « charme » opère difficilement.

C. Walter Gropius et la Siemensstadt

Dans ce cadre, l'intervention de Walter Gropius a surtout valeur de réflexion architecturale, n'ayant pas la maîtrise du plan d'ensemble. Il y construit trois immeubles implantés en bordure de la Siedlung. Une première construction de 220 mètres s'étire le long du Jungfernheideweg⁷²⁹. De l'autre côté de la rue parallèlement le second immeuble forme le premier bâtiment de la rangée des treize bâtiments disposés en redan⁷³⁰. Enfin, dans la Goebel Strasse, appuyé contre une petite surface commerciale composant l'angle ouest du Jungfernheideweg, l'architecte achève la composition par une troisième construction plus courte⁷³¹.

Cette dernière construction est un bloc découpé, aux angles de la rue, par des balcons creusés profondément dans la façade et dont les garde-corps en maçonnerie pleine ressortent de quelques dizaines de centimètres. Des loggias rythment toute la façade, celles du rez-de-chaussée restent suspendues au-dessus d'un petit socle de briques rouges. Entre les rangées de loggias s'ouvrent des fenêtres traitées de telle manière qu'elles laissent l'illusion de longues ouvertures rectangulaires. En fait il s'agit de deux fenêtres à trois battants, séparées par un

⁷²⁶ Annexe Illustration Berlin fig N° 68,69.

⁷²⁷ Annexe Illustration Berlin fig N° 77,78.

⁷²⁸ Annexe Illustration Berlin fig N° 79,80.

⁷²⁹ Annexe Illustration Berlin fig N° 70,72.

⁷³⁰ Annexe Illustration Berlin fig N° 74.

⁷³¹ Annexe Illustration Berlin fig N° 73.

mur de briques sombres, qui crée cette illusion. Walter Gropius reprendra cet artifice pour les deux autres immeubles. La façade côté jardin propose un élément architectonique inhabituel. A chaque extrémité du bâtiment l'architecte a placé un petit massif légèrement plus haut qui enferme une cage d'escalier. Celle-ci ouvre à chaque étage sur une coursive, qui file tout le long de la façade pour distribuer les appartements. Les garde-corps pleins des coursives organisent un rythme horizontal puissant sur les quatre niveaux de la façade. Un large bandeau souligne la corniche. Le choix délibéré de cette horizontalité rappelle son projet d'une académie de philosophie à Erlang en 1924, ainsi que le projet de Mies van der Rohe pour un immeuble de bureau⁷³² et annonce les immeubles de grandes hauteur dont Walter Gropius s'est fait l'ardent défenseur, dès 1930, notamment dans un article paru dans le *Zentralblatt der Bauverwaltung*⁷³³.

Le second immeuble mesure environ 100 mètres, il est particulièrement intéressant par le traitement adopté pour la « tête » de la construction. Cette question a ici son importance car le plan d'implantation défend le principe d'une disposition des immeubles en redan. Dans ce cas, l'immeuble de tête⁷³⁴ joue un rôle déterminant quant à la qualité visuelle qu'offre la rue. Ici il obtient un effet architectonique vigoureux, en jouant sur la plasticité des balcons et les effets des retraits. Il divise le pignon dont il traite un côté en mur aveugle jusqu'à la corniche du toit plat. L'autre côté est percé par une large baie vitrée à chaque étage, sauf au dernier niveau doté d'une large terrasse. Enfin à l'angle un bloc de quatre balcons, aux garde-corps pleins, s'insère partiellement dans la façade, débordant autant sur le pignon que sur la façade. La vigueur de la solution emporte l'adhésion. Au même moment, Bruno Taut est confronté à un problème similaire à la Wohnstadt Carl Legien, s'il a bien compris que le traitement doit être sobre et ferme, il se tient à une solution constructive plus simple.

Le dernier immeuble se situe Jungfernheideweg qu'il borde pour une bonne partie. Déjà l'interminable courbe de Bartning est une gageure, la seconde barre que développe Walter Gropius doit au moins dissiper cet ennui parfaitement perçu par les habitants. Pour cela, il part de l'idée que la répétition n'est pas un défaut à condition que l'on sache traiter la surface. Il ressort clairement de ses écrits que la question de la standardisation pose le problème de la diversité, mais il répond très vite, et à juste titre, que les villes anciennes étaient souvent construites dans « un style précis et répétitif »⁷³⁵. Il s'agit ici de

⁷³² Ludwig Mies van der Rohe, projet pour un immeuble de bureau, 1923.

⁷³³ Walter GROPIUS, « Des logements au milieu d'espaces verts : un habitat d'avenir dans les grandes agglomérations urbaines » in *Architecture et société*, op.cit. pp. 109 à 122.

⁷³⁴ On reprend ici le terme allemand de « Kopfhaus » (immeuble de tête), qui désigne la partie d'un immeuble long qui marque son extrémité.

⁷³⁵ Walter GROPIUS, « L'industrie du logement » in *Architecture et société*, op.cit. pp. 42 à 50.

démontrer que malgré sa longueur, la façade peut rester animée avec peu de moyens. Car dans l'esprit de Walter Gropius la standardisation et l'industrialisation du bâtiment sont des problèmes cruciaux.

La solution retenue, pour la façade côté rue, est une scansion marquée entre l'horizontale et la verticale. L'horizontale est obtenue par les fenêtres inscrites dans un rectangle allongé, la verticale par le creusement de la cage d'escalier, procédé largement éprouvé dans d'autres Siedlung berlinoises⁷³⁶. Toutefois, il voit dans les terrasses installées sur le toit plat, interrompues par les bâtis des cages d'escalier, le moyen de rythmer encore plus nettement l'ensemble. Contrairement à Bruno Taut, il s'interdit tout recours à la couleur. Le côté jardin est nettement plus structuré, il utilise des blocs de loggias, treize au total, fermées par des châssis de verre. Elles créent ainsi une cadence verticale qui vient contrarier le dessin horizontal des longues ouvertures vitrées, comme celui des longs et minces vasistas rectangulaires, qui font écho aux lucarnes identiques éclairant les greniers. Il applique cette solution dans sa propre maison de Dessau et Mies van der Rohe la retient dans son bâtiment du Weissenhof. Néanmoins on peut être gêné, dans le cas particulier, de ce choix en fait purement esthétique. Ces fenêtres sont visuellement volontairement rallongées sans correspondre à l'organisation interne du bâtiment. Le procédé consiste à insérer entre les fenêtres des parties maçonnées. Si ces murs séparent les fenêtres, ce n'est pas pour des raisons d'économie, mais parce qu'ils séparent des pièces dans les appartements. Il faut bien admettre que le procédé est critiquable. Il va franchement à l'encontre, non seulement des théories professées par l'architecte, mais aussi de toute logique constructive, dans ce sens le projet perd un peu de son exemplarité. Il s'expose ainsi à la critique assez acerbe de Giulio Carlo Argan :

« Il ne fait pas de doute que Walter Gropius ait opéré dans le cadre d'une culture bourgeoise et que son impératif rationnel ait entravé un élan révolutionnaire réel »⁷³⁷.

Cependant dans le même texte Argan lui reconnaît :

« ...son incapacité à se bercer d'illusions et son net refus de bâtir la nouvelle communauté sur le prestige des « grands idéaux » »⁷³⁸.

C'est d'ailleurs ce qui désoriente chez Walter Gropius. Il manifeste un intérêt proche de celui de Bruno Taut pour les spéculations. Mais par ailleurs il affiche un rationalisme anti-esthétique qui en appelle à sa formation d'ingénieur. Ce qui ne l'empêche pas, au soir de sa vie, de se dire persuadé que :

⁷³⁶ Annexe Illustration Berlin fig N° 71.

⁷³⁷ Giulio Carlo ARGAN, *Walter Gropius et le Bauhaus*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979. Traduit de l'italien par Elsa Bonan, édition originale, Torino, Einaudi, 1951. pp. 9-10

⁷³⁸ Ibid. p. 10.

«... la création et l'amour de la beauté non seulement enrichissent l'homme en lui accordant le bonheur, dans une grande mesure mais épanouissent en lui les facultés éthiques »⁷³⁹.

Tous ses propos d'après-guerre sont sous-tendus par cette idée ; la création et la compréhension de la forme sont les conditions essentielles de la solution des problèmes de notre temps. On voit ressurgir le rêve de la Gläserne Kette, de la November Gruppe, celui où les protagonistes étaient persuadés que leur mission était :

« ...d'agir comme défenseurs des peuples »⁷⁴⁰,

et ainsi de leur construire un futur fondé sur l'éthique avant l'esthétique.

Section 2. Œuvrer pour le peuple

L'avant-garde artistique allemande naît de l'idée qu'il faut œuvrer pour le peuple. Cette idée sociale ne lui est pourtant pas particulière. Les organisations destinées à protéger la population des aléas de la vie ont été un des fondements de la constitution de l'empire prussien et Bismarck avait agi dans ce sens. Ce qui différencie cette avant-garde, c'est la conviction que chaque création « artistique » est un geste de plus en faveur du peuple et que l'on ne peut pas dès lors laisser faire les traditionalistes, car ils freinent le progrès social. Toutes les utopies, propositions et réalisations sont marquées par cette conviction, elles autorisent la multiplication des champs d'investigations. Celui de Walter Gropius est marqué par une quête de la rationalité par la standardisation, celui de Bruno Taut par la recherche de la simplification à l'extrême de l'expression architecturale, la standardisation n'étant qu'un moyen parmi d'autres. Mais tous tendent vers cette « rationalisation du bonheur » (*Rationalisierung des Glücks*)⁷⁴¹, que les organisateurs de l'exposition sur Martin Wagner en 1985 ont retenue comme sous-titre.

La rationalisation du bonheur

La politique sociale de la République de Weimar, soutenue par les institutions socialistes de Berlin,⁷⁴² a favorisé un programme de logements sociaux de grande envergure.

⁷³⁹ Walter GROPIUS, *Apollon dans la démocratie*, Bruxelles, Edition la Connaissance, 1969. Traduit de l'anglais par Emile Bille-De Mot, préface de Michel Ragon, Allocution prononcée en 1956. p. 15.

⁷⁴⁰ Cf supra ce chapitre, p. 156.

⁷⁴¹ Le catalogue de l'exposition qui a eu lieu entre le 10.11.1985 et le 5.01.1986, à Berlin à l'Akademie der Kunst, sur l'œuvre de Martin Wagner est intitulée *Martin Wagner, Wohnungsbau und Weltstadtplanung, Die Rationalisierung des Glücks*. (*Martin Wagner, construction de logement et planification urbaine, la rationalisation du bonheur*).

⁷⁴² En 1920 les élections donne la majorité fondée sur une alliance centre-gauche constituée de deux partis, l'USPD et le SPD, qui élisent Gustav Böss comme maire (Oberbürgermeister) du Grossberlin. Il restera en place

Martin Wagner crée en 1924 les structures juridiques pour mener à bien son projet de construction populaire. On construira à Berlin entre 1924 et 1931 environ 135.000 logements sociaux⁷⁴³. Grâce à une politique de maîtrise des sols, initiée avant 1914, la ville de Berlin dispose de vastes réserves foncières qui permettent l'exécution d'un ambitieux programme de construction dans des délais très brefs. Bruno Taut y participe et planifie plus de 12.000 logements, mais ce n'est qu'une part de l'œuvre, même s'il a su lui donner un caractère emblématique. De nombreux architectes travaillent pour les Siedlung qui poussent autour de Berlin pour le plus grand bonheur de ses habitants.

A. Les autres Berlinois.

La presque trop grande aptitude de Bruno Taut à séduire et l'aura de Walter Gropius ont porté une ombre sûrement injustifiée sur les travaux d'autres architectes. Nous ne traiterons pas de tous les architectes qui ont pu intervenir pendant cette période riche en initiatives et propositions. Certains d'entre eux sont peut être tombés injustement dans un oubli partiel, ou du moins n'ont pas la place qu'ils méritent. Nous retiendrons la personnalité d'Otto Rudolf Salvisberg, qui a imprimé sa marque à la *Weissestadt* et apporté sa contribution à la grande *Onkel Tom Siedlung* à Zehlendorf. Bien que très en vue, les architectes du Ring ont peu participé à la construction sociale de Berlin, on a déjà évoqué la Ringsiedlung dans la Seimenstadt, mais leurs interventions ne vont guère plus loin. On peut rappeler l'intervention de Hugo Häring dans la *Onkel Tom Siedlung*, la construction d'un immeuble d'habitation Hohenzollerndamm à Wilmersdorf par Hans Scharoun, mais pas de participation déterminantes dans la construction des Siedlung. Quant à Martin Wagner il reste un architecte malgré ses nombreuses occupations en tant que directeur de l'urbanisme et de la construction de la ville. On rappellera juste le très séduisant immeuble qu'il dessine à Britz, le long de la Stavenhagener Strasse⁷⁴⁴.

Avant toute chose, il faut cependant s'interroger plus longuement sur l'œuvre de Paul Mebes, qui n'occupe probablement pas la position qui lui est due dans l'histoire de l'architecture du XX^e siècle. Il est vrai que, marquée par un certain classicisme, sa production

jusqu'en 1929.

⁷⁴³ Maria BERNING, Michael BRAUM, Jens GIESECKE, *Berliner Wohnquartiere*, avec une introduction de Harald Bodenschatz, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2003. p.22.

⁷⁴⁴ Martin WAGNER construit un long immeuble qui ferme la Siedlung à l'ouest. Il oppose à la géométrie angulaire des constructions de Bruno Taut une architecture de courbe, que rythment des cages d'escalier semi-circulaires. Le jeu entre le crépi blanc et jaune suggère presque une architecture baroque, que le jeu des courbes ne fait que souligner. Annexe Illustration Berlin fig N° 36,37.

est perçue comme passéiste. Pourtant son rôle dans l'élaboration du logement social du XX^e siècle est primordial. Il marque d'un sceau indélébile la conception de la Siedlung, ou, plus encore, celle de la « cité » sociale dans son ensemble et pas simplement celle du monde germanique.

B. Paul Mebes

Il a appris d'abord la menuiserie, puis entrepris des études d'architecte à Magdebourg et Berlin. Ce n'est pas sans intérêt, puisqu'il restera marqué tout au long de sa vie par son apprentissage d'artisan, cela au plus grand profit des maîtres d'ouvrage, car la qualité technique de ses constructions est encore sensible un siècle après leur édification. Mais ce n'est pas la seule raison. Cette vision implique une référence aux pratiques anciennes, qu'il exprime dans un ouvrage intitulé *Um 1800*⁷⁴⁵. Il y souligne l'importance du travail de l'artisan et sa capacité d'innovation. Ainsi décrit, on imagine un homme insensible à la modernité. Curieusement il s'est avéré l'architecte le plus innovant techniquement de tous ceux qui sont intervenus dans la construction du Berlin des années 1920.

Seul Bruno Taut lui dispute la place quant au nombre de logements construits dans cette période. Si l'on prend en compte toute sa carrière, qui débute en 1906 et se termine avec l'achèvement de la *Grosse Leegestrasse* tolérée par les nazis en 1934⁷⁴⁶, il est très sûrement l'architecte qui a laissé le plus de réalisations à Berlin pour toute la première partie du XX^e siècle. Si l'esthétique de Mebes n'est pas à l'avant-garde, elle est cependant tout à fait dans les tendances de l'époque et plutôt en pointe jusqu'à l'arrivée des avant-gardes de la République de Weimar.

La carrière de Paul Mebes prend une tournure particulière lorsqu'il quitte l'administration de la ville, pour devenir l'architecte conseil de la très puissante association immobilière des fonctionnaires à Berlin en 1905⁷⁴⁷. Dès 1906 il devient membre du conseil d'administration. Il restera la cheville ouvrière de l'association jusqu'à sa démission, en 1923, pour s'occuper d'autres chantiers. Aspect sympathique de sa personnalité, une honnêteté foncière qui l'a conduit à démissionner en même temps que la sculptrice Renée Sintenis et le peintre Karl Schmidt-Rottluff de la Preußische Akademie der Künste dès 1933. Cette attitude

⁷⁴⁵ Paul, MEBES, *Um 1800 : Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Munich, Bruckmann Verlag, 1920.

⁷⁴⁶ Paul MEBES, Paul EMMERICH, *Grosse Leegestrasse*, Berlin Hohenschönhausen, 1931 à 1934, nombre de logements : 883.

⁷⁴⁷ "Beamten-Wohnungs-Verein zu Berlin" association créée en 1902 qui va réunir très rapidement plus de 10.000 membres, eux-mêmes soutenus par des hommes politiques qui ne lui comptent pas leur aide. Elle devient ainsi, et de loin, le premier donneur d'ordre en matière de logement dans la ville.

le priva de son poste de professeur. Il put malgré tout terminer paisiblement sa vie en 1938, les nazis ne semblant pas trop lui en vouloir de son amitié avec Bruno Taut. Il est vrai qu'il n'était pas aussi nettement engagé politiquement.

La liberté qu'il a acquise dès 1906 dans la conception et la réalisation des logements pour les fonctionnaires lui a permis de mettre en pratique sa vision du logement. Dans *Um 1800*, il souhaite, dans ces temps nouveaux :

«...(que) les artistes et les artisans vont alors à nouveau parler au peuple, rien qu'à travers leurs oeuvres »⁷⁴⁸,

comme cela était le cas au XIX^e siècle. Fort de cette conviction, il entreprend un programme où le souci de la qualité et de la conscience des problèmes de l'époque domine.

Le premier chantier qu'il mène seul en 1906 est un ensemble de 338 logements, dénommé « *Charlottenburg II* » *Am Horstweg*. Ce qui s'avère alors être la principale préoccupation des milieux politiques et sociaux est la dégradation de l'habitat, avec la prolifération des maisons de rapport sous la pression de la spéculation. Elle multiplie les cours et arrières cours sur-bâti dans le plus total désordre et au détriment de la plus élémentaire hygiène. A part quelques initiatives privées, visant une population très aisée, comme le *Wohnquartier um dem Chamissoplatz*, les réalisations n'échappaient pas à ce qui semblait être une fatalité.

Paul Mebes réalise « *Charlottenburg II* » sur un terrain assez petit. Il y développe un système de cours ouvertes, qui apporte un éclairage satisfaisant à tous les logements et autorise des aménagements d'espaces arborés, le tout en maintenant un taux d'occupation élevé.

a) La Paul-Francke-Siedlung

Peu après, il imagine la *Paul-Francke-Siedlung*, qui sera livrée en 1909. C'est une réalisation-phare de l'avant guerre, dans la mesure où elle apporte une série de nouveautés dans la conception même de l'habitat locatif. Tout d'abord, il abandonne l'habituel dispositif d'implantation des immeubles. Au lieu d'installer un bâtiment en façade sur la rue il crée un espace systématiquement ouvert, chaque construction est perpendiculaire à une voie et forme avec l'immeuble voisin un U fermé par un troisième bâtiment, composant une cour ouverte où se développe un jardin qui finit par enserrer toute la Siedlung. Ce plan est très innovant, des constructions placées en redan sont tout à fait inhabituelles dans la typologie urbaine d'alors.

⁷⁴⁸ Paul, MEBES, *Um 1800* : „Künstler und Handwerker werden dann wieder unmittelbar zum Volke sprechen, allein durch ihre Werke“ p.5.

En effet, le plan d'urbanisme de Berlin de 1862 est nettement inspiré de la structure en îlot du baron Haussmann à Paris⁷⁴⁹. Or l'aménagement retenu par Paul Mebes va totalement à son encontre. On ne peut pas s'empêcher d'y voir un modèle proche du Hof viennois. La voie verte que Paul Mebes dessine avec la courbe de la Paul Francke Strasse est aussi une innovation. Il s'agit d'une voie privée distribuant une partie des logements, appelée « Wohnweg » (chemin de logement). On a vu l'usage que Bruno Taut en a fait plus tard, les multipliant dans ses propres Siedlung. On cherche ici à marquer la différence avec les Mietskasernen, qui ont recours aux mêmes ordonnancements, mais dans un but tout autre, celui d'exploiter à l'extrême la moindre voie d'accès aux arrières cours.

Quant à son architecture, elle traduit son intérêt pour le néo classicisme des années 1800. Il tente de renouveler avec la verticalité des façades à pilastre, les scansion des travées obtenues par les reliefs imprimés dans les crépis, les pignons triangulaires percés d'oeils de bœuf. Mais cela reste discret et les loggias en saillie sont de son fait. Il n'y pas de véritable goût pour l'historicisme chez Mebes, mais il ne veut pas renier sa sensibilité au passé, porteur de nombreux enseignements, comme il le rappelle dans ses commentaires sur l'époque « 1800 ». En même temps, il n'y a pas de nostalgie, aussi fait-il un emploi mesuré des formes du passé et reste-il attentif aux besoins de son époque. Par cette Siedlung, il introduit, à n'en pas douter, dans l'architecture berlinoise une plasticité de l'espace ignorée jusque-là. Enfin, comme une référence directe au baroque « tardif », Mebes joue des matériaux, où la brique rouge sombre s'oppose aux éléments peints en blanc, le tout dans un environnement très végétal. La *Paul-Francke-Siedlung* installe un modèle auquel les architectes berlinois échapperont peu⁷⁵⁰. Paul Mebes pose ainsi les fondements de la Siedlung allemande.

b) Le Heidehof

Après le coup d'arrêt dû à la guerre, il projette dans la banlieue à Zehlendorf le *HeideHof*, où il démontre à nouveau sa capacité à inventer des espaces dynamiques. Il suggère deux formes carrées, l'une presque parfaite prolongée d'un côté du carré par une longue barre qui ferme l'ensemble. Le second carré n'est qu'évoqué, puisque dans le plan

⁷⁴⁹ Le plan « Hobrecht » de 1862 s'est inspiré de Paris, il y ajoute une précision d'ordre fiscal qui va avoir un effet particulier : les propriétaires bordant les grands boulevards parisiens doivent participer proportionnellement à la longueur de leur façade, donc l'intérêt est de réduire la façade et d'approfondir les lots d'où une succession d'immeubles en enfilade et de cours intérieures, le résultat c'est les Mietskasernen.

⁷⁵⁰ Paul Mebes avait fait une première expérience avec la « cité » Steglitz II (1907-1908), où il trace entre deux bloc d'immeubles, une voie privée qui permet de développer au centre une cour ouverte. L'ensemble répond à une double préoccupation, créer une animation architectonique et optimiser les conditions d'hygiène par la circulation de l'air, l'exposition à la lumière et un espace végétal.

initial tout un côté n'est pas construit. De plus, il reste attentif à garder des ouvertures entre la plupart des immeubles et favorise ainsi un jeu de points d'appui visuel qui n'est pas sans rappeler les préceptes de Camillo Sitte. Mais on retient surtout l'impression d'une sorte de re-visitation d'un dispositif baroque, avec ses cours et les bâtiments qui ferment les perspectives plus ou moins achevées. Cette sensation est confirmée par les choix architectoniques, qui font clairement référence à des dépendances d'abbayes ou de châteaux. On remarquera plus particulièrement les lucarnes, en forme de chapeaux de gendarme, qui fendent à peine les toits. La brique rouge sombre des murs est égayée par des boiseries extérieures de couleur vive. L'ensemble est immergé dans un parc que forment les deux cours et les alentours. Encore une fois, Mebes s'avère très classique et très mesuré dans son projet architectural et, en même temps, tente un plan directeur totalement original, qui possède une réelle puissance suggestive. C'est, dans le bon sens du terme, « baroque » sans pour autant céder au pastiche ou à l'imitation. L'homme reste convaincu que les solutions du nouveau Berlin passent par une réflexion sur ce qui lui paraît être le début de la modernité, la transformation progressive du baroque vers le néo-classicisme. Sans pour cela retenir l'un de ses fondements : le principe de la perspective. Il le met à mal avec une certaine ironie critique. Il y a dans ce plan quelque chose d'aléatoire qui élimine toute hiérarchie.

La coursive

De même l'architecte introduit pour la première fois à Berlin le principe des coursives extérieures pour desservir les logements, des « Laubengänge ». Ce terme désigne en premier lieu une charmille ou une pergola, puis, par extension, une coursive de bateau et enfin cette galerie qui court à l'extérieur le long de la façade, avec pour fonction de distribuer les appartements. Cette solution est loin d'être nouvelle, on la trouve depuis longtemps dans l'architecture. On rappellera brièvement les coursives des maisons, fréquentes à partir du Moyen Age, en Alsace notamment, dans les villes, comme à l'Hostellerie du Corbeau à Strasbourg ou au Musée Historique comme dans des fermes. L'introduction de cette solution pour des immeubles sociaux dans l'architecture moderne se rencontre dès 1911, ainsi ce bâtiment de HBM Boulevard Bessières à Paris⁷⁵¹. Les appartements du palais social du familistère de Guise sont de même distribués par des coursives placées dans les cours

⁷⁵¹ L.FEINE, « HBM boulevard Bessières », in Marie-Jeanne DUMONT, *Le logement social à Paris, 1850-1930*, Liège, Mardaga, 1991. « L'innovation typologique au service des plus pauvres : la distribution par coursive. »

intérieures couvertes par une verrière⁷⁵². Les premières grandes opérations où les coursives s'imposent comme parti architectural sont celles conduites à Hambourg par Paul August Reimund Frank, entre 1926 et 1928, dans le cadre de la Siedlung Jarrestadt et une opération plus limitée à Dulsberg au Schwalbenplatz, appelée Laubenganghaus Heidhörn⁷⁵³.

La „Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bauwesen“⁷⁵⁴ (RfGWG) est créée en 1927 par un groupe d'architectes dont Otto Haesler, le successeur d'Ernst May à Francfort en 1930. Paul August Reimund Frank architecte à Hambourg comme Paul Mebes en sont membres. Cette société a surtout pour but d'inventer de nouveaux types de logements et de les faire connaître par des constructions expérimentales. Elle est largement reconnue par les pouvoirs publics, dont elle obtient une confortable allocation pour ses réalisations. Le ministère fédéral du travail, par décret du 12.12.1927 charge la société d'entreprendre des travaux de recherches sur le petit logement⁷⁵⁵. Ces recherches sont manifestement dirigées vers les questions d'hygiène. Ainsi, à l'exposition internationale de l'Hygiène de Dresde en 1930, la RfGWB exposa quatre types de logements hygiéniques et populaires. Le Laubengang y est présente comme une solution avantageuse. En effet, il met le logement en contact direct avec l'extérieur, le risque de voir ainsi des couloirs mal aérés et quelque fois encombrés de rebuts, est considérablement réduit. De même ce dispositif crée une circulation d'air à travers l'appartement pratiquement toujours traversant. On souhaitait aussi voir les appartements orientés nord pour la coursive et sud pour la façade du séjour. Car dès l'entrée la cuisine était installée d'un côté et la salle de bains de l'autre, les pièces à vivre se situant à l'opposé. Enfin cette orientation permettait de protéger les logements des nuisances de la rue. De plus cela entraîne d'autres conséquences bien plus importantes. La coursive techniquement doit être suspendue, le meilleur moyen pour cela est la structure en poutrelles de béton armé, ou simplement en acier, qui soutient aisément un tel encorbellement, même sur la totalité de la longueur de la façade⁷⁵⁶. L'idée de rejeter vers la coursive uniquement la cuisine et la salle de bains rend difficile l'usage du mur de refend, alors de règle dans la plupart des constructions de l'époque. Or il ne saurait être question de ne pas construire des appartements traversants,

⁷⁵² Familistère de Guise initié par Jean-Baptiste-André Godin. La composition générale du familistère est définie vers 1858. La première tranche est achevée en 1860, suivit de deux autres bâtiments édifiés entre 1862 et 1866, qui logeront jusqu'à 1200 habitants.

⁷⁵³ Paul August Reimund Frank, (1878-1951) *Laubenganghaus Heidhörn*, 1926-1927, Hamburg Dulsberg, et *Laubenganghaus Jarrestadt*, Georg Thielenstrasse (1927-1928).

⁷⁵⁴ Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bauwesen', Société fédérale de recherche pour la rentabilité (rationalisation) de la construction.

⁷⁵⁵ La somme allouée fut de 10 millions de Reichsmarks, elle ne sera pas totalement dépensée.

⁷⁵⁶ Paul A. R. Frank a projeté pour la „Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bauwesen“ les maisons à coursive à la Georg-Thielen-Gasse. Dans le cadre de cette recherche devait être testé la rentabilité de la construction traditionnelle et de la structure en acier.

toujours pour des raisons d'hygiène. Construit parallèlement aux façades, le mur de refend divise à part égale le logement et impose un plan relativement contraignant. Les structures fondées sur les poutrelles permettent de se dégager de cette contrainte et laissent l'espace aménageable totalement libre. C'est donc un choix conceptuel qui implique une approche différente du logement où la coursive présente un réel intérêt. Quant à l'aspect architectonique, il se différencie par la disparition des cages d'escalier, souvent placées en saillie de la façade, qui desservent un petit lot d'appartements par étage, et sont utilisées pour structurer les façades des années 1920, 1930. Dans le cas de la coursive, une seule cage d'escalier peut desservir la totalité des appartements de l'étage. Cela est néanmoins tempéré par la longueur du bâtiment, il y a une limite liée à la sécurité et à la commodité. Si Paul A. R. Frank insère la cage d'escalier dans les immeubles de Jarrestadt, laissant les coursives filer le long de la façade sans interruption, il adopte une autre solution à Heidhörn. Les cages d'escaliers peu nombreuses sont placées en saillie sur la façade, les coursives partant de ce bâti sont nettement affirmées. C'est la même solution que Paul Mebes adopte, en collaboration avec Anton Brenner⁷⁵⁷, en 1928 lorsqu'ils construisent pour l'association des fonctionnaires un immeuble expérimental dans la Neuchatellerstrasse, à Berlin Lichterfeld. Une structure en poutrelles d'acier est retenue permettant une plus grande liberté des plans. Cette réalisation se singularise par une nouveauté à Berlin ; un plan très ouvert des appartements. Il laisse une importante faculté d'aménagement de la partie séjour, située au centre du dispositif. Les espaces dédiés, comme la partie salle à manger, sont juste marqués par une cloison, suggérant une séparation uniquement visuelle du séjour. De plus, et contrairement aux habitudes des années 1920, la salle de bains n'est pas contre la cuisine mais ouvre sur la chambre à coucher, choix plus cohérent, l'ensemble étant distribué à partir du séjour, épice de l'appartement. Le modèle ne fera pas immédiatement école⁷⁵⁸, les constructions restant en général construites en brique qui exige le mur de refend. Ces techniques seront définitivement acceptées après-guerre, avec des poutrelles non pas d'acier mais de béton armé. Elles permettront un plan de distribution très souple dans les logements.⁷⁵⁹ Malgré tout, la réalisation de Mebes dans la Neuchatellerstrasse n'exploite pas totalement les possibilités architecturales que ce parti offre. S'il a bien compris tout le bénéfice qu'il pouvait tirer des rares cages d'escalier, comme un élément prépondérant de la

⁷⁵⁷ Anton BRENNER, cf infra Francfort Praunheim III. p.381, infra Vienne p 329.

⁷⁵⁸ Anton Brenner reprendra la même solution à Francfort dans l'immeuble qu'il construit à Praunheim.

⁷⁵⁹ Rappelons que durant les premières décennies du XX^e siècle ces plans libres étaient possibles mais réservés aux habitations de haut niveau. Ainsi les villas de Mies van der Rohe, Le Corbusier ou Walter Gropius notamment par ces moyens techniques chers, connaissaient peu de contraintes par le fait de techniques constructives nouvelles mais encore considérées comme trop onéreuses.

façade, il n'exploite pas la valeur plastique des coursives, qu'il « allège ». De plus il les interrompt trop tôt par les cages d'escalier. Paul A. R. Frank échappe à cette critique, surtout au Heidhörn, où il marque ses bâtiments de brique par une vigoureuse horizontale due aux coursives et à leurs garde-corps pleins. Il unifie ainsi la façade, le relief des coursives accentuant l'horizontalité sans devenir lassant. L'ajout de jardinières sur l'appui des garde-corps anime avec beaucoup de bonheur ces blocs long de 150 mètres.

On a vu l'avantage qu'en a tiré Walter Gropius avec un immeuble de la Siemensstadt⁷⁶⁰, en plaçant à chaque extrémité de l'immeuble une cage d'escalier. Il dégage totalement la façade. Par ces coursives, il imprime une force nouvelle à sa construction. Hannes Meyer s'en inspirera pour la dernière tranche de la Siedlung à Dessau Törten⁷⁶¹. On peut se demander si Moïse Ginzburg, dans l'immeuble du Narkomfin à Moscou en 1930, n'en reprend pas le thème tout en fermant les coursives pour d'évidentes raisons climatiques⁷⁶². Eugène Baudouin et Marcel Lods retiennent la même solution dans la cité de La Muette à Drancy. Lorsque Eugène Baudouin gagne le concours de la cité expérimentale de Strasbourg en 1951, il reprend la même solution, développant des coursives sur toute la façade donnant sur la rue de Rotterdam⁷⁶³.

C. Otto Rudolf Salvisberg

On ne peut pas exclure de l'invention de la Siedlung moderne, Otto Rudolf Salvisberg. L'architecte est né en Suisse en 1882 à Köniz près de Berne, il poursuit des études de technicien en bâtiment à Biel. Il entreprend un périple à pied en 1904 qui le mène à Munich. C'est pour lui l'occasion de découvrir les villages, les petites villes, les paysages qu'il dessine ou aquarelle. A Munich il suit l'enseignement des frères Auguste et Friedrich von Thiersch⁷⁶⁴. Dès 1905, il réside à Karlsruhe où il suit les cours de Karl Schäfer et travaille dans un cabinet d'architectes suisses, installé dans la ville. Il rejoint Berlin en 1908 où il ouvre un cabinet indépendant en 1914. Il a l'occasion de travailler en tant que collaborateur de Paul Schmitthenner pour la cité jardin Staaken à Berlin⁷⁶⁵. Construite entre 1913 et 1917, elle se

⁷⁶⁰ Cf. supra ce chapitre pp. 227-231.

⁷⁶¹ Walter GROPIUS puis Hannes Meyer, Siedlung Dessau Törten.

⁷⁶² Moïse GUINZBURG, infra URSS p.449.

⁷⁶³ Eugène BAUDOUIN, *Cité Rotterdam*, Strasbourg, 1951-1953. Nombre de logements :800

⁷⁶⁴ Friedrich Max von THIERSCH, (1852-1921) est un des représentant les plus prestigieux de l'architecture historiciste, il fut chargé d'installer le Pergamon Museum à Berlin. Son frère était aussi architecte mais moins célèbre.

⁷⁶⁵ Cité jardin Staaken, architecte Paul SCHMITTHENNER, Berlin Spandau, 804 logements répartis dans 298 maisons mono familiales et 148 maisons pluri familiales.

présente comme une vraie cité, dont certaines maisons collectives sont conçues comme un mur d'enceinte avec des accès par des arcades. Incontestablement Paul Schmitthenner s'est inspiré du quartier hollandais de Postdam⁷⁶⁶, il en reprend les pignons galbés coupés, la brique sombre, de même que les fenêtres à petits carreaux typiques de l'architecture du nord de l'Europe⁷⁶⁷. Il est difficile de déterminer la part d'Otto Rudolf Salvisberg dans sa conception, on peut simplement dire que ce type de réalisation est proche de l'enseignement de Karl Schäfer. Il en est de même pour sa première réalisation significative, qui date de 1916⁷⁶⁸. C'est la cité jardin de Piesteritz, en Bavière, qui reste marquée par la Heimatkunst, promue par son maître.

On connaît son intérêt pour les mouvements d'avant-garde : il possédait, notamment, dès 1920 des œuvres de Paul Klee et de Lionel Feininger. En mars 1919 il participe au côté des frères Bruno et Max Taut et de Walter Gropius à une exposition à Berlin intitulée : « Exposition pour des architectes inconnus », qui se fait sous l'égide du Arbeitsrat für Kunst. On le voit alors proche de l'avant-garde berlinoise, sans cependant s'inscrire entièrement dans sa démarche. Otto Rudolf Salvisberg est néanmoins impliqué dans l'architecture sociale, il réalise 2.800 logements entre 1923 et 1930, avant de remplacer Karl Moser comme professeur à la E.T.H. de Zurich⁷⁶⁹. De son œuvre assez variée, il faut retenir à Berlin son travail dans l'importante Onkel Tom Siedlung à Zehlendorf, opération qu'il partage avec Bruno Taut et Hugo Häring et surtout la Weissestadt à Berlin Reinickendorf. Un catalogue consacré à son œuvre est judicieusement intitulé *Otto Rudolf Salvisberg, die andere Moderne*⁷⁷⁰ (Otto Rudolf Salvisberg, l'autre modernité), il est vrai que l'approche faite avec les deux autres architectes de la Weissestadt marque sa différence avec celle de l'avant-garde berlinoise.

a) La Weissestadt

En 1928 la ville de Berlin dégage dans le cadre de l'impôt pour la construction de logements sociaux (Hauszinssteuer⁷⁷¹) une somme de 15 millions de Reichsmark destinée au financement de 2.100 logements. Deux opérations sont retenues, chacune de 1050 appartements, la Siemensstadt et la Weissestadt. Elles se veulent expérimentales et

⁷⁶⁶ Postdam, quartier hollandais construit au XVIII^e siècle.

⁷⁶⁷ Bruno TAUT dans la Gartenvorstadt Falkenberg en 1914 construit une rue avec ces mêmes pignons, d'ailleurs le chemin où se trouvent ces façades s'appelle entre les pignons.

⁷⁶⁸ 1916 bis 1919 Werksiedlung der Bayerischen Stickstoffwerke in Piesteritz bei Wittenberg.

⁷⁶⁹ E.T.H. Eidgenössische Technische Hochschule,

⁷⁷⁰ Claude LICHTENSTEIN, Bernhard FURRER, *O. R. Salvisberg - die andere Moderne / Werkkatalog und Biographie*, Zürich : Gta Verlag, 1985.

⁷⁷¹ Hauszinssteuer, impôt sur les logements pour le financement des intérêts des emprunts immobiliers.

s'inscrivent dans un projet un peu différent des autres Siedlung. L'idée est plus orientée vers la ville satellite (Trabantenstadt)⁷⁷², qui se veut différente de la cité-jardins allemande, alors regardée comme la réponse adaptée. On pourrait dire que l'on quitte d'une certaine manière une forme de poésie, malgré tout fondée sur une ambiguïté entre le rêve rural, au moins quant au jardin, et l'évidence de la prégnance urbaine. Cette ambiguïté s'exprime bien dans les réalisations de Bruno Taut. En effet peut-on prétendre à une quelconque forme de « ruralité » là où l'on veut installer en quelques années une population de 5.000 habitants, comme à Britz Hufeisen, et ne pas reconnaître les inévitables contraintes urbaines ? Le mode de vie, les communications pour faire vivre une communauté de cette importance, les liens profonds avec la vie de la ville ne peuvent pas s'effacer derrière cette apparence de « non ville » et d'ailleurs Bruno Taut l'avait bien compris. Cela d'autant que ces cités-jardins ne répondaient pas aux critères imaginés par Ebenezer Howard, qui les voyait plus éloignées du centre de la grande ville et aussi plus autonomes pour en faire des agglomérations à part entière. Ces cités-jardins restent très éloignées des Siedlung et Gartenstädte berlinoises.

La « Trabantenstadt » est imaginée comme un quartier structurant dans un site qui doit acquérir un caractère urbain marqué. Le projet de la Weissestadt, comme la Siemensstadt, est pris en charge par le sénat de Berlin. Il crée pour cela une société de maîtrise d'ouvrage publique, « Primus ». En plus des 1.050 logements, il est prévu des écoles avec des équipements sportifs ; piscine et salle de sport, cinéma, home d'enfants et des commerces. Si ce programme n'a été, finalement réalisé, que partiellement c'est parce que la crise économique à partir de 1930 a mis un coup d'arrêt au programme. Ne furent achevés, en 1931, que les logements, plus nombreux, au total 1.286, à quoi s'ajoutent des commerces, une garderie d'enfant et un cabinet médical.

La Weissestadt se trouve à côté de l'ancien village de Reinickendorf absorbé par l'extension de la ville en 1920. Elle est implantée sur une voie qui relie le centre de Berlin au village, la Schillerpromenade, devenue depuis la Aroserallee⁷⁷³. Il faut souligner que le plan d'urbanisation de ce secteur a été établi en 1906 et 1908 avec le tracé de la voirie, dont une partie fut réalisée avant la première guerre mondiale. En 1913 les architectes Theodor Bülling et M. Israël élaborent un plan masse, dont la caractéristique est un dispositif qui s'appuie sur un vaste bassin ovale agrémenté d'une colonne. Vers le côté nord, il était prévu une organisation typiquement baroque, avec un bâtiment arrondi sous lequel est aménagé un

⁷⁷² Trabantenstadt, que l'on peut traduire par ville satellite, correspond bien plus que la Siedlung berlinoise au projet de Ebenezer Howard. Comme on le verra dans la Partie 2 consacré à Francfort cette forme de développement de la ville a été adoptée surtout par Ernst May dans le Neue Frankfurt. Cf. infra Francfort.pp. 340-417.

⁷⁷³ Pour la clarté de l'exposé on retiendra le nom actuel de la voie soit Aroserallee.

passage qui conduit vers une vaste esplanade rectangulaire fermé par un bâtiment en U. l'ensemble reçoit des parterres tracés à la française. A l'ouest il a été retenu un agencement orthogonal des rues alors que l'autre côté adopte un dessin de voies courbes traversées par deux allées rectilignes. L'ensemble adopte un esprit assez aristocratique, qui n'est pas sans rappeler le tracé de Karlsruhe⁷⁷⁴. Même si le choix final des concepteurs de la Weissestadt ne retient pas la proposition de 1913, ils sont néanmoins pris dans la contrainte de l'existant, dont surtout la Aroserallee et les voies tracés en courbe. Enfin à l'ouest la GrossSiedlung vient se heurter aux bâtiments de l'hôpital Humbold.

En 1928 le conseil d'administration de la société Primus, maître d'ouvrage, retient l'équipe d'architectes formée de Otto Rudolf Salvisberg, Wilhelm Büning⁷⁷⁵ et Bruno Ahrends⁷⁷⁶. Ludwig Lesser, directeur des jardins à Berlin, prend en charge la partie des jardins et espaces verts⁷⁷⁷. Un quatrième architecte Friedrich Paulsen a assisté l'équipe durant la conduite du chantier. La responsabilité de la réalisation du projet est confiée à Otto R. Salvisberg. En février 1929 l'équipe fait adopter le plan-masse et présente à cette occasion la maquette de la Siedlung. Le terrain est divisé en trois zones, dont chacun des architectes prend une en charge. Ainsi du sud au nord sont défini trois espaces. Le premier est un vaste triangle limité au sud par la Bernerstrasse depuis Emmentalerstrasse, s'inscrivant dans la courbe du Schillerring à l'est, il est traversé par la Aroserallee ; Bruno Ahrends en est l'architecte. Le second espace est formé d'une bande courbe orientée est-ouest, il s'insère entre le Schillerring et la Genferstrasse. Wilhelm Büning en a dessiné les immeubles. Au nord, Otto Rudolf Salvisberg se voit confier la barre qui passe au dessus de la Aroserallee et derrière celle-ci le terrain qui longe à l'ouest la même voie.

Le parti architectural suit les canons de la modernité d'alors, toit plat, façade de crépi animé seulement par le jeu des fenêtres, des cages d'escaliers, le traitement des corniches et des gouttières. Un matériel architectonique que l'on retrouve dans les Siedlung de l'avant-garde berlinoise, comme à la Onkel Tom Hütte Siedlung à Zehlendorf ou dans la Siemensstadt. Il n'y a donc pas lieu de s'attarder longuement sur cet aspect. On s'est d'ailleurs interrogé sur cette adhésion un peu tardive de Otto R. Salvisberg à cette modernité.

⁷⁷⁴ Annexe Illustration Berlin fig N° 81.

⁷⁷⁵ Wilhelm BÜNING, (1881-1958), architecte il consacre une partie importante à l'enseignement et au travail théorique publié *Bauanatomie*, Berlin 1928. En tant qu'architecte il réalise deux Siedlung à Berlin, Eichkamp (1920) et Tile Brugge Weg à Berlin Tegel (1926).

⁷⁷⁶ Bruno AHREND, (1878-1948), fils d'un banquier juif il se convertit au christianisme en 1904, change son nom de Arons en Ahrends, architecte très introduit dans les milieux fortunés de Berlin il est l'auteur de plusieurs luxueuses villas, et quelques Siedlung, dans ce domaine la Weissestadt est son œuvre la plus marquante.

⁷⁷⁷ Ludwig LESSER, (1869-1957), spécialiste incontesté des jardins, il préside la société allemande des jardins (Deutschen Gartenbaugesellschaft) à partir de 1923. Ses origines juives l'obligent à émigrer vers la Suède en 1933.

Certains pensent que cette conversion serait due à son désir d'obtenir le poste de Karl Moser à Zurich et, que devant les réticences de l'aile avant-gardiste, il aurait donné ainsi des gages de son ouverture à l'architecture nouvelle⁷⁷⁸.

Ce qu'il faut retenir de la Weissestadt ce sont certaines propositions qui lui confèrent sa personnalité. Deux aspects doivent être pris en compte, tout d'abord certains choix architecturaux, puis la typologie des logements, dont le caractère expérimental répond bien à l'objectif de la dotation budgétaire spécifique.

b) L'architecture

Elle est particulièrement marquée par des gestes architecturaux sur lesquels on peut s'interroger et par le désir de trouver des animations architecturales, ce qui rend un peu suspecte la capacité de maîtriser les principes que l'avant-garde développe alors. En effet on ressent par moment l'impression de décor et non de nécessité dans certains choix architecturaux.

La porte de l'Aroserallee

Bruno Ahrends dessine à l'entrée de la Siedlung une porte composée de deux immeubles placés chacun d'un côté de la Aroserallee. Il reprend ainsi le principe de l'immeuble de tête, en conclusion aux deux longues façades qui bordent chaque côté la Aroserallee⁷⁷⁹. Cependant il ne s'agit pas d'un point d'orgue à cet ensemble architectural, mais d'un traitement architectonique différent. Bruno Ahrends ne cherche pas à rester en cohérence avec les autres immeubles, mais veut marquer le lieu par une composition dont le caractère de «monument» est affirmé. Cette assertion s'appuie sur pour plusieurs points. Le dessin des deux immeubles est parfaitement identique, de plus ils se distinguent des autres constructions par des dimensions inhabituelles, tout particulièrement dans leur largeur. En effet l'architecte retient une trame de 7,50 mètres, mesure s'adaptant mal à l'économie d'un logement. Elle ne permet pas un agencement fonctionnel des logements et ne peut servir de modèle. De plus la hauteur de l'immeuble, quatre étages au lieu des deux des constructions adjacentes, marque bien cette volonté de changer le rapport. Cet effet est accentué par un haut

⁷⁷⁸ Claude LICHTENSTEIN, « Biographie » in *O. R. Salvisberg - die andere Moderne*, pp. 118-120. L'architecte était notamment en concurrence pour le poste avec Joseph Gantner alors rédacteur de de Das Neue Frankfurt. Sigfried Giedion soulignait dans la *Neuen Zürcher Zeitung* d'une manière un peu ambiguë que Salvisberg « est passé récemment au toit plat » (kürzlich zum flachen Dach übergegangen).

⁷⁷⁹ Annexe Illustration Berlin fig N° 83.

mur aveugle surdimensionné au dessus du dernier étage, percé par quelques étroites fenêtres. Le pignon dirigé vers l'allée porte une hampe qui confirme l'intention d'en faire l'élément d'une porte d'accès à une ville. Cette impression est corroborée par le débordement du bâtiment sur l'alignement de la voie, avec un passage en portique pour les piétons. Enfin l'arrête donnant sur l'allée et la voie perpendiculaire est découpée à chaque étage d'une large ouverture vitrée placée en angle. Contrairement aux autres ouvertures, celle-ci est soulignée par un épais appui de fenêtre sombre qui rappelle le long bandeau de même couleur séparant le rez-de-chaussée des étages ainsi que les piliers du portique. Ce sont les seuls éléments de couleur dans la blancheur de la façade. Ces choix montrent clairement la volonté de dramatisation, de même qu'un certain esthétisme monumental pas vraiment en résonance avec le propos social ni avec son caractère expérimental.

L'immeuble-pont

Cette tentation « monumentaliste » peut aussi être perçue dans l'immeuble-pont qui ferme au nord la Aroserralée. Long de 115 mètres il enjambe en son milieu, sur plus de 40 mètres, la Aroserralée⁷⁸⁰. L'effet architectonique est obtenu par la large ouverture surmontée d'un rythme de balcons sur quatre niveaux. Ils s'inscrivent dans un système de garde-corps plein s'étirant en continu sur la même longueur que le passage. Le toit plat reçoit en terminaison une galerie ajourée. L'ensemble forme une unité qui se démarque nettement des deux ailes du même bâtiment, dont le traitement est tout autre. Celles-ci présentent des façades plates juste percées par les fenêtres. C'est donc bien une volonté de différencier la partie surplombant l'allée pour lui conférer un caractère exceptionnel qui est affirmée. Si cette mise en scène a contribué à la réputation de la Weissestadt, il n'est pas certain qu'un tel choix soit dans la ligne des préoccupations de ses habitants. On est en droit de s'interroger sur le parti retenu, il ne réserve qu'à un tiers des logements des balcons alors que les autres n'en disposent pas, cela pour des raisons non pas techniques ou architecturales, mais seulement esthétiques. Cela est confirmé par le traitement de la façade opposée, où les couloirs en coursives s'inscrivent dans le même espace du pont. Il faut critiquer cette inutile approche en « miroir », d'autant que rien, sinon un certain esthétisme, ne justifie un tel choix. Malgré la réelle réussite de l'effet architectonique, la fonction « logement » n'y trouve malheureusement pas son compte.

⁷⁸⁰ Annexe Illustration Berlin fig N° 82.

Une liaison

Il en va de même d'une autre curiosité architecturale. Dans la Emmentalerstrasse se trouvent, à l'angle de la Genferstrasse, des constructions du début du siècle. Il n'était pas question de les détruire. Aussi fallut-il trouver une solution pour créer le lien. Pour cela a été retenu à nouveau un parti spectaculaire. Bruno Ahrends accole à l'ancienne construction un immeuble en deux parties, l'une s'ajuste avec son toit en pente, au pignon de l'immeuble ancien, l'autre s'élève sur six étages en une mince construction d'à peine 3,50 mètres de large⁷⁸¹. Elle n'est pas sans rappeler les tours médiévales, avec ses quatre loggias profondément enfoncées dans la façade et surmontées de petites fenêtres, qui éclairent les deux derniers niveaux. A nouveau le spectaculaire domine, la solution ne cherche pas une transition qui accepte l'histoire, mais une fermeture qui nie l'existant.

Il faut cependant souligner des choix plus heureux. On retiendra en premier lieu le traitement des loggias, dont la plupart des logements sont dotés. Elles ressortent résolument de l'alignement des façades. S'appuyant sur des garde-corps pleins, elles sont fermées des trois côtés par un vitrage s'ouvrant par des battants. Le résultat est plus que satisfaisant. Non seulement elles apportent une animation dans un paysage architectural fondé sur le blanc, mais de plus, satisfont les habitants dans un climat somme toute rude en hiver.

c) Les logements

Contrairement à la Siemensstadt, où se testent des propositions sociales, les promoteurs de la Weissestadt se laissent trop facilement séduire par une modernité qui lorgne souvent vers l'esthétisme, sans apporter une réflexion exigeante sur la ville à venir. Dans ce sens la remarque de Walter Gropius à propos de Salvisberg :

« Je ne le tiens en aucun cas pour une personnalité de premier ordre qui sait travailler à partir de ses propres sources, mais il a une très solide compétence professionnelle. ⁷⁸²»

exprime bien une réalité. Comme son associé dans ce programme, Bruno Ahrends, il ne manque pas de virtuosité, de savoir faire, mais la pensée sociale « utopique » est absente. Cela se manifeste de même dans la typologie des logements réalisés.

⁷⁸¹ Annexe Illustration Berlin fig N° 85.

⁷⁸² « Ich halte ihn keineswegs für einen ersten Mann, der aus eigener schöpferischer Quelle schafft, aber er hat ein sehr gediegenes Können“, cité par Claude LICHTENSTEIN, « Biographie » in *O. R. Salvisberg - die andere Moderne*. P.120.

La problématique du logement est alors dominée par la question de la surface minimum. Ce débat est ouvert depuis quelques années avec les positions particulièrement en pointe d'Ernst May à Francfort à partir de 1926⁷⁸³. Pour la Weissestadt, la dimension du logement minimum est fixée à 48 m² pour quatre personnes, soit deux adultes et deux enfants. A partir là se déclinent deux autres dimensions, 55 m² pour quatre personnes et 65 m² pour six personnes ou quatre personnes. Les trois architectes retiennent une solution commune, une chambre parentale relativement spacieuse et une chambrette pour les enfants (Kammer). De même ils acceptent le principe de la cuisine américaine, bien que Bruno Ahrends se montre moins disposé que les deux autres architectes à en faire usage.

Les propositions d'Otto R. Salvisberg explorent des voies plus nouvelles. Elles se manifestent particulièrement dans deux constructions, dans la partie traitée en coursive au dessus de la Aroserrallee et dans les maisons en bande situées dans la Romanshornerstrasse. Ici il dessine des maisons de trois niveaux destinées à trois familles. Mais au lieu de se tenir à une simple superposition des logements, il retient un logement au rez-de-chaussée et crée au dessus deux logements en duplex disposant chacun d'un accès indépendant. Les logements en duplex malgré une faible superficie, 50 m², permettent néanmoins d'offrir un séjour et trois chambres avec une salle de bains, qui peut accueillir une famille de six personnes⁷⁸⁴. De plus s'agissant de maisons en bande il réserve un petit jardin à chaque logement. Cette solution relativement astucieuse n'a pas connu un succès particulier. Il n'en va pas de même pour la partie en coursive. Lorsqu'Otto Salvisberg retient ce parti il ne crée rien, l'immeuble à coursive est déjà pratiqué à Berlin comme dans d'autres villes en Europe. Il en démontre encore une fois l'efficacité. Cela tient surtout à la structure même du principe de la coursive. Comme cela est devenu la règle, du côté coursive se trouve la partie technique ; cuisine, salle de bains, petits dégagements et une petite chambre. A l'opposé sont installés le séjour et la chambre parentale. Dans le cas particulier la présence d'un balcon apporte un agrément supplémentaire à l'habitation.

d) le plan d'urbanisme

Si l'objet de ce financement spécial fut de faire des deux Siedlung des opérations tests, le résultat est un peu mince. Pour la Weissestadt, en dehors du caractère un peu spectaculaire de sa blancheur et quelques gestes architecturaux, il n'en ressort aucune proposition vraiment

⁷⁸³ Cf. Infra Sous-Partie 2: Das neue Frankfurt.

⁷⁸⁴ Annexe Illustration Berlin fig N° 84.

nouvelle, mais plutôt la confirmation de recherches antérieures et la remarque de Walter Gropius sur le manque d'inventivité d'Otto Salvisberg se justifie pleinement. De plus, même si la lourde contrainte du tracé antérieur a pu gêner les concepteurs, il faut reconnaître qu'ils ne cherchent pas à en tirer parti. Ils se laissent imposer le tracé et apportent une réponse très convenue, avec une volonté de paraître en mettant en scène d'une manière très dramatique l'Aroserallee, fondée sur l'idéal centraliste. En ce sens la Weissestadt ne participe en rien à la nouvelle dimension du Berlin rêvé par Martin Wagner.

Cette forme de rêve trouve aussi d'autres lieux que Berlin. A Vienne où les marxistes tentent d'affirmer le caractère socialiste de la ville par l'insertion dans le tissu de constructions remarquables pour le peuple. A Francfort qui devient pendant cinq années le terrain de toutes les expériences de la ville nouvelle.

C'est un autre chapitre qui s'ouvre où le politique et la fonctionnalité prennent le pas sur le dialogue entre des personnalités sorties toutes de la même utopie et qui ont exploré de nombreux chemins

TITRE II

LE POLITIQUE ET LE CONCEPTEUR

PARTIE 1

LA VILLE ET LE POLITIQUE

Vienne la rouge 1920-1934

Chapitre 1

Les fondements théoriques

« Erbaut von der GEMEINDE WIEN »

« Construit par la COMMUNE DE VIENNE », parfois une mention précisait « Aus den Mitteln der Wohnbausteuer » (avec les ressources de l'impôt pour le logement).

Ce texte est inscrit en lettres rouges sur les façades des nombreux immeubles construits par la commune de Vienne comme maître d'ouvrage entre 1921 et 1933.

Section 1. Le cadre politique

La Première Guerre mondiale a pour conséquence de faire disparaître l'empire austro-hongrois. Le dernier empereur sans empire, Charles I^{er}, abdique le 12 novembre 1918. L'Autriche devient un petit état peuplé de 6,5 millions d'habitants ayant perdu tout rôle sur la scène politique internationale. La république est proclamée. Dans sa loi organique elle se désigne comme Deutschösterreich⁷⁸⁵ et exprime clairement sa volonté de se retrouver dans une République allemande alors issue des mouvements socialistes. La gauche autrichienne est

⁷⁸⁵ *Deutschösterreich ist ein Bestandteil der Deutschen Republik*, (L'Autriche allemande est une partie de la République Allemande).

une fervente défenderesse de cet « Anschluss » qui n'a pas les mêmes motivations que celui mené par les nazis en 1938. Il est plutôt pensé dans la perspective de l'Internationale Socialiste qui semble alors être, pour la gauche européenne, la solution pour éviter un conflit aussi meurtrier que celui qui venait de se finir. Mais le traité de Saint Germain⁷⁸⁶ interdit à l'Autriche toute alliance ou adhésion avec un autre Etat, et surtout avec l'Allemagne. Cette brutale réduction de l'espace politique, économique et culturel n'a pas été sans conséquence. Le pays connaît de graves problèmes d'approvisionnements, et il est ébranlé par une violente crise monétaire avec une inflation galopante entre 1921 et 1922.⁷⁸⁷ Alors que la capitale d'avant guerre rassemblait une élite politique, intellectuelle cosmopolite, en rapport avec la puissance de l'empire, l'Autriche en tant qu'entité géographique restait très marquée par le monde rural. L'industrie qui s'était développée avec des capitaux venus de divers origines pour un vaste marché de 60 millions d'habitants, était pour une bonne part située en dehors du territoire autrichien. C'est donc un pays tenaillé entre la tradition bien ancrée dans le monde rural, appuyée sur des valeurs chrétiennes mais aussi sur l'esprit mutualiste d'un côté et, de l'autre, une bourgeoisie très ouverte au monde, rompue aux expressions les plus avant-gardistes. Ce déséquilibre social n'a pu être que la source de graves tensions, qui risquaient de conduire à une guerre civile entre une droite « religieuse » et une gauche riche en personnalités de talent, qui elle pouvait être tentée de faire du pays un champ d'expérience pour l'extension de la révolution marxiste.

A. L'austro-marxisme

Comme en Allemagne, à l'issue de la guerre se constituent de nombreux Conseils d'ouvriers qui, en 1919, auraient pu devenir le ferment d'une république soviétique. Le mouvement est arrêté par la mouvance marxiste autrichienne et son chef de file et théoricien Otto Bauer.⁷⁸⁸ C'est une république démocratique qui s'installe en Autriche, en accord avec l'idée démocratique multipartite qui prime chez les marxistes autrichiens. Elle ne s'inscrit pas dans la ligne de pensée de Lénine et se distingue de la radicalité « révisionniste »

⁷⁸⁶ Traité de Saint-Germain, signé le 10 septembre 1919 à Saint-Germain-en-Laye, établit la paix entre les alliés et l'Autriche.

⁷⁸⁷ La réforme monétaire conduira notamment à remplacer la Krone (couronne) par le shilling qui a eu cours légal en Autriche jusqu'à l'euro.

⁷⁸⁸ Lilly MARCOU, Christine BUCY GLUKSMANN, « L'austro-marxisme face à l'expérience soviétique » in *L'URSS vue de gauche*, ouvrage collectif, Paris, PUF, 1982, p.82 la Pravda écrivit le 9 avril 1919 que Bauer avait « arrêté la révolution dans les rues de Vienne ».

de Karl Kautsky,⁷⁸⁹ qu'elle considère comme superficielle. Les marxistes autrichiens ont formé en 1903 le groupe ; *Zukunft (Avenir)*, qui commence à publier à partir de 1904 et jusqu'en 1914, les « Marx Studien » (Etudes marxistes). Leur conception du marxisme y est exposée et sera désignée sous le vocable d'austro-marxisme.⁷⁹⁰ Il rassemble des théoriciens parmi les plus influents de la deuxième Internationale Socialiste, dont Max Adler, Karl Renner, Rudolf Hilferding et Otto Bauer. Ce dernier donne un contenu théorique solide à ce marxisme opposé à la prise de pouvoir par la violence. Théoricien et homme de terrain, Otto Bauer est un des animateurs de la SDAP⁷⁹¹. Sa position est aussi éloignée de celle des bolcheviques que de celle de Karl Kautsky, considéré comme trop proche des intérêts de la bourgeoisie. Le débat est le suivant ; pour eux la démocratie doit être respectée sans aucune concession ou peut être mise entre parenthèse pour conduire la révolution prolétarienne. Karl Kautsky s'oppose fermement à une telle conception et sera pour cela critiqué par la plupart des marxistes. Otto Bauer admet avec réticence, qu'en URSS, la démocratie soit momentanément mise en attente, mais ce n'est pas là le point le plus important, la pierre d'achoppement se situe dans le statut des biens de productions. Il considère comme irréaliste d'exproprier par la force les possédants, car cela présente des menaces pour la production. Celle-ci peut en être profondément bouleversée, notamment en perdant ses marchés intérieur comme extérieur, ce qui se fait au détriment des ouvriers mais aussi des paysans et des classes moyennes. Il distingue la révolution politique qui peut se faire rapidement et démocratiquement, en tout cas dans les pays occidentaux, et la révolution sociale, qui elle prend plus de temps. En effet la révolution sociale concerne l'ensemble de la société, elle est un processus de transformation, qui doit aboutir à une société sans classe, qui, elle, ne se décrète pas. De plus l'expropriation progressive, par des nationalisations échelonnées ne doit pas déboucher sur une étatisation mais sur une socialisation. Elle doit être gérée, non pas par l'Etat, mais par des structures intermédiaires, en partie les communes. Si cela ne rejoint pas la théorie du socialisme communal, il n'en reste pas moins que Bauer montre aussi une grande méfiance envers l'Etat et la puissance qu'il peut détenir⁷⁹². Il n'a pas une position anti

⁷⁸⁹ Karl KAUTSKY fut le secrétaire de Karl Marx. A ce titre il considérait qu'il était le seul à pouvoir donner une interprétation juste de la pensée du maître. Il s'opposa violemment à la dictature du prolétariat, qu'il considérait comme le poison du marxiste le conduisant à sa propre perte. Pour lui, ni les forces anti-marxistes, ni les Etats capitalistes ne viendraient à bout de l'Union soviétique. Ce sont les erreurs initiales des soviétiques, surtout l'absence de démocratie qui étaient les germes de la disparition du marxisme léninisme.

⁷⁹⁰ Michael R. KRÄTKE, „Otto Bauer (1881-1938) - Die Mühen des Dritten Wegs“ in *Zeitschrift für Sozialistische Politik und Wirtschaft*, - Nr.98/1997: „Soll die Marxsche Theorie "kein Schema sein, das uns beherrscht, sondern nur eine Methode, die wir beherrschen" (VII^e, 938), muß man ihre Eigenarten begriffen haben.“

⁷⁹¹ SDAP: Sozial Demokratische Arbeiterpartei in Österreich, (Parti Ouvrier Social Démocrate en Autriche).

⁷⁹² Otto Bauer a développé ses théories dans plusieurs ouvrages dont il a été fait un résumé très raccourci qui ne saurait en aucun cas prétendre à exprimer complètement sa pensée. Son ouvrage de référence sur cette question

étatique, pour lui le rôle de l'Etat est de garantir les droits essentiels du citoyen et non pas de se retrouver juge et partie dans une activité économique, qui menacerait son devoir d'impartialité, gage de protection des droits fondamentaux. De cette appropriation progressive des biens de production, il voit dans la fiscalité le stade initial. Elle est une forme indirecte de socialisation, dans la mesure où le partage se fait après la constatation du gain. Mais aussi dans la mesure où une fiscalité lourde permet de conduire des investissements et de capitaliser. C'est-à-dire d'instaurer progressivement une structure capitaliste sociale dont les possesseurs seraient ces structures intermédiaires, plus proches des collectivités locales que de l'Etat⁷⁹³. Otto Bauer écrit :

« Ainsi la fonction de l'impôt est complètement modifiée : de moyen qu'il était pour couvrir les dépenses normales de l'Etat et pour subvenir aux exigences de sa dénomination, il se transforme en moyen d'expropriation des expropriateurs.⁷⁹⁴»

D'un point de vue plus pratique Bauer estime que l'action à mener immédiatement doit tendre à la protection des citoyens. Il est rapidement conscient que la classe ouvrière va en diminuant et, qu'au mieux, elle peut être une minorité importante, car à ses côtés se développe une classe populaire non ouvrière et une classe moyenne par laquelle peut débiter une expérience socialiste. Il voit dans les communes l'instrument d'une telle politique. Elles doivent prendre en charge la protection sociale, sanitaire, promouvoir l'éducation et offrir une protection locative dans des logements de bon niveau, aisés (Wohlstand). C'est aux communes rouges (Rote Gemeinden) de conduire cette expérience⁷⁹⁵. La ville est pour lui un système philanthropique et pédagogique⁷⁹⁶, un moyen de socialisation et non un moyen de production de richesse. D'où l'importance des conditions d'habitat.

Acteur actif de la vie politique autrichienne entre 1918 et 1934, avant son exil à Prague, Otto Bauer a été le penseur de ce que l'on a appelé la « Rote Wien ».

A l'issue de la guerre, Vienne est une ville de plus de 2,2 millions d'habitants avec une structure pour gérer un empire. Elle se trouve brutalement transformée en capitale d'un petit

est Otto BAUER, *Der Weg zum Sozialismus*, Vienne, 1919.

⁷⁹³ Michael R. KRÄTKE, «...“ Daraus folgt: Marxismus ist keine Philosophie, keine Weltanschauung, sondern steht für empirische Sozialwissenschaft.“

⁷⁹⁴ Otto BAUER « La marche au Socialisme » in *Otto Bauer et la révolution*, Textes choisis et présentés par Yvon BOURDET, Paris, Etudes et documentations internationales, 1968. Traduit de l'allemand par Jacqueline Bois, Bracke, F.Caussy et Claudie Weil. La marche au socialisme est la traduction française par F. Cauzy de *Der Weg zum Sozialismus*, Otto Bauer, Vienne 1919. p. 126 chapitre L'expropriation des expropriateurs.

⁷⁹⁵ Otto BAUER « La marche au Socialisme » in *Otto Bauer et la révolution*, op. cit. Traduction française par F. Cauzy de *Der Weg zum Sozialismus*, Otto Bauer, Vienne 1919. p.114 chapitre 7 : Socialisation des terrains à bâtir et des maisons d'habitation : « La tâche la plus importante dans ce domaine incombe aux communes ; L'état ne doit donner aux communes que les moyens légaux de résoudre le problème ».

⁷⁹⁶ Manfredo TAFURI, sous la direction, *Vienne la rouge, la politique immobilière de la vienne socialiste, 1919-1933*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1981 ; Traduit de l'italien par Catherine Chatin, édition originale *Vienna rossa*, Milan, Electra Editrice, 1980. p. 8.

état de 6,5 millions d'habitants. La population diminue rapidement pour atteindre, en 1934, environ 1,9 million d'habitants, soit un recul de 300.000 habitants. Ceci va à l'encontre de ce qui est observé dans l'ensemble de l'Europe. Après la confusion des années 1918-1919, il s'établit un ordre progressif, dans un Etat fédéral composé de Länder où le territoire de Vienne se voit doter en 1922 d'un statut de ville et Land en même temps. Si les forces, principalement conservatrices, trouvent un solide appui dans un pays plutôt agricole, la capitale industrielle et tertiaire penche à gauche. En 1919 le SDAP est majoritaire à Vienne, comme dans les villes industrielles. Il est de même le premier parti à l'Assemblée Constituante élue en février 1919 et dissoute fin 1920. Il fait voter en juin 1920 une législation sociale élaborée par Ferdinand Hanusch, alors ministre des questions sociales. Cependant à l'occasion des élections législatives qui suivent fin 1920, les socialistes perdent leur position de premier parti. S'installe alors une majorité libérale assez réactionnaire. Si les conflits deviennent inévitables entre la ville socialiste et un Etat qui penche plutôt à droite, le statut de Land confère à la ville une réelle marge de manœuvre, qu'elle va mettre à profit pour mener une politique sociale qui se veut exemplaire. Le 22 mai 1920, avec l'élection de Jacob Reumann, Vienne est la première ville européenne de plus d'un million d'habitant à avoir un maire socio-démocrate. Il se retire pour des raisons de santé en 1923 et laisse son siège à Karl Seitz, austro-marxiste notoire, qui le garde jusqu'en février 1934, avec la chute de la Vienne rouge. Ce qualificatif de « rouge » traduit une réalité car on doit considérer l'expérience viennoise comme une mise en pratique des théories prônées par les austro-marxistes. L'équipe dirigeante va appliquer la première phase de la socialisation telle que la décrit Otto Bauer. Elle fonde sa stratégie sociale sur le logement, cela parce que la situation dans ce domaine est très peu satisfaisante, principalement due à une spéculation immobilière d'avant guerre. De plus, les mouvements de population dus à la guerre et au partage de l'empire danubien ont modifié sensiblement le besoin de logement dans Vienne. Une politique sociale visant au bien-être de tous les habitants s'impose, et doit être menée d'urgence dans un environnement économique difficile. L'équipe dirigeante a dû faire preuve de volonté et d'un certain génie pour atteindre ce but dans un pays sensiblement appauvri. Le Land de Vienne instaure un impôt destiné à la construction de logements sociaux. Bien qu'il soit très critiqué par la bourgeoisie aisée et les entrepreneurs, il permet à la ville de conduire son programme de logements jusqu'au début des années 1930. C'est ainsi que s'est écrite une saga qui prend le nom de « Das rote Wien », la Vienne rouge, qui encore en ce début de XXI^e siècle enflamme les imaginations révolutionnaires. Pourtant l'action ne fut pas révolutionnaire, mais fondée sur une détermination que l'on rencontre rarement dans un mouvement politique, malgré tous les

soubresauts et attaques émanant tant de leur propre camp que de celui de leurs adversaires. Les conditions de la réalisation, marquée par une démarche tout à fait nouvelle, les architectures inspirées, qui se sont élevées dans les quartiers populaires et la fin tragique de la commune, sous les coups des canons de la réaction fasciste, ont jeté un voile romantique sur ce qui peut paraître une aventure, mais qui fut surtout la matérialisation d'un projet bien plus vaste qu'une simple politique de logements sociaux.

B. L'ambition du programme de logement

Il s'agit de construire dans un délai réduit, un nombre suffisant de logements afin d'offrir à la population viennoise un standard de vie moderne et de donner à chacun accès aux vertus du confort proposé par la production en série. Cela induit une surface habitable adaptée au nombre d'occupants, dans un environnement sain et agréable, disposant des équipements techniques pour faciliter la vie des ménagères, ayant accès aux soins et enfin assurant l'éducation des enfants, facteur d'évolution de l'ensemble de la population. Il y a lieu de souligner l'importance qu'attachent les austro-marxistes à l'enseignement : pour Otto Bauer, l'éducation est un élément primordial dans la progression de la conscience sociale et économique du monde du travail. Ainsi le schéma de la conquête progressive du capital par le peuple et la capacité de le gérer, pour favoriser le progrès économique, peut se réaliser et démontrer la justesse de ses vues.

Pour cela en un premier temps la ville se fixe en septembre 1923 un objectif de 25.000 logements pour 1929, soit 5.000 logements par an. Puis, constatant que le programme est respecté, elle poursuit l'effort sur un rythme identique jusqu'en 1933, avec un bilan sur les dix années de 58.667 appartements et 5.257 maisons en périphérie de Vienne, soit 63.934 logements. Ce chiffre représente plus de 12,5 % du parc immobilier de la ville. Toutefois ce constat ne prend pas en compte les équipements liés à la réalisation de ce programme, jardins d'enfant, écoles primaires, salles de sport, piscines, terrains de sport, centres de soins, salles de spectacle et théâtres, clubs de quartier. En effet, chaque Hof d'une certaine importance a reçu au moins un de ces équipements. Dans tous les cas, ils disposaient toujours d'une laverie et de bains-douches.

Le terme Hof vient d'être évoqué, il est la marque de la stratégie sociale de la ville. Il ne répond pas aux mêmes caractères que les Siedlung allemandes ou les cités qui ont pu être réalisées dans d'autres pays d'Europe. Dans un pays aussi proche de l'Allemagne, la question

de la Siedlung ne pouvait qu'être à l'ordre du jour. Elle le fut, et des noms comme celui d'Adolf Loos y furent attachés.

L'implantation des Hof mérite de même une attention, car elle pose la question de l'organisation de la ville au XX^e siècle. Avant il faut décrire dans les grandes lignes le mécanisme du financement, dans la mesure où son mode est un des éléments primordiaux de la ville moderne.

C. Règles financières et socialisme.

Otto Bauer consacre dans son ouvrage *Der Weg zum Sozialismus*⁷⁹⁷ une partie importante aux aspects financiers de la révolution lente, qu'il emprunte à Rudolf Hilferding. Il faut rappeler que, même si ce dernier s'installe en Allemagne pour devenir ministre des finances de la République de Weimar, il fut d'abord autrichien et membre de *Zukunft*, auteur d'un ouvrage sur le capital fictif⁷⁹⁸, où il conduit une réflexion sur les techniques de financement. Otto Bauer lui doit une bonne partie de sa pensée sur ces questions. La conquête de l'autonomie politique en 1922 par le Land de Vienne a permis une législation fiscale spécifique au Land. Elle fut conduite par Hugo Breitner qui a vite acquis une terrible réputation d'extorqueur de fonds⁷⁹⁹. Les règles financières qu'il a fixées peuvent se résumer ainsi :

- La transformation d'impôts indirects à taux fixe en impôts directs progressifs liés non au revenu mais au train de vie ;
- Un impôt sur le logement qui pèse lourdement sur les logements de haut niveau et ménage les logements de la petite bourgeoisie ;
- Une politique financière très attentive aux coûts dans la réalisation des constructions comme des infrastructures de transport, et particulièrement un refus de pratiquer un amortissement des immeubles de logements, à l'encontre des règles financières généralement admises ;

⁷⁹⁷ Otto BAUER, *Der Weg zum Sozialismus*, op. cit.

⁷⁹⁸ Rudolf HILFERDING, *Le capitalisme financier, étude sur le développement récent du capitalisme*, Paris, Edition de Minuit, 1970. Traduit de l'Allemand par Marcel Ollivier, préface et postface Yvon Bourdet, édition originale, Berlin 1910.

⁷⁹⁹ Une célèbre caricature circulait dans Vienne où l'on voit Hugo Breitner prendre au collet un brave promeneur en s'écriant « au nom de « ma loi » ; par ici l'argent ou la vie ! » alors que perfidement l'illustrateur représente le maire Seitz annonçant au porte voix qu'il va en vacances à Saint Moritz. Cf. Helmut WEIHSMANN, *Das Rote Wien, Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919-1934*, Vienne, Promedia Druck-und Verlag, 2002. p.27

- L'instauration d'un impôt sur le luxe visant la domesticité, les automobiles, les chevaux de course, les résidences secondaires, de même que l'hôtellerie, la restauration, les traiteurs, les spectacles fortement taxés ;
- Pas de profit sur les services publics ainsi que sur les prestations des entreprises de service public, notamment gaz et électricité ;
- Une règle de financement autonome très rigoureuse sans recours au crédit.

Deux points totalement innovants sont à retenir car contraires aux règles financières d'une manière générale. Tout d'abord le refus du recours au crédit. En dehors de tout débat doctrinal, cette option conduit à se priver de l'effet de levier du crédit qui est un facteur d'accélération d'un processus de capitalisation. On remarquera que l'URSS, pour son premier plan quinquennal n'a pas hésité à avoir recours au crédit international. Est-ce parce que Hugo Breitner, responsable financier de la commune a été directeur d'un important organisme bancaire coopératif, où sa gestion a été moyennement appréciée, qu'il s'est méfié, un peu curieusement, de toute ressource bancaire ? Ce n'est là qu'une hypothèse. Ce choix est lié à l'autre particularité, le refus de pratiquer l'amortissement des investissements. Ceci interdit non seulement tout remboursement d'un crédit, mais aussi la constitution d'un capital supplémentaire qui aurait pu être réinvesti dans le logement. Ce choix a eu pour effet positif de réduire d'une manière très sensible les loyers des logements sociaux, en revanche il a maintenu la pression fiscale à un très haut niveau. Ce qui était dangereux politiquement et, plus gênant, économiquement. L'absence de création de capital, dans un secteur aussi lourd financièrement que le logement, ne peut pas favoriser la dynamique économique. Si un tel choix peut se faire sans risque important dans une économie en forte expansion, il en est autrement lorsque la situation est plus contrastée. Or, l'Autriche à la sortie de la guerre n'est pas dans une situation très favorable, car elle a perdu une part non négligeable de sa puissance économique. La construction, au lieu de jouer le rôle, qui lui est habituellement dévolu dans ces circonstances, de moteur de la création de richesse, a joué dans ce cas le rôle exactement inverse, de consommateur et non de producteur de capital. Enfin, la politique de loyer bas a conduit à une « stabilité » qui permettait un niveau de salaire faible, dont les entreprises ont profité pour leur exportation. Ceci cependant n'a pas permis la nécessaire constitution de capital pour faire vraiment redécoller une économie totalement ruinée par la disparition de son empire. Le bilan dans ce sens reste mitigé, en tout cas ne démontre pas de vertus particulières à l'expérience austro-marxiste, qui reste d'ailleurs un *unicum* parmi les politiques

socialistes⁸⁰⁰. Reste à savoir si une telle position était vraiment tenable, avec une telle pression fiscale. Rien ne venait relayer à terme ce mode de financement, car la ville, ancienne capitale d'un empire, était surtout tertiaire et contrairement aux grandes villes européennes de l'époque comme Paris, Berlin ou Londres, ne disposait pas d'une structure industrielle qui pouvait nourrir le besoin en capitaux nécessaires à une telle politique. Rappelons l'analyse fort juste de Manfredo Tafuri, qui remarque que dans un pays en situation de contraction économique due à la perte de son empire :

«...l'austro-marxisme [entreprind de] fonder une opération « d'avant-garde » sur le bond en arrière de tout un système de production »⁸⁰¹.

Le même auteur rappelle la vision d'Otto Bauer :

« L'Etat devra fixer le prix des loyers dans les logements des communes. Le principe établi doit être que les communes auront à calculer le loyer des petits logements, des ateliers et de boutiques de façon à en couvrir seulement les frais. »⁸⁰²

Et d'en tirer la conclusion suivante :

« En d'autres termes la construction de masse doit constituer un patrimoine social indépendant du cycle de production. La ville, pour Bauer, n'est pas comparable à une grande entreprise. »⁸⁰³

C'est là la composante majeure de la politique de la Vienne des années 1920.

Une autre question, qui n'est pas si éloignée de celle-ci, s'est posée avec acuité, celle de la Siedlung.

Section 2. Le Hof viennois

On sait que le monde germanique a toujours marqué un réel penchant pour ce type d'urbanisme, qui s'est répandu dès la fin du XIX^e siècle dans les villes allemandes. La raison en est sûrement, en premier lieu, qu'elle s'est avérée une structure bien adaptée au développement économique et social qu'a connu l'Europe dans les dernières décennies du siècle.

⁸⁰⁰ On lira avec intérêt le texte de Manfredo Tafuri sur ce point dans son ouvrage *Vienne la rouge*, op.cit, p p 9-22.

⁸⁰¹ Ibid. p. 10.

⁸⁰² Ibid. p. 8. Otto Bauer, *le chemin au Socialisme*, op. cit, p.116 chapitre 7 : Socialisation des terrains à bâtir et des maisons d'habitation.

⁸⁰³ Ibid. p. 8

A. Siedlung ou Hof

En 1920 des ouvriers envahissent l'ancien parc impérial de Lainz, et en abattent le bois pour se procurer les fonds nécessaires pour construire la Siedlung alors projetée par Adolf Loos. L'architecte, pourtant plutôt mondain, avait pris fait et cause pour le prolétariat comme de nombreux intellectuels viennois. Afin de calmer les esprits, la SDAP s'empressa de nommer Adolf Loos architecte en chef du secteur logement de la Commune de Vienne. Cette décision souligne cependant la surprise de la commune, car il n'était pas vraiment dans ses intentions de conduire une politique de Siedlung. On doit s'arrêter un instant sur les raisons. On rappellera que l'architecte Josef Frank, qui a construit plusieurs Hof pour la commune, était un farouche partisan des Siedlung, comme Adolf Loos et Hans Kampfmeier. Devant ce vent de contestation la commune, pour faire reconnaître son action en faveur du logement social, a favorisé la tenue du Congrès international de la Construction et de l'Urbanisme, qui se tint à Vienne du 12 au 19 septembre 1926. Le concert de louanges espéré ne fut pas au rendez-vous, les critiques furent, selon les participants plus ou moins virulentes. Dans l'ensemble, les participants considérèrent que le choix d'immeubles de plusieurs étages inséré dans le tissu urbain existant, appelé Hof à Vienne, n'était pas la bonne solution, même si l'effort était reconnu. Les conclusions de Martin Wagner⁸⁰⁴, déjà auréolé de la réussite de la première tranche de Britz à Berlin, furent particulièrement dures. Tout lui paraissait critiquable, à commencer par l'impréparation du congrès par la commune, les temps d'intervention trop courts qui ont conduit à des considérations bien trop superficielles, le nombre excessif de participants. Quant au contenu, les réalisations montrées par la ville aux congressistes lui semblaient marquées par le besoin de paraître, avec des façades luxueuses sans véritables réflexions sur le logement populaire. Lui, comme de nombreux autres commentateurs, parle de palais populaire, avec des logements mal adaptés. La principale critique était que la ville n'avait pas retenu la Siedlung comme solution à la crise du logement social. Il démontrait assez aisément que les prétendues contraintes économiques étaient illusoires. Le développement de grandes Siedlung dans la périphérie de Vienne présentait plus d'avantages que d'inconvénients et, notamment, favorisait une expansion industrielle et économique plus efficace que le choix de la social-démocratie viennoise⁸⁰⁵. Josef Frank

⁸⁰⁴ Martin WAGNER, « Der Internationale Wohnungs- und Städtebaukongress in Wien » in *Wohnungswirtschaft*, 3^{ème} année, N° 18-19, 1926, pp. 145-156. Ce texte est fréquemment cité, on trouvera une traduction en français dans l'ouvrage de Manfredo Tafuri, *Vienne la Rouge* op.cit. pp. 229-232.

⁸⁰⁵ Wagner considère que la pratique de loyers très bas revient à une subvention déguisée à l'industrie, dans la mesure où les salaires peuvent rester très faibles sans défavoriser les ouvriers, et fausser ainsi la concurrence.

publie, comme une introduction au futur congrès, dans *Der Aufbau*⁸⁰⁶, le discours qu'il n'a pas eu l'occasion de prononcer pour la pose de la première pierre de « Palais des appartements populaires » en mars 1926⁸⁰⁷. Il se montre agacé par le terme « palais » et il considère surtout que le travailleur a besoin, en rentrant chez lui de retrouver la nature, qu'il recherche d'ailleurs le dimanche lorsqu'il se rend dans les environs de Vienne. Il insiste particulièrement sur les qualités hygiénistes de la Siedlung.⁸⁰⁸

Devant ces nombreuses réactions, la plupart négatives, on doit s'interroger sur les raisons de l'entêtement de la ville à poursuivre la politique de blocs de logements au cœur de la ville. Car, autant économiquement que techniquement, la Siedlung ne soulève pas de difficulté particulière.

Cette méfiance envers la Siedlung doit donc trouver d'autres causes, des pistes d'explications ont été avancées sous les aspects autant techniques que sociaux ou politiques.

B. Les aspects techniques

L'objet de ce travail n'est pas d'approfondir ce type de question, aussi se contentera-t-on de les résumer brièvement. La ville avance généralement un coût plus élevé pour la création d'une Siedlung, mais cet argument est assez discutable, car les Siedlung qui ont été réalisées n'ont pas coûté plus cher que les Hof. La construction en hauteur se fait plus rapidement, or l'urgence en matière de logement est telle qu'il faut en venir aux solutions les plus efficaces⁸⁰⁹. Argument plus convaincant, le Land viennois dispose d'un espace territorial relativement restreint, or la Siedlung exige une surface nettement plus vaste. D'autant plus que, comme ce sera montré plus loin, la construction de Hof n'a pas conduit à une surdensification du tissu urbain. De même il y a un réel souci de protéger les espaces naturels autour de Vienne et particulièrement le Wienerwald. Ce secteur pouvait avoir un effet d'attraction puissant pour des implantations de Siedlung, évidemment dommageables à la qualité environnementale de la ville. Enfin la Siedlung s'oppose à la structure de la ville.

⁸⁰⁶ Josef FRANK, „Der Volkswohnungspalast, Eine Rede , anlässlich der Grundsteinlegung, die gehalten wurde“ in *Der Aufbau*, N°7, août, 1926.

⁸⁰⁷ Il s'agit du Karl-Seitz-Hof de Hubert Gessner.

⁸⁰⁸ Josef FRANK, „Der Volkswohnungspalast. Op. cit. , pp.107-111. cf. Tafuri op. cit. pp. 223-224. Il critique très clairement la politique des Hof, même s'il reconnaît leur réussite, et souhaite un programme de Siedlung qui à ses yeux est bien plus adapté au logement social et au développement urbain.

⁸⁰⁹ Fritz C. WULZ, *Stadt und Veränderung, Wien zwischen 1918 und 1934*, band 2, Stockholm, 1976, extrait des décisions communales (Verwaltungsberichte 1923-1928, p. 1214) „ Um die große Wohnungsnot einzudämmen und den zahllosen Wohnungssuchenden möglichst rasch eine Wohnung zu beschaffen, musste die Gemeinde zunächst Hochbauten aufführen“ p.445 (afin de réduire le grand besoin de logement et de donner rapidement un logement au nombre incalculable de demandeurs, la commune a du alors construire des immeubles en hauteur.).

Vienne a été conçue, depuis son plan d'extension du XIX^e siècle, selon un modèle concentrique et organisée en fonction de ce schéma⁸¹⁰.

C. Les aspects sociaux

Vienne ne possède pas de grandes installations industrielles, comme cela peut être le cas pour Berlin ou Francfort et les grandes agglomérations de la Ruhr. Pas même des structures de production comme il peut en exister à Londres ou à Paris. L'empire a pratiqué une politique de spécialisation, et la capitale est peu industrialisée, alors que la Tchécoslovaquie, la Moravie ont développé une industrie moderne et importante, qui échappe désormais à l'Autriche. Aussi des Siedlung, qui rapprochent les travailleurs des lieux de productions, se justifient bien moins.

Il se pose aussi un problème d'équipements sociaux. On a déjà vu qu'à Berlin les logements disposent d'un large confort et que le partage collectif des équipements de confort, comme les laveries ou les bains douches est rare. Au contraire, la règle à Vienne est de doter les Hof d'équipements collectifs nombreux et souvent de grande qualité. Lors du congrès de 1926, la ville a fait visiter aux participants des installations luxueuses, dont le Amalienbad, un bain public de marbre et de cuivre connu dans toute l'Europe⁸¹¹. Le journal social chrétien die "*Reichspost*", écrit le 17 Septembre 1933:

« L'administration communale conduit une politique d'investissement de luxe qui va à l'encontre de la manière la plus criante dans sa guerre contre le luxe [...] les prolétaires ont aussi besoin de bains. Aussi leur a-t-on construit un palais des bains exorbitant, dans lequel ils ne se trouvent pas chez eux⁸¹².»

Il prétend être le plus beau bain d'Europe et l'on parle à son propos de « bain palatial ». Ces installations ne sont cependant pas seulement destinées aux seuls habitants du Hof, elles constituent aussi des équipements pour les habitants proches. Il s'agit donc d'une stratégie d'équipement collectif de la ville.

Ces installations présentent de même l'avantage de réduire les équipements des logements, puisqu'une partie, notamment les bains et laveries sont collectifs. On sait que les coûts les plus importants en matière de logement sont les équipements techniques, comme les

⁸¹⁰ Ibid, extrait des décisions communales (Verwaltungsberichte 1923-1928, p. 1223) « Schon aus dem Grund des einheitlichen Strassenbildgestaltung heraus war das notwendig, da sich die Wohnbauten der vorhandenen Bebauung auch volumsmässig anpassen sollten“ p 445 (rien que du fait du tracé des rues, il était nécessaire que les immeubles d'habitations s'adaptent en volume aux constructions existantes).

⁸¹¹ Jérôme et Jean THARAUD, *Vienne la rouge*, Paris, librairie Plon, 1934. p.103.

⁸¹² „Die Gemeindeverwaltung trieb einen Luxusaufwand, der mit ihrem Vernichtungskrieg gegen allen Luxus in schreiendstem Widerspruch stand [...] Auch Proletarier brauchen Bäder. Also baute man ihnen einen kostspieligen Badepalast, in dem sie sich gar nicht heimisch fühlen“.

salles de bain. Elles imposent des contraintes d'implantation qui conditionnent le plan des appartements ainsi que leur disposition dans l'immeuble, source de coûts supplémentaires.

Reste à savoir si cette stratégie de construction de Hof au lieu de Siedlung n'avait pas des visées politiques.

D. L'aspect politique.

Les relations entre la social-démocratie et les chrétiens-sociaux, alors à la tête de la République se caractérisent par une grande méfiance, dans une Autriche en proie à une lutte politique dure, où les partis tentent d'imposer chacun leur régime. Notamment les sociaux démocrates marxistes de Vienne visent à démontrer que la révolution russe n'a pas pris le bon chemin, alors que la révolution lente viennoise devrait être le modèle. Face à eux, Monseigneur Seipel, le chancelier, leur tient la bride courte autant que faire se peut. A côté se développe un nationalisme conduit par le comte Stahremberg qui anime une milice, les *Heimwehren*. En 1926, au congrès de la SDAP à Linz, devant les positions très tranchées des différents protagonistes, est admis le principe de la violence défensive face aux nationalistes ; elle est confiée à une section armée du SDAP : le *Schutzbund*. Il est clair qu'à côté des forces de l'ordre étatique d'autres forces s'organisent, car elles n'ont pas confiance dans le pouvoir. Dans une situation de ce type, où la milice est au regard des politiques une solution de règlement des conflits, on est en droit de s'interroger si derrière des stratégies sociales ne se cachent pas d'autres objectifs, plus combattants. Les Hof sont-ils un élément de cette stratégie ?

L'implantation des Hof est subordonnée à la possession des terrains constructibles, c'est ce que les dirigeants de la ville ont toujours soutenu. Cependant certains Hof sont bien mieux situés que d'autres. Ils sont implantés dans l'ensemble de la ville et permettent ainsi une présence des forces socio-démocrates dans tous les quartiers, même dans les plus huppés comme le Bezirk XIX ; seul échappe à la règle l'ancienne ville, le Bezirk I, où la place manque. Les implantations les plus importantes se trouvent toujours à côté des gares, ce qui permet aux ouvriers de se rendre à leur travail aisément et, aussi les jours fériés, de s'échapper des rues pour se revigorer à la campagne environnante. Mais il faut rappeler que l'appui le plus solide de la gauche viennoise est le syndicat des cheminots, qui peut transporter rapidement des manifestants vers Vienne. Ils sont ainsi « protégés » par des camarades qui habitent près de la gare. Cela est particulièrement visible au Karl-Marx-Hof, qui « contrôle » comme une muraille une gare dans le très bourgeois Bezirk XIX.

Cette analyse est corroborée par les directives des dirigeants socialistes lors des sanglants événements de février 1934. Leur stratégie a bien consisté, en mobilisant leurs troupes, à leur recommander d'utiliser les Hof comme des citadelles contre les forces gouvernementales du chancelier Dollfuss. Cette stratégie clairement affirmée, même si elle s'est avérée être une grave erreur⁸¹³, montre en tout cas que ceux qui voyaient dans les Hof un refuge contre le pouvoir ne se trompaient pas totalement. De plus ces Hof pensés comme des forteresses pouvaient répondre à la théorie soutenue par Otto Bauer de « violence défensive ». Cependant il ne faut pas en exagérer la portée et la politique d'implantation des Hof n'est pas seulement subordonnée à cet impératif, comme on le verra plus loin.

Pour les théoriciens austro-marxistes, les Hof permettaient, surtout, de tenter une expérience de maison commune, thème sur lequel travaillaient également les théoriciens soviétiques. La démarche était de réduire l'espace intime pour augmenter l'espace collectif. A leur sens cela devait permettre une meilleure éducation des enfants, le développement culturel des adultes par les rencontres entre les habitants, les manifestations culturelles, l'accès aux spectacles et concerts. Quant aux femmes, elles voyaient leurs tâches ménagères allégées, en ayant accès aux appareils ménagers les plus modernes. Enfin, fait non négligeable à cette époque, on éloignait les ouvriers des cabarets et autres lieux de beuveries pour leur proposer des lieux conviviaux et sains.⁸¹⁴ La Siedlung, avec des maisons individuelles ou des immeubles de faible hauteur, s'étend sur un espace bien trop vaste pour permettre la réalisation de tels équipements, alors que l'immeuble collectif est la structure idéale pour cet objectif.

De la ville naît la révolution, c'est la conviction de tous les marxistes occidentaux, et c'est ce qui les convainc de l'inadaptation partielle de la révolution soviétique d'octobre comme modèle marxiste, car trop rurale. Les socio-démocrates allemands voient dans la Siedlung le moyen de réduire la tension sociale, mais ce sont des traîtres aux yeux des Viennois les plus radicaux⁸¹⁵, pour qui la révolution est une nécessité. Cette mentalité révolutionnaire doit être entretenue dans les Hof, où se crée l'histoire héroïque de la conquête de la liberté.⁸¹⁶

⁸¹³ La stratégie adoptée s'est avérée catastrophique, dans la mesure où les insurgés se sont isolés dans des lieux précis qui les rendaient très vulnérables à toute armée, puisqu'ils se mettaient en position d'assiégés, la plus difficile à tenir. Une action de guerre civile urbaine avec des troupes mobiles aurait probablement été plus efficace.

⁸¹⁴ Otto Bauer, op. cit. Chapitre 7 : « Socialisation des terrains à bâtir et des maisons d'habitation » p.116

⁸¹⁵ Ce que confirme la position de Karl Kautsky qui est un ardent défenseur de la démocratie et s'oppose à la conquête du pouvoir par le prolétariat par la violence : pour lui la violence porte en elle la défaite du pouvoir du prolétariat.

⁸¹⁶ La commune de Paris reste une référence légendaire chez les animateurs et penseurs de la révolution.

L'exemple de ce que peut faire une volonté socialiste doit être visible, peser sur le devenir de la ville et montrer que les œuvres du prolétariat peuvent se comparer aux productions de la bourgeoisie. La beauté, ou au moins la représentativité des Hof, doit en être la démonstration, les travailleurs ne vivent pas dans des villages, ils sont l'avenir de la ville et ne sauraient la laisser à la spéculation et à la satisfaction de la bourgeoisie⁸¹⁷. D'où la dérive vers le terme de « palais du peuple » qui agacent de nombreux observateurs, dont Josef Frank⁸¹⁸. Le discours de Frank, déjà cité, souligne les aspects hygiénistes des cités périphériques, souligne le caractère individualiste des logements dans la Siedlung et résume sa pensée dans cette phrase qui n'a probablement pas plu aux édiles viennois, en tout cas pas à Otto Bauer :

« L'anglais dit « ma maison est mon château », « My house is my castle », mon roc ou encore en traduction libre, mon palais. [...] plus que toute autre forme d'habitation, celle-ci lui procure un sentiment profond d'indépendance, [...] lui procure orgueil et auto-conscience.⁸¹⁹»

C'est bien cette idée d'individualisme qui gêne les édiles viennois. Aussi, malgré la pluie de critiques, les promoteurs de la Vienne rouge n'ont tenu aucun compte de ces critiques et remarques, au contraire après 1926 jusqu'en 1933 soit sur les sept années suivantes, il a été réalisé 1.400 logements à peine dans les Siedlung communales, alors qu'entre 1920 et 1926 on en avait construit 4.500.

⁸¹⁷ Lazare KAGANOVITCH, cf. *Infra URSS* p. 454.

⁸¹⁸ Josef FRANK, „Der Volkswohnungspalast, Eine Rede , anlässlich der Grundsteinlegung, die gehalten wurde“ op. cit. P. 224 „ contradictoire est plutôt ma réunion en une seule parole (Volkswohnungspalast) des termes « logements populaires » et « palais ». J'ai la sensation en effet qu'on mélange ici deux choses qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre, et que puisqu'il faut nécessairement renoncer à l'un de ces termes, il vaut mieux renoncer au terme « palais ». p. 223.

⁸¹⁹ *Ibid.* P.224.

Chapitre 2

La stratégie urbaine.

Lorsque Jean Clair présente l'exposition organisée par Centre Georges Pompidou en 1986 sur Vienne, il l'intitule « L'apocalypse joyeuse »⁸²⁰. Le terme est poétique, il imagine une ville brûlant les derniers feux d'une gloire passée. Comme si les habitants dansaient sur un volcan, inconscients du danger qui les guette. Ce n'est pourtant pas cela, si l'on veut bien admettre que la vague autoritaire qui a submergé une bonne partie de l'Europe, ne vise pas particulièrement Vienne. Comme tous les observateurs on est frappé par un phénomène différent, la résistance d'une capitale politiquement décapitée et culturellement bien vivante. Ce n'est pas une apocalypse mais un évangile, si l'on veut reprendre une image biblique, dans la mesure où il annonce une bonne nouvelle, et si l'on veut rester dans la métaphore, comme pour l'évangile, elle a mis du temps à être comprise. Ce n'est pas, avec le recul actuel une chute dans l'abîme, mais des semilles qui ont mis du temps à lever.

Vienne, au sortir de la guerre subit des chocs politiques, économiques et moraux terribles. Les puissances victorieuses, encore plus que pour l'Allemagne, réduisent la ville à l'état d'une capitale de Grand Duché. Cette déchéance aurait dû faire fuir les personnalités les plus marquantes et livrer la ville à une petite bourgeoisie imprégnée de ruralisme. La taille même du pays ne pouvait offrir aucune perspective ambitieuse à qui que ce soit. Et pourtant c'est le contraire qui se passe. Otto Bauer pensait, comme la plupart des socialistes, sauver le prolétariat autrichien en le soudant à une puissance, peut être battue, mais disposant d'un outil économique, et notamment industriel, préservé, lorsqu'il préconisait l'Anschluss à l'Allemagne en 1919. L'échec de cette stratégie, n'empêcha pas la poursuite de cette entreprise des intellectuels viennois, déjà engagée avant guerre, de repenser la culture européenne, où le XX^e siècle est venu régulièrement puiser.

On ne s'attardera pas sur ce point, néanmoins il paraît utile de revenir rapidement sur la scène viennoise de 1920 à 1934.

⁸²⁰ C'est ainsi que Hermann Broch désigne la période 1848-1918 de l'empire habsbourgeois, le terme a été repris pour le titre de l'exposition sur Vienne au centre Georges Pompidou par Jean Clair, *Vienne, L'apocalypse joyeuse*, Paris, Centre Georges Pompidou, catalogue, 1986.

Vienne, un creuset du monde moderne

Il n'est pas un domaine de la pensée où la ville soit absente, et dans certains cas elle s'avère être la représentante de l'avant-garde, comme l'expérience d'une pratique marxiste en milieu urbain, qui préfigure l'eurocommunisme, et la démocratie sociale d'après la seconde Guerre Mondiale.

Dans les autres domaines elle ne brille pas moins. La peinture perd en 1918 deux de ses illustres talents, Gustav Klimt et, fauché à 28 ans par la grippe espagnole, Egon Schiele. Si Johannes Itten, viennois lui aussi, rejoint assez rapidement le Bauhaus, Oskar Kokoschka garde ses attaches viennoises au cours de ses pérégrinations européennes. Quant à Josef Hoffmann, animateur infatigable des Wiener Werkstätte, il fait connaître à travers le monde une forme renouvelée des arts décoratifs.

La littérature a apporté à la pensée occidentale des esprits aussi remarquables que Arthur Schnitzler, Robert Musil, Stefan Zweig ou Josef Roth, qui tous contribuèrent largement à forger les règles de la littérature du XX^e siècle. La personnalité de Karl Kraus, trop méconnue, marque l'histoire de la presse, qui trouve dans son sein le critique le plus lucide et le plus impitoyable. Dans *Les derniers jours de l'humanité* l'écrivain porte un regard acéré sur la guerre et la politique, dans une pièce de théâtre injouable et improbable⁸²¹. Sa réputation conduisit les professeurs du Collège de France à proposer sa candidature au Prix Nobel de littérature en 1926.

Les réflexions qu'Ernst Mach a menées à la fin de sa vie ont conduit à la formation en 1923, à ce que l'on a appelé le cercle de Vienne, promoteur de la théorie du positivisme logique qui a cherché à élaborer de nouveaux outils de la recherche scientifique. Le *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein⁸²² en fut un des ouvrages de référence et l'on sait l'importance que celui-ci joue dans la pensée actuelle. Dans cette même lignée des initiateurs de la pensée nouvelle se situe le père d'une nouvelle thérapie des maladies psychologiques, Sigmund Freud et, dans son ombre s'affirment Wilhelm Reich ou Théodore Reik.

⁸²¹ Karl KRAUS, *Les derniers jours de l'humanité*, op. cit. Le texte original avait paru dans quatre numéros spéciaux de *Die Fackel* sa propre revue en 1919. La première phrase de l'introduction installe le terrible décor : « Ce drame, dont la représentation, mesurée en temps terrestre, s'étendrait sur une dizaine de soirées est conçu pour un théâtre martien. Les spectateurs de ce monde-ci n'y résisteraient pas. Car il est fait du sang de leur sang, et son contenu est arraché à ces années irréelles, impensables, inimaginables pour un esprit éveillé, inaccessible au souvenir et conservé seulement dans un rêve sanglant, années durant lesquelles des personnages d'opérette ont joué la tragédie de l'humanité. » p.7.

⁸²² Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, Tel, 1993. Traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, édition originale, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1922.

Dans le domaine du droit, Hans Kelsen développe la théorie pure du droit et, surtout s'impose comme une grande figure du droit public. Autour de lui s'est développée une école qui a incontestablement influencé les penseurs du droit dans le monde occidental.

Une école de l'histoire de l'art dans la lignée de l'exceptionnel travail d'Aloïs Riegl se crée, animée par des auteurs comme Julius von Schlosser, Max Dvorak ou encore Hans Sedlmayer ou Hans Tietze. Elle aussi compte encore aujourd'hui comme une des principales sources de la méthodologie de recherche dans ce domaine.

Dans cette impressionnante liste il ne faut pas oublier la musique qui voit œuvrer les initiateurs de la musique nouvelle, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Alexander von Zemlinsky, qui marquent d'un sceau indélébile toute la musique du XX^e siècle.

Le cinéma viennois ne verra ses enfants que passer, les moyens de production étant insuffisants. Il compte néanmoins quelques membres marquants, Fritz Lang, Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Otto Preminger, dont le *Troisième homme* évoque le drame de sa ville natale au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

L'architecture, profondément marquée par la personnalité omniprésente d'Otto Wagner, même après sa mort en 1918, est bien vivante sur la scène européenne. Adolf Loos jouit d'une réputation internationale, Josef Hoffmann reste un professionnel réputé, demandé hors des frontières, Josef Frank par ses positions de principe participe au débat sur le devenir de l'architecture. Si Peter Behrens n'est pas viennois, il enseigne depuis 1922 à l'Académie des Beaux Arts de Vienne. Quant aux architectes de la Vienne rouge, certaines de leurs œuvres leur assurent une réputation internationale, il en est ainsi pour Karl Ehn, Hubert Gessner, Rudolf Perco ou Heinrich Schmid. Ils ont beaucoup contribué à la qualité de l'architecture viennoise, dont, en cette aube du XXI^e siècle, on commence peut être à mieux mesurer le contenu, comme on le verra plus avant.

Cette liste un peu fastidieuse se justifie par le fait que Vienne n'est pas dans son programme de construction de logements sociaux un mélange de nostalgie habsbourgeoise et de tradition comme on peut parfois le lire. On ne peut pas détacher la production architecturale de la pensée viennoise d'alors, particulièrement vivante et vivace et peu encline à la nostalgie. C'est donc autre chose qu'il faut tenter de comprendre dans cette étonnante manière de construire une ville autre, insérée dans une ville ancienne. Une troisième voie qu'un regard trop fonctionnaliste n'a pas voulu reconnaître.

En premier lieu, dans la lignée de la réflexion conduite depuis plusieurs décennies, avec comme figure emblématique Otto Wagner, la stratégie urbaine présente un intérêt trop souvent sous-estimé. En second lieu un regard attentif sur la typologie des Hof s'impose, ils

proposent une solution, autant urbaine que sociale, unique. A notre sens il faut insister surtout sur leur caractère autonome par rapport à l'articulation de la ville. Enfin certains Hof sont devenus des objets emblématiques, et il faut déterminer les causes de ce statut.

Section 1. S'approprier la ville

Manfredo Tafuri dénie, dans son ouvrage sur Vienne la rouge, à la commune toute intention de structuration de la ville. Les opérations immobilières se fondent, pour lui, dans le plan directeur de la ville défini dès 1893 et n'apportent aucune modification structurelle à celui-ci⁸²³. Ainsi dans *Projet et utopie*⁸²⁴ qui est une réflexion sur la ville du XX^e siècle, il n'aborde même pas Vienne, car, pour lui, elle ne présente pas d'intérêt quant à la forme urbaine nouvelle, bien que l'aspect socio-économique ne soit pas négligeable. Pourtant cette question est essentielle pour la commune de Vienne, et l'insertion dans le schéma de 1893 ne signifie pas qu'il est accepté. Pour la commune la transformation politique ne résulte pas de la création d'un plan directeur urbain nouveau, mais de la conquête de l'espace urbain par un contrôle progressif de la ville, toujours selon le principe de la révolution lente. C'est donc d'une stratégie d'insertion qu'il s'agit, qui considère que ce n'est pas le plan qui est important. Quel que soit celui-ci, il faut prendre en considération ce que peut en faire la volonté politique ; la ville est socialiste parce que le prolétariat en est le maître, affirme Lazare Kaganovitch⁸²⁵.

A. Le plan directeur de 1893

Il fait suite au plan général d'aménagement de 1866, que l'on ne détaillera pas ici, car le plan directeur de 1893 en résulte. Il s'appuie sur la ville ancienne, aujourd'hui le Bezirk I, qui forme un cercle irrégulier limité au nord est par le canal du Danube, régulé à la fin du XIX^e siècle. Les fortifications ont été rasées à partir de 1860 pour constituer un boulevard semi circulaire appelé le Ring⁸²⁶. Il se veut l'avenue impériale marquant le règne de François

⁸²³ Manfredo TAFURI, *Vienne la rouge*, op.cit. p. 26; " L'innovation ne portera pas sur la réorganisation de l'ensemble de la ville, mais sur le dessin de certains secteurs...Le modèle du Hof n'implique en effet aucune théorie sur la nouvelle organisation de la ville... Il ne sera pas nécessaire de projeter un nouveau plan régulateur : celui de 1893 restera valable... »

⁸²⁴ Manfredo TAFURI, *Projet et utopie de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod, 1979. Traduit de l'italien par Françoise Brun, préface Bernard Huet, édition originale *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Rome-Bari, Laterza, 1973.

⁸²⁵ Cf. infra Sous-Partie 3 :URSS p 454-470.

⁸²⁶ Le Ring (anneau) occupe le tracé de l'enceinte médiévale, transformée au fil de siècles en fortifications modernes, celles mêmes qui opposèrent une résistance victorieuse aux turcs. Leurs destructions permirent la

Joseph. Tout au long se déroulent les bâtiments prestigieux des ministères, des administrations, des sièges sociaux, des grands instituts financiers comme des hôtels de luxe. La Hofburg, le palais impérial, y étend sa vaste esplanade où Gottfried Semper construit les bâtiments presque jumeaux du Kunsthistorisches Museum et du Naturhistorisches Museum.

A partir de là a été tracé un plan directeur rayonnant avec des avenues, souvent déjà existantes, qui relie le centre de la ville aux grandes routes de l'empire. Les axes routiers et ferroviaires suivent le même principe ; l'un des plus importants, la Wienzeile, longe la rivière Wien, dont le tracé a été rectifié à la fin XIX^e siècle. Ces axes sont coupés par un second boulevard qui suit approximativement, environ un kilomètre et demi plus loin, le tracé du Ring, appelé tout naturellement Gürtel⁸²⁷ (ceinture), lui-même tracé sur l'ancienne ligne de fortifications établie au début du XVIII^e siècle. Le système forme trois zones :

- Le centre à l'intérieur du Ring ;
- La partie entre le Ring et le Gürtel ;
- Une troisième qui vient se heurter aux collines viennoises, (Wienerwald) qui ferment la ville au Nord et à l'Ouest.

C'est un dispositif concentrique, classique au XIX^e siècle. Il prend en compte l'histoire, pour faire du centre le lieu du pouvoir impérial. La partie entre Ring et Gürtel, progressivement urbanisée entre 1700 et 1880, accueille l'accroissement de la population et les activités artisanales et industrielles. Enfin, avec le rattachement d'un certain nombre de communes entre 1890 et 1892, la ville passe au delà du Gürtel pour doubler sa surface⁸²⁸. C'est dans ces nouveaux arrondissements que se trouve désormais concentré l'essentiel des activités industrielles. A une exception près, le quartier de villas de Hietzing qui s'étend autour de la résidence d'été des Habsbourg, le château de Schönbrunn. Les aménagements du Danube conduisent à annexer en 1904 à la ville un large secteur nord est sur l'autre rive du fleuve, d'une superficie d'environ 150 km². Il constitue aujourd'hui les XXI^e et XXII^e arrondissements (dont Donaustadt où se trouvent des bâtiments de l'ONU). Il faut noter que

réalisation du Ring, qui devait aux yeux de ses promoteurs être l'avenue la plus prestigieuse d'Europe et la manifestation de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le *Ring* était un projet personnel de l'empereur François-Joseph. Les plans approuvés en 1859 prévoyaient la construction d'un axe de 56 mètres de large et 4 kilomètres de long permettant des mouvements militaires rapides. L'inauguration officielle se tiendra six ans plus tard.

⁸²⁷ Le Gürtel est un boulevard circulaire construit sur l'ancienne Linienwall, construite dans les toutes dernières années du XVII^e siècle, sous l'empereur Léopold, après le dernier siège Turc de 1683 dont l'échec sonna le glas des ambitions ottomanes en occident . Elle était constituée d'une ligne de fortification longue de 13,5 km et encerclait la ville pour se heurter aux bras du Danube, qui furent régulés fin XIX^e siècle par le Donau Kanal. Elle était aussi une frontière douanière, avec ses octrois. Elle fut démantelée progressivement à partir de 1880. Sur les terrains libérés fut aménagé un second boulevard circulaire au début du XX^e siècle.

⁸²⁸ La superficie de Vienne passe de 150 km² à 300 km², ce nouvel apport compose les arrondissements XI^e à XX^e

ces adjonctions offrent une importante surface constructible ; avant 1914 la ville en avait déjà acquis une bonne partie,⁸²⁹ se dotant ainsi d'une vaste réserve foncière dont la commune social-démocrate a profité largement.

B. La ville rouge

Les dirigeants de la Vienne rouge disposent alors de deux espaces fonciers pour conduire leur politique de logements sociaux. Tout d'abord des terrains assez vastes pour y implanter des ensembles de bonne taille, et situés surtout des deux cotés du Gürtel, dont le caractère populaire est très affirmé. Un second espace, peu urbanisé, plus éloigné, souvent proche des installations industrielles offre des surfaces bien plus importantes, pour une bonne part entre les mains de la Commune. Si, dans le premier espace, une occupation de ces terrains ne peut que se limiter à l'implantation d'immeubles, dans le second la Siedlung semble s'imposer, car les terrains s'y adaptent parfaitement. On a vu que cela ne fut pas ainsi et, si la commune en réalise effectivement quelques unes, elle y adjoint le plus souvent un ensemble d'immeubles d'habitation. C'est particulièrement net pour la Siedlung Freihof⁸³⁰ dans le XXII^e arrondissement. Elle s'étend sur 51 hectares avec 1.014 logements, et jouxte deux ensembles d'immeubles, la Wohnhausanlage Wagramerstrasse⁸³¹ et Meissnergasse⁸³² respectivement de 380 et 115 logements. Non loin de là, Peter Behrens a construit la Wohnhausanlage Konstanziagasse,⁸³³ elle même peu éloignée de la Siedlung Kriegersheimstätte Hirschstetten conçue par Adolf Loos.⁸³⁴

Cela confirme, si c'est encore nécessaire, une volonté délibérée d'approche différente de celle retenue par les concepteurs allemands de la ville. La première raison que l'on peut y voir est la volonté de barrer la route à l'initiative privée dans des quartiers au tissu urbain dense. Considérant que le logement est le fer de lance de la nouvelle société, laisser entre des

⁸²⁹ C'est principalement sous l'impulsion de Karl Lueger, le très médiatique maire de Vienne entre 1897 et 1910, que ces acquisitions se sont faites. Le maire était chrétien démocrate. Malgré certains aspects très rétrogrades et un antisémitisme acharné, il conduisit une politique sociale moderne insistant sur les équipements urbains, qui restaient sous l'autorité de la ville, comme le gaz, l'électricité qui étaient accessibles par la plupart des viennois.

⁸³⁰ Siedlung « AmFreiHof » 1923-1927, architecte Karl Schartelmüller, le représentant le plus doué des Siedlung de l'époque. Elle fut agrandie entre 1938 et après 1945.

⁸³¹ La Wohnhausanlage désigne des immeubles construits le long de la rue, en général sans cour et de taille moindre. Celle de la Wagramerstrasse date de 1924-1925, architecte Rudolf Krauss.

⁸³² La Wohnhausanlage Meissnergasse 1925-1926 est due à Karl Felsenstein et Hans Seidl.

⁸³³ Peter Behrens: Wohnhausanlage“ Konstanziagasse“ 1924-1925, une des deux réalisations de Behrens à Vienne.

⁸³⁴ Adolf Loos: Kriegersheimstätte Hirschstetten, 1921, le premier projet prévoyait 196 logements dans des maisons en bande.

mains supposées ennemies une partie de la ville est contraire à la démonstration même de la révolution austro marxiste.

De même la ville en phase révolutionnaire n'est pas une utopie sociale autonome, elle doit être conquise de l'intérieur, par une stratégie d'encerclement progressive de chaque îlot, pour imposer aux classes possédantes la présence digne et indépendante de la classe ouvrière. La ville, pour les austro-marxistes, n'est pas une mécanique de production mais de conscience sociale et il ne saurait être question de créer des quartiers ouvriers pour échapper à l'inévitable confrontation entre les classes⁸³⁵. C'est donc un urbanisme de combat que la commune imagine, qui ne voit pas la ville comme un système de promotion d'un homme nouveau, comme cela fait débat en URSS. D'où le choix des manifestations architecturales puissantes dans les différents quartiers, pour signifier que la ville appartient en entier à chacun de ses habitants quel que soit son état social ou de fortune. Ne peut-on pas considérer que l'on est dès lors dans ce que l'on peut appeler « une utopie réalisée », utopie différente de celle qu'envisage Manfredo Tafuri ? Ce dernier exige de l'utopie une cohérence organisationnelle et politique, mais ignore l'utopie de combat viennoise, à laquelle les concepteurs allemands, dont Martin Wagner, ont eux renoncé.

Cela explique aussi le souci d'être présent dans tous les arrondissements de la ville. Il n'y a pas de quartiers « réservés », ce qui contredit totalement la règle du zonage qui prend progressivement de l'importance dans les théories urbaines⁸³⁶. Celles-ci tiennent à une cohérence fonctionnelle de la ville, marquée par le fordisme. La commune de Vienne, dans les faits, s'y oppose entièrement et propose une approche différente ; la fonction n'est pas productive mais sociale, ce qui justifie une mixité sociale qui, en 1920, n'est pas encore un sujet dans le champ de la réflexion urbaine. Dans ce sens l'approche des arrondissements XXI et XXII^e⁸³⁷ montre la voie. Ces arrondissements sont encore des espaces très peu construits où l'on peut développer un urbanisme nouveau. Le choix est de construire, d'une part, des Hof et d'autre part des Siedlung qui sont essentiellement constituées de maisons individuelles. C'est donc un habitat mixte qui est proposé, au moins quant à sa structure : immeubles et maisons. Il y a là déjà une forme de mixité, car la Siedlung est conçue comme un système

⁸³⁵ Eve BLAU, « Vienne, 1919-1934, Grossstadt et prolétariat dans la Vienne rouge » in *L'idée de la grande ville, architecture moderne d'Europe centrale, 1890-1937*, Munich, Prestel Verlag, 2000. « Pour eux [les socialistes] ce programme immobilier [...] était la pièce maîtresse d'un ambitieux programme de réformes destiné à refaçonner l'infrastructure sociale et économique de la ville conformément aux principes socialistes » p. 205.

⁸³⁶ Le Corbusier en est un des principaux promoteurs avec son projet de ville contemporaine de 1922, première réflexion sur une ville de trois millions d'habitants, fondée sur le fonctionnalisme, pour une société de type « fordiste ».

⁸³⁷ Le XXII^e arrondissement n'a pas été créé avant 1938, c'était encore le XXI^e. Néanmoins pour des raisons de clarté on maintiendra cette division qui est postérieure à la Vienne rouge.

mettant à la disposition de l'habitant un lopin de terre que l'occupant exploite⁸³⁸, comme un apport complémentaire de ressources pour le ménage. Il n'en est rien pour l'habitant du Hof voisin dont la fonction n'est pas d'assurer une autosuffisance partielle. Dans le très rural XXI^e arrondissement de Florisdorf, sont réalisés 9 Siedlung, 12 Wohnungsanlage⁸³⁹ et 6 Hof, dont le très emblématique Karl-Seitz-Hof⁸⁴⁰ sur lequel on reviendra. Ce dernier peut se définir comme un quartier à lui tout seul avec ses 5.000 habitants⁸⁴¹. Il joue aussi le rôle de centre de vie, plutôt majestueux, avec ses nombreux équipements sociaux, dont une salle de fêtes des ouvriers (Festsaal der Arbeiter). Trois autres Hof importants l'entourent, l'un à l'est près du Danube, le Paul-Speiser-Hof (1929-1932), qui offre 765 logements, éloigné d'un kilomètre et demi du Karl-Seitz-Hof, un autre au nord est, à environ un kilomètre le Anton-Schlinger-Hof, 1925-1926, un dernier au Nord à deux kilomètres le Franz-Bretschneider-Hof, construit entre 1922 et 1924. On peut y voir un dispositif où le Karl-Seitz-Hof forme un centre autour duquel se développent des Siedlung, mais aussi des Hof, qui forment des limites, comme pour rappeler que l'on est toujours dans une ville. Les Hof, objets profondément urbains, sont les repères et la référence. Dans cet arrondissement manifestement peu urbain sur les 5.500 logements réalisés, 4.900 se trouvent dans des immeubles. Cet aspect est encore plus frappant dans l'actuel XXII^e arrondissement, auparavant rattaché en partie aux II^e et XXI^e arrondissements, en 1918 c'est une simple zone agricole. C'est un lieu de détente et de loisir, de plein air, avec des plages le long du Danube et de la Lobau. Nulle part dans Vienne le terrain n'est plus favorable pour développer des Siedlung, et elles y sont nombreuses, au moins quinze. Il y fut cependant aussi construit des Wohnhausanlagen, cinq au total qui regroupent 854 logements, ainsi que deux Hof de 1.037 logements, dont le grand Goethe-Hof. Les Siedlung y représentent 2.900 logements, dont 2.250 initiés par la ville. Le plus souvent il s'agit de maisons individuelles. On constate néanmoins dans une zone aussi favorable aux lotissements de maisons, la présence de grands blocs d'immeubles, qui forment près de 40 % des logements.

Le quartier du château de Schönbrunn est resté, sous la monarchie habsbourgeoise, un lieu privilégié. C'est dans ce secteur de la ville, dans un quartier de riches villas, qu'Otto

⁸³⁸ Les GartenSiedlung répondaient à cet objectif, Adolf Loos était un fervent défenseur. Elles répondaient en partie aux principes de la cité-jardin,

⁸³⁹ Wohnungsanlage que l'on peut traduire par blocs d'habitation.

⁸⁴⁰ Karl-Seitz-Hof, 1926-1931, du nom du maire de Vienne entre 1923 et 1934, architecte Hubert Gessner, (voir notice) XXI arrondissement, Jedleserstrasse, 66-94.

⁸⁴¹ Helmut WEIHSMANN, *Das Rote Wien, Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik*, op.cit. so findet sich bei diesem Projekt eines eigenen Stadtviertels für ca 5.000 Einwohner seine übersteigerte und großartige Fortsetzung“ (...ainsi on trouve dans ce projet la continuation excessive et imposante d'un quartier urbain d'environ 5.000 habitants.) p.433.....

Wagner a fait construire sa seconde villa. C'est ici que se sont implantées de grandes Siedlung, et que les Hof et Wohnhausanlagen y sont les plus rares. « L'Internationale Werkbund Siedlung » de 1931, exposition conçue par Josef Frank dans le même esprit que le Weissenhof de Stuttgart,⁸⁴² y trouve ses quartiers. Cela montre encore la clarté du choix, la volonté de maintenir la ville selon la planification ancienne et, dans le cas particulier, une intelligence de l'histoire.

L'arrondissement XII^e est un secteur où les projets furent particulièrement nombreux. La commune y construisit 8.100 logements, soit 13 % du total, dont 1.340 dans des Siedlung qui sont en fait des prolongements des Siedlung du XIII^e arrondissement. Elles se situent toutes derrière le parc de Schönbrunn. L'arrondissement fait la liaison avec le château et le Gürtel, qu'il rejoint à la hauteur du Margareten Gürtel. C'est ici que les Hof, à l'ouest et à l'est du Gürtel, connurent leur plus grand développement pour former la légendaire « Ringstrasse des Proletariats »⁸⁴³. L'ensemble rassemble vingt six Hof et Wohnhausanlagen, implantés à cheval sur deux arrondissements. Dans le XII^e ce ne sont pas moins de 6.770 logements construits et dans le V^e, sur le Gürtel, six Hof, parmi les plus mythiques⁸⁴⁴, offrent deux mille logements de plus. On peut dans ce cas parler de réurbanisation d'un quartier, puisque l'espace est entièrement remodelé en fonction de ces réalisations. Les constructions s'ordonnent autour du Haydnpark, ancien cimetière où le compositeur était enterré. Appuyé sur un schéma géométrique, le Gürtel se transforme en avenue partagée par un large terre-plein doté d'équipements de loisir. L'ensemble satisfait aux exigences d'hygiène, d'espace et de majesté qui sied à une grande ville.

Döbling se situe au nord de Vienne, entre les collines du Wienerwald et le canal du Danube ; il forme le XIX^e arrondissement. Par l'agrément de ses collines, souvent couvertes de vignes, toutes proches de la ville, il est depuis le XIX^e siècle un lieu de résidence privilégié, avec d'élégantes villas, où des architectes réputés, comme Josef Hoffmann ou Adolf Loos, ont travaillé pour une clientèle très aisée. Le long du canal s'est établie une zone d'activité qui regroupe des industries et des artisans, dont les propriétaires habitent les collines. Au piémont de celles-ci s'étire un espace plane encore peu construit en 1918. Bien que fortement industrialisé, les ouvriers n'y résidaient guère, ils se rendaient au travail par le tram ou par le train. Quartier de « riches », l'influence du SDAP y est pratiquement inexistante à l'issue de la guerre. Si le sud de l'arrondissement, partie la plus urbaine, connaît une densité de

⁸⁴² L'Internationale Werkbundsiedlung, XIV^e arrondissement, Vienne, 1930-1932.

⁸⁴³ Ringstrasse des Proletariats, c'est la page de titre de la revue *Die Unzufriedene*, N° 35, août 1930, l'illustration montre au premier plan une famille ouvrière heureuse et au fond la façade du Reumannhof de Gessner, elle est une des images symboles de la Vienne rouge.

⁸⁴⁴ Les Metzleinstaler-Hof, Reumannhof, Julius Popp-Hof, Herweghof, Matteotihof, Franz Domes-Hof.

population en rapport avec la ville, le nord, principalement composé de villas est peu peuplé. C'est là que la commune décide de réaliser, à coté du petit Emil-Svoboda-Hof⁸⁴⁵, un grand Hof dont le projet est confié à Karl Ehn⁸⁴⁶. Il en résultera le célèbre Karl-Marx-Hof, que l'on analysera plus loin, symbole de la Vienne de la première République et de la résistance socialiste contre la dictature lors des combats de février 1934. Il est facile de comprendre l'irritation des habitants privilégiés de voir s'ériger un tel « superbloc »⁸⁴⁷ ouvrier dans le seul quartier vraiment résidentiel de Vienne. Cela fut vécu comme une provocation et le Hof acquit le qualificatif de « rote Festung »⁸⁴⁸. Il reste la plus évidente manifestation de mixité sociale promue par la ville, de même que la volonté de rapprocher les ouvriers de leur lieu de travail. Il faut souligner enfin que l'espace disponible, environ 55 hectares, et la nature de l'environnement auraient amplement justifié la réalisation d'une Siedlung, sur le modèle de celles que Bruno Taut réalisait alors à Berlin. La décision de placer dans cet espace encore vide de logements, un objet aussi évidemment urbain démontre la conviction que la conquête socialiste de la ville se fait par l'immeuble de logements et non par la maison individuelle trop rurale. Dans le cas du Karl-Marx-Hof cela est d'autant plus manifeste que la surface occupée par l'immense bâtiment long d'un kilomètre, ne représente que 18 % du terrain : ce n'est donc pas une contrainte de densité qui a motivé la décision.

Ces exemples montrent que le Hof a un sens politique, dans la mesure où il est l'instrument de la « socialisation » de la population. Comme le montre l'exemple de Döbling, en 1918 le SDAP n'y avait aucun représentant élu, alors qu'en 1934 il y est désormais représenté⁸⁴⁹.

Dans le combat de la révolution lente, les Hof sont aussi le moyen de « noyauter » l'ensemble de la ville, pour créer un esprit de conquête sociale et de combat. Aux yeux des théoriciens, la Siedlung est une forme d'habitat où la conscience sociale s'émousse, d'autant que les habitants deviennent progressivement moins dépendants des structures de distribution et de consommation, puisqu'ils produisent une bonne partie de leur nourriture. L'esprit de solidarité, d'entraide, facteur fondamental du combat socialiste, y est moins fort.

Cependant le noyautage n'est pas systématique. On remarque immédiatement que les arrondissements les plus proches du centre, soit les I^e, IV^e, VI^e, VII^e et VIII^e arrondissements

⁸⁴⁵ Emil-Svoboda-Hof, 1926-1927, architecte Karl Ehn, comprend 62 logements.

⁸⁴⁶ Karl EHN, 1884-1959, un des architectes les plus marquants de la Vienne rouge, il travaillait à la direction de la construction de la ville de 1908 à 1950. On développera plus avant son importance et son œuvre.

⁸⁴⁷ Superblock est un des termes pour désigner le plus grands Höfe, qui par leur masse pouvaient modifier toute l'apparence du quartier.

⁸⁴⁸ Citadelle rouge, c'est le titre qui retenu aussi par les auteurs J.Schneider et C.Zell pour leur livre publié en 1934 : *Der Fall der Roten Festung*, pour décrire d'une manière assez partielle les événements de février 1934.

⁸⁴⁹ <http://www.ropeswien.at>, lettre : D, mot clé Döbling.

ont été très largement épargnés par la politique des logements sociaux. Seules les voies directement adjacentes au Gürtel sont concernées. C'est d'ailleurs aussi le cas pour le V^e arrondissement, où les célèbres Hof se situent tous sur Margareten Gürtel ou juste derrière. Il est probable que les terrains manquaient pour y réaliser des programmes ambitieux. Mais on peut aussi se demander si les concepteurs, souvent élèves d'Otto Wagner, n'ont pas été sensibles aux théories de Camillo Sitte, ou à l'ouvrage d'Alois Riegl *Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*⁸⁵⁰, attentifs à préserver la ville ancienne. En tout cas il n'a pas été envisagé de redonner un autre visage à la ville historique. De même, rien ne permet de penser qu'il était envisagé d'effacer le souvenir des Habsbourg, pourtant peu appréciés. On ne peut pas l'assurer, mais vu la désinvolture avec laquelle les classes aisées étaient traitées, on est en droit de penser que ce n'était pas pour leur épargner une présence ouvrière, que ces arrondissements ont été sauvegardés.

A Vienne les auto-marxistes ignorent le besoin de se représenter, pour eux ce qui témoigne de leur action politique n'est pas une matérialisation de leur pouvoir par une mise en scène urbaine. C'est bien plus l'œuvre qu'ils inscrivent dans tout Vienne : ces Hof témoins de leur projet social. Ils élèvent alors cette architecture pour les « bleus de chauffe »⁸⁵¹ à la dignité de l'art et rappellent qu'une nouvelle ère s'ouvre ; celle de la transparence sociale. La perspective qui cachait derrière la scène princière la réalité d'une société perd sa pertinence. Pour les édiles viennois les Hof tissent un réseau d'immeubles qui sont autant de manifestes de la solidarité du monde ouvrier et autant de havres d'une intimité retrouvée.

C. Les palais du peuple

Certains projets ont eu par contre l'ambition d'égaliser les monuments de l'époque impériale. Il ne s'agit pas de marquer le passage de l'ère impériale à la gestion socialiste par des monuments, mais plutôt de démontrer que les constructions socialistes valent bien les

⁸⁵⁰ Alois RIEGL, *Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, Paris, Le Seuil, 1984. Traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, avant-propos Françoise Choay, édition originale, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, publié en 1903. Riegl eut de brillants continuateurs dont Dworak ou Tietze qui diffusèrent les approches de leur maître, qui ne pouvaient être ignorées par des personnalités aussi averties que Josef Frank, auteur d'un doctorat sur Alberti, Clemens Holzmeister dont le sujet du doctorat portait sur la reconstruction de la fondation cistercienne de Sams au Tiro, et professeur d'architecture à l'académie de Vienne, ou Karl Ehn étudiant des beaux arts entre 1904 et 1907, ou encore Rudolf Perco totalement imprégné dans ses premiers travaux par le baroque viennois. (Helmuth Weihsmann, *In Wien erbaut, Lexikon der Wiener Architekten des 20. Jahrhunderts*, Vienne, Promedia Druck-und Verlagsges.m.b.H, 2005, confère rubriques de ces différents architectes.

⁸⁵¹ Cf. supra citation André Chastel p.3.

monuments élevés à la gloire d'une dynastie. Les arrondissements de la nouvelle Vienne ont tous accueillis des Hof, dont la volonté de représentativité ne laisse guère de doute. Réalisations impressionnantes par leur taille (des centaines de logements) et les choix architecturaux, dont l'objet était de provoquer l'intérêt et l'admiration des visiteurs. On ne détaillera pas ici tous les différents Hof, certains font l'objet d'une étude plus approfondie plus avant⁸⁵². Cependant ils doivent être vus dans l'ensemble comme des éléments de la stratégie urbaine de la commune et non comme des « morceaux d'architecture ». D'aucuns avancent des propositions qui seront reprises dans d'autres Hof. Il en va ainsi pour le Fuchsenfeldhof⁸⁵³ en 1922 dans le XII^e arrondissement, qui constitue le point de départ d'un des plus importants ensembles de logements sociaux de la ville. Le Sandleitenhof⁸⁵⁴, la plus grande concentration d'appartements avec 1.587 logements, construit en 1924, a déterminé l'organisation d'un axe d'aménagement qui touche trois arrondissements, ponctué par des réalisations aussi remarquables que le Wiedenhoferhof⁸⁵⁵ de Josef Frank dans le XIII^e arrondissement et le Lindenhof de Karl Ehn du XVIII^e arrondissement. Plus tard vinrent s'ajouter les Hof « héroïques » le Karl-Marx-Hof, le Karl-Seitz-Hof ou encore les Leopold-Winarsky-Hof et Engelsplatz-Hof, dont on peut difficilement ignorer la valeur de propagande. Faut-il y voir des monuments à la gloire du prolétariat et de ses représentants viennois ? On est en droit d'hésiter. Cette idée s'est installée auprès de nombreux observateurs. La tentation de « palais du peuple » est évidente, surtout dans une capitale impériale. De plus cette idée commence à connaître un écho dans la propagande soviétique, dès 1925⁸⁵⁶, où il s'agit de donner aux bâtiments du peuple la même dimension architecturale qu'à ceux du passé tsariste.

Une proposition de l'architecte Hubert Gessner peut éclairer le propos. Il ne fait aucun doute pour le visiteur du Jacob-Reumann-Hof, sur le Margareten Gürtel, que la cour centrale est une reprise d'une cour aristocratique et rappelle la disposition des palais baroques. L'architecte conçoit l'immeuble en 1923 ; il s'agissait d'un des tous premiers Hof que la commune venait de commander après son indiscutable victoire électorale de 1923. Il propose un plan qui se compose de trois corps avec un bâtiment central en retrait. Celui-ci devait initialement comporter environ seize étages et aurait été le plus haut immeuble de la ville.

⁸⁵² Notamment, le Karl-Seitz-Hof, le Karl-Marx-Hof.

⁸⁵³ Fuchsenfeldhof, 1922-1925 ce fut un des tout premier Hof, et le plus grand, il est l'œuvre de deux architectes qui ont beaucoup travaillé pour la commune, Heinrich Schmid et Hermann Aichinger,.

⁸⁵⁴ Sandleiten, 1924-1928, le plus vaste ensemble de logements réalisé sous la première république, plusieurs architectes sont intervenus, il fera l'objet d'une analyse plus loin.

⁸⁵⁵ Wiedenhoferhof, 1924

⁸⁵⁶ Un certains nombres d'architectes soviétiques critiquaient les constructivistes trop loin des préoccupations du peuple. Cf. infra, URSS p. 454...

Cette proposition correspondait à un mouvement initié par les architectes futuristes italiens⁸⁵⁷ qui touchait alors toute l'Europe, où l'on voyait dans les gratte-ciel une réponse architecturale adaptée, à l'instar de ce qui se faisait aux Etats-Unis.⁸⁵⁸ La question des immeubles de grande hauteur implique deux aspects. D'une part, le coût de la construction, plus élevé car il nécessite des fondations plus solides, comme des équipements plus complexes et exige des ascenseurs. Le second aspect est plus symbolique, la hauteur est un signal, une marque de puissance par laquelle un pouvoir peut être tenté. Les buildings de New York sont le symbole d'un capitalisme triomphant mais aussi de la modernité. Le peuple doit lui aussi affirmer ce symbole de force. En URSS le thème prend forme avec le *Monument de la troisième internationale*, de Tatlin dès 1919, tour qui devait atteindre 400 mètres⁸⁵⁹. Le projet de gratte-ciel des frères Vesnin, pour la Pravda de Leningrad de 1924 répond à la même démarche⁸⁶⁰. D'abord bien accueilli, le projet de Gessner fut rapidement critiqué, une assemblée du parti socialiste s'y opposa fermement et les dirigeants furent obligés de reculer. L'adjoint au maire à la construction Franz Siegel fit paraître dans la *Arbeiter Zeitung* le 11 janvier 1924 un article intitulé « Pas de gratte-ciel pour Vienne », le sort des constructions en hauteur était définitivement scellé.⁸⁶¹ Ainsi les édiles marquaient-ils clairement leur volonté d'éliminer de la politique urbaine viennoise la monumentalité. D'ailleurs les Hof qui prétendaient s'imposer dans le paysage urbain étaient assez rares. Seuls trois d'entre eux peuvent être regardés ainsi et cela pour les mêmes raisons, leur taille, leur position isolée par rapport à leur environnement et la présence d'une place qui organise la mise en scène. Ce sont le Karl-Seitz-Hof, le Karl-Marx-Hof et le Engelsplatz-Hof, ils sont tous trois construits bien après le projet de Gessner, respectivement en 1927, 1928 et 1930.

Ce n'est pas tant la question de la représentativité ni même de la manifestation de l'existence de la classe ouvrière qui est la préoccupation de la commune, mais celle de l'affirmation permanente de son action par la qualité et la densité des habitations populaires. Cela correspond à la personnalité de Hugo Breitner, le financier qui impose à tous une gestion

⁸⁵⁷ Il s'agit d'Antonio San Elias et Mario Chiattone qui déjà dans les années 1910 concevaient une ville nouvelle en hauteur.

⁸⁵⁸ On rappellera le projet d'une « ville contemporaine » de Le Corbusier (1922), la ville de tours d'Auguste Perret (1922), le concours du Chicago Tribune auquel de nombreux architectes européens ont participé, notamment allemands, la proposition de Mies van der Rohe entre autres pour le concours d'aménagement de la place de la gare de la Friedrichstrasse à Berlin en 1921-1922. Bien d'autres projets vont dans ce sens, dont un projet pour Paris de C.van Eesteren et L.G.Pineau.1926

⁸⁵⁹ TATLIN, *Monument de la troisième internationale*, 1919. Ce n'est là que la maquette puisque l'idée était de construire une tour de près de 400 mètres de haut, qui serait habitée.

⁸⁶⁰ Cf. infra URSS p. 457

⁸⁶¹ Ce n'est qu'en 1931 que l'on entreprend la construction du premier immeuble de grande hauteur, 16 étages, sous l'impulsion de la social-démocratie alors au pouvoir de la république, avec des capitaux privés. Il se situait dans la Herrengasse, en plain cœur du I arrondissement dans le centre historique, les architectes en étaient Siegfried Theiss et Hans Jaksch, aussi auteurs de certains Hof.

rigoureuse de l'impôt si durement prélevé. A ses yeux, il faut faire un usage parcimonieux des fonds récoltés, car les occupants ne doivent pas payer des dépenses somptuaires qui ne leur seraient d'aucune utilité. Il faut souligner cette rare exigence et rigueur morale. Aussi le terme de palais n'est-il pas bienvenu.

Section 2. La fonction du Hof

A. Le Hof centre de la vie sociale

Si la volonté de paraître n'est pas évidente, d'autres stratégies par contre semblent au moins prendre en compte certains intérêts politiques. On a souligné plusieurs fois l'implantation de ces immeubles près des gares, qui devaient contrôler l'accès à la ville et le cas échéant arrêter une arrivée de troupes venant de la province⁸⁶². Il est vrai qu'une bonne partie des Hof sont très proches des gares : en dehors de l'avantage que présentait cette localisation près des moyens de transport, c'étaient des endroits où se encore trouvaient les terrains constructibles. Les Hof dans l'urbanisme viennois jouent un rôle fondamental dans la mesure où ils sont les centres d'équipements sociaux de la ville. Ils jouent le rôle d'animateurs de quartier, les quartiers les plus éloignés des centres gardent ainsi une vie sociale et culturelle active, dans l'élaboration de la ville nouvelle. C'est un aspect de la vie urbaine qui à Vienne a été une vraie réussite. Même si Bruno Taut pensait provoquer une vie sociale avec un espace agréable de rencontre, les Hof viennois offrent un espace de vie commune bien plus vaste, avec les laveries, écoles, salles de sport, ateliers, cours confortables, tous les ingrédients d'une vie sociale. Il est vrai qu'un tel dispositif permet aussi un certain contrôle des habitants et de développer leur éducation citoyenne qui devait les orienter, aux yeux des plus convaincus, vers le parti socialiste. Manfredo Tafuri voit dans les Hof un lieu de vie autonome, qui ne prend pas en compte la réalité de la ville qui développe un esprit de cour qui coupe les habitants de leur environnement, pour élaborer une culture propre⁸⁶³. A l'appui de cette thèse il soutient que les équipements étaient en général réservés aux habitants. Il ne semble pas que cela soit juste, Weihsmann⁸⁶⁴ comme le site Internet des

⁸⁶² C'est la thèse que soutiennent Jérôme et Jean THARAUD in *Vienne la rouge*, op.cit. . p.209. « En construisant ces bâtisses (les Höfe) qui dominent de leurs masses énormes des gares, des ponts de chemins de fer et toutes les grandes voies qui conduisent à Vienne, les Sociaux démocrates s'étaient-ils dit qu'un jour elles pourraient être utilisées à des fins militaires ? C'est la thèse du Gouvernement ».

⁸⁶³ Manfredo Tafuri, *Vienne la rouge*, op.cit.

⁸⁶⁴ Weihsmann, op cit.

socialistes autrichiens soutiennent une thèse inverse. Même Alfredo Passeri⁸⁶⁵, rédacteur du dossier sur de la typologie de superimmeubles de Vienne dans l'ouvrage de Tafuri, signale dans les Hof les plus importants des équipements collectifs destinés à tout le quartier : comme des bains publics, des piscines, des bibliothèques, des salles de spectacles, des ateliers ou encore des commerces. Il s'agit donc bien d'une opération d'aménagement urbain à laquelle se livre la ville. En plus des équipements des Hof, la ville a porté son effort sur l'aménagement de parcs, souvent de taille moyenne, comme le Herderpark ou le Kongresspark, d'écoles et, surtout, de bains de toute sorte. Si certains Hof sont équipés d'une piscine, la ville a été très attentive au développement de « Kinderbäder » (bains pour enfants). Le terme est un peu surprenant, il désigne de petites piscines, différentes des pataugeoires, aménagées dans les parcs ou au bord de cours d'eau. La raison en est que l'on considère que c'est un moyen de lutter chez les enfants contre la tuberculose et le rachitisme, maux très répandus alors. Vienne est encore aujourd'hui la ville qui dispose du plus grand nombre de bains, piscines et plages au monde. Les bains, comme d'ailleurs à Budapest, sont une véritable culture qui s'est imposée dès les premières années du XIX^e siècle et les aménagements sont souvent luxueux. L'hygiénisme a de même conduit à la réalisation de centres sportifs, dont le vaste aménagement du Prater avec son stade, construit à l'occasion des seconde Olympiades des Travailleurs en juin 1931.

C'est finalement une ville moderne qui a été réalisée, avec les équipements et les conditions d'habitat adaptées à son époque, dont la pérennité est démontrée au regard du remarquable état dans lequel se trouve encore aujourd'hui l'ensemble de ce parc immobilier.

B. Une opération pérenne

Cette réussite peut s'expliquer par trois raisons :

Tout d'abord, elle s'explique par la maîtrise des sols et de la construction par la puissance publique communale, qui a évité toute spéculation. Vienne n'est pas la seule à l'avoir pratiquée ainsi, la plupart des villes allemandes et le grand Londres ont opéré dans son principe de la même manière. Cependant la ville a peut être mieux réussi, car elle a pu entièrement maîtriser non seulement la construction mais aussi l'urbanisation⁸⁶⁶.

⁸⁶⁵ Alfredo PASSERI, « Les superimmeubles viennois : une analyse typologique » in Manfredo TAFURI, *Vienne la rouge, la politique immobilière de la vienne socialiste*, op. cit. pp. 149 -213.

⁸⁶⁶ On distinguera urbanisme et urbanisation, dans le premier cas on doit y voir une projection d'un possible, toujours marqué par un peu d'utopie, dans le second cas il s'agit de ce qui a été entrepris pour créer ou transformer la ville et traduire dans les faits le projet.

La seconde raison en est l'insertion dans le tissu urbain, sans vouloir repenser le principe de la ville elle-même. Il a été considéré que la trame urbaine n'était pas le fait d'une doctrine politique, mais le résultat de la vie d'une société regroupée sur un espace étroit. La volonté n'était pas de refonder la ville ou de tenter une *tabula rasa*. L'humilité des édiles et la théorie de la révolution lente ont conduit à «occuper» la ville pour la transformer en un lieu de jouissance et non de production. Il ne s'est pas agi d'une nouvelle urbanisation, avec les tracés des axes de communication, le lotissement de parcelles, mais d'occuper selon une certaine éthique sociale et urbaine ces espaces déjà définis. Au regard des expériences urbaines entreprise durant le XX^e siècle on est en droit de se demander si la réponse n'était pas la plus juste⁸⁶⁷.

Enfin, le resserrement de la trame urbaine a fait comprendre aux décideurs l'importance des équipements sociaux de toute nature, pour les principales implantations d'habitat. Celles-ci ont permis de maintenir une vie dans les quartiers même éloignés du centre et de limiter les déplacements. La qualité de cet environnement créé ne doit pas être étrangère à l'actuel équilibre social, alors que la ville accueille un afflux d'émigrants, dans un pays relativement petit, (7,5 millions d'habitants), où l'on constate d'ailleurs une cassure sociale assez évidente entre la capitale cosmopolite et une province très traditionaliste.

C. La typologie des Hof

Centre intellectuel international avant la guerre de 1914-1918, l'entreprise sociale viennoise ne pouvait pas être indifférente aux apports de ses théoriciens et penseurs. L'architecture des Hof est souvent vue avec une certaine condescendance, elle serait une sorte de dernier sursaut d'un romantisme désormais inadapté au siècle de la science et du positivisme. Comment doit-on appréhender cela ? Les concepteurs viennois furent-ils sous la coupe de leurs maîtres d'avant guerre ? Leurs pratiques doivent-elles être rejetées en bloc parce que faisant trop de concessions à un passé incapable d'apporter une réponse à ce phénomène qu'est la métropole millionnaire, ce que le monde germanique appelle la *Grossstadt* ?

⁸⁶⁷ Renate Banik-Schweitzer, « Visions urbaines, plans et projets entre 1890 et 1937 » in *L'idée de la grande ville, architecture moderne d'Europe centrale*, op.cit. p.72 « La Vienne rouge cesse d'être passéiste dès lors qu'on ne l'envisage plus seulement sous l'angle des immeubles de logements, mais sous celui de la ville. La Vienne de l'entre-deux guerres étant privée des joies de la consommation [...] la ville s'efforça, dans la mesure du possible de faire participer ses habitants les moins favorisés à la vie de la « grande ville ». [...] Si de nos jours, après la fin de la société fordiste et de la ville fonctionnaliste, le désir d'urbanité se faisait de nouveau sentir, la métropole plurifonctionnelle- enterrée depuis longtemps- pourrait à nouveau apparaître comme une source d'inspiration dans le domaine de l'urbanisme. »

Pour aborder cette question, on s'arrêtera sur l'analyse actuelle de la modernité des années 1920-1930. Cela conduit, d'une certaine façon, à définir un style que l'on a qualifié de moderne, de contemporain, puis plus tard, d'international. Il faut souligner que cette modernité a surtout produit une architecture de dessins, de projets et que les réalisations furent relativement peu nombreuses. On sait que Le Corbusier, mais aussi Jean Lurçat ont peu construit. Il en va de même pour Gropius et Hannes Meyer, dont le principal témoignage de ce temps reste l'ensemble du Bauhaus à Dessau. Les réalisations de Mies van der Rohe se situent à un niveau tel, que seule une clientèle fortunée pouvait satisfaire ses ambitions⁸⁶⁸. Quant aux constructivistes russes eux aussi doivent le plus souvent se contenter de projets où ils envisagent des bâtiments aux géométries audacieuses, face à une réalité qui leur offre peu d'opportunité de construire, sinon quelques clubs ouvriers et pavillons de prestige. Le manifeste du Weissenhof a connu peu d'écho, et seuls quelques modèles bien adaptés aux besoins de logement social ont été reproduits, c'est le cas pour J.J.P. Oud quant à Mart Stam, il a pu l'appliquer à Francfort avec le Hellerhof⁸⁶⁹.

Si une partie des architectes européens s'est reconnue dans l'anathème lancé par Adolf Loos contre l'ornement il n'en va pas de même pour d'autres règles recommandées. Ainsi les cinq règles corbuséennes, ou l'efficacité mécaniste de Gropius érigée en commandement, pas plus que le minimalisme de Mies van der Rohe n'ont-ils été le paradigme des productions d'entre les deux guerres. Ils ont surtout servi à ouvrir le débat sur une architecture à venir, comme proposition d'un urbanisme devenu malheureusement « d'urgence » dans l'Europe d'après guerre. Bien plus que Mallet-Stevens, l'avant-garde architecturale française en 1930 est représentée par Eugène Baudouin et Marcel Lods, à juste titre puisqu'ils sont les acteurs les plus engagés de l'architecture sociale, qui commence à y prendre ses marques⁸⁷⁰. De même, les réalisations allemandes se démarquent pour la plupart des solutions les plus avancées.

Il faut donc aborder l'architecture viennoise avec plus de circonspection et se garder de n'y voir qu'une continuation séduisante de l'héritage habsbourgeois. Tout d'abord, et contrairement à tous les autres grands chantiers, celui de Vienne se signale par l'abondance des architectes qui sont intervenus, pas moins de deux cents, la plupart Viennois, pour près de quatre cents immeubles et plusieurs dizaines de Siedlung. Supposer que l'ensemble montrerait l'état de la réflexion sur le futur de l'architecture relève de la naïveté. Le maître d'ouvrage ne

⁸⁶⁸ On peut rappeler à ce propos le mot féroce de Poelzig à propos de Mies van de Rohe : « le plus simple possible, peu importe ce que cela coûte ».

⁸⁶⁹ Cf. infra Francfort pp. 405-409.

⁸⁷⁰ Eugène Baudouin et Marcel Lods, cf. introduction.

leur demandait pas de faire une profession de foi progressiste, ni de réaliser des palais, mais de construire dans des conditions d'économie acceptable de bons logements en restant attentifs à la qualité esthétique de leur production, il s'agissait « non seulement de construire, mais de bien construire ».

Il n'est pas question ici de passer en revue l'ensemble des réalisations. On trouvera pour cela deux ouvrages très utiles, celui de Manfredo Tafuri et en allemand le très complet travail de Helmut Wehsmann, déjà cités. On retiendra surtout deux aspects qui nous semblent significatifs. Le premier dans la constitution de structures urbaines importantes qui ont pesé sur le sens de la ville. Le second pour la signification de certains Hof dans l'histoire de l'architecture en Europe.

Chapitre 3

Le Hof comme structure de la ville.

Une part importante des architectes qui ont travaillé à Vienne a suivi les cours de la classe d'architecture d'Otto Wagner et certains de ses élèves jouèrent un rôle majeur dans la production de la commune⁸⁷¹. En 1911, Otto Wagner publie un ouvrage intitulé *Die Grossstadt. Eine Studie über diese von O.W.*⁸⁷². Il conçoit une ville au développement illimité, fondée sur un système en spirale partant du centre historique pour tourner autour de ce noyau, des avenues radiales coupant les boulevards circulaires. Chaque arrondissement forme une entité autonome et reste séparé des autres arrondissements par des zones de parcs et d'espaces naturels. On sort ainsi du schéma haussmannien, en ce qu'il donne une large priorité à la nature et qu'il crée des « quartiers satellites », pourtant très proches du centre. Les moyens de transport en commun sont l'élément de cohésion de la ville. Pour illustrer son propos il dessine le XXII^e arrondissement, alors à peine esquissé. Deux documents souvent montrés, donnent l'un un plan d'occupation des sols, l'autre une vue du centre de l'arrondissement. Le premier document prévoit une emprise au sol des constructions de 50%, pour 30.000 logements et environ 150.000 habitants. Ce modèle s'applique aux arrondissements à créer. On peut remarquer que cela représente environ trois fois plus d'habitants que ce que préconise Esbener Howard pour la cité-jardin. S'inscrivant dans une trame régulière certains carrefours deviennent des places entourées d'arbres, de même l'arrondissement est quadrillé d'équipements collectifs, écoles, dispensaires, etc.

Le second document nous offre une vue du centre de l'arrondissement. Le tracé retient une longue avenue aux dimensions inhabituelles, large de plus de cent mètres et traversant tout le quartier. C'est un espace essentiellement aménagé en parc avec une vaste pièce d'eau, fermé à l'une des extrémités par des bâtiments publics. Au centre une église articule la place. Ce qui est surtout important pour notre approche : autour se déploie un système de rues orthogonales composées d'immeubles qui suivent le découpage des rues, pour former des îlots. A l'intérieur sont dessinées des cours bien dimensionnées, respectueuses, très

⁸⁷¹ Otto Wagner était professeur d'architecture à l'Académie des beaux arts de Vienne de 1894 à 1913, il eut pour élèves notamment Heinrich Schmid, Hermann Aichinger, Josef Hofmann, Karl Ehn, Hubert Gessner, Franz Kaym, Rudolf Perco. L'autre classe d'architecture était tenue par Friedrich Ohmann qui eut pratiquement pour élèves les autres personnalités de l'architecture viennoise d'entre-deux-guerres, comme Josef Frank, Clemens Holzmeier, Schartelmüller, Krist, Oerley.

⁸⁷² Otto WAGNER, *Die Grossstadt. Eine Studie über diese von O.W.*, Vienne, mars 1911. (La grande ville, une étude à propos de celle-ci par O.W. (O. W. Otto Wagner).

certainement, des principes hygiénistes de l'époque. L'architecture dessinée montre des maisons bourgeoises aux façades discrètes, sans ornement, couronnées par des balcons courant sur toute la longueur du dernier étage et coiffées de toits plats. Ce qui frappe, c'est l'uniformité plutôt cossue sinon aristocratique de l'ensemble. Cela répond à une idée force d'Otto Wagner : l'une des caractéristiques de la Grossstadt est l'anonymat de chacun des habitants, rien ne doit indiquer le prestige social d'une personne ou d'un groupe par rapport aux autres. Aussi, tous ont-ils droit à la même « image » et, par conséquent au même anonymat⁸⁷³. Aucun de ses élèves ne pouvait ignorer l'ouvrage du maître viennois, qui a connu un succès international. Cependant quelle influence a-t-il pu avoir sur les réalisations de la Vienne socialiste ? Il est malaisé de répondre clairement : elle a sûrement existé, mais pas directement, puisque la stratégie urbaine de Wagner ne fut pas érigée en dogme. Il est vrai que la réflexion de Wagner se fonde sur une ville en développement alors que Vienne connaît une régression et un rôle désormais provincial, qui l'éloigne de la Grossstadt. De fait l'urbanisme viennois de ces années a subi une double influence : celle de Camillo Sitte et dans une certaine mesure celle de Otto Wagner.

Les principaux Hof, par leur dimension, ne sont pas seulement des constructions. Ils prétendent proposer un certain type d'urbanisme, même s'il ne peut s'exercer que sur une partie de la ville, soit en infléchissant la structure existante du quartier, soit en le redéfinissant. On retiendra quelques exemples, les uns marqués par les préoccupations de Camillo Sitte, les autres plus proches de Wagner et enfin certains manifestement partagés entre les deux théories.

Les réalisations retenues peuvent se classer ainsi :

Selon les fondements artistiques⁸⁷⁴ :

- Les grands Hof de Heinrich Schmid et Hermann Aichinger;
- Le Sandleitenhof;
- Le Washingtonhof.

⁸⁷³ Heinz GERETSEGG, Max PEINTNER, *Otto Wagner, 1841-1918, la grande ville à croissance illimitée une origine de l'architecture moderne*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983. Traduit de l'allemand par Marianne Brausch, introduction Françoise Very, Edition originale 1983, Vienne, Salzburg, Residenz Verlag, 1983. L'auteur cite Wagner : « Et dans la Grossstadt (1911), il suppose que la majorité des habitants de la Grande ville préfèrent disparaître dans la foule et n'être que des numéros anonymes ». Peter Haiko soutient un point de vue semblable dans « Otto Wagner, de la « libre renaissance » à l'art de construire » in *La Joyeuse Apocalypse* », op.cit. p.236 ; « correspond au principe théorique de Wagner, selon lequel « le mode de vie quotidien des êtres humains de jour en jour (est) plus semblable ».

⁸⁷⁴ En paraphrasant le titre de l'ouvrage de Sitte, *Städte Bau auf seinen künstlerischen Grundsätzen*.

Selon les principes de la Grossstadt :

- Le Leopold-Winarsky-Hof de Behrens en lien avec le Otto-Hass-Hof de Loos ;
- Le Engelsplatz-Hof de Rudolf Perco ;
- L'ensemble du Haydnpark et le Margareten Gürtel.

Dans une tentative de synthèse :

- Le Karl-Seitz-Hof de Gessner.

Section 1. Les Hof selon les fondements artistiques

A. Les grands Hof de Heinrich Schmid et Hermann Aichinger.

Les deux architectes se sont rencontrés sur les bancs de l'Académie des Beaux Arts au cours d'Otto Wagner de 1907 à 1910. Ils reçoivent dès 1921 la commande du premier grand Hof de la Vienne rouge, le Fuchsenfeldhof construit entre 1922 et 1925, offrant 481 logements. Suivront sept autres opérations importantes jusqu'en 1931⁸⁷⁵, au total ils créeront plus de 5.000 logements pour la commune.

a) Am Fuchsenfeld

Dès l'élaboration du Fuchsenfeld, les règles qui guideront leurs réalisations futures sont déjà présentes. Ici ils disposent d'un vaste rectangle qui donne sur une artère principale, deux rues adjacentes et vers le Haydnpark. Ils sont contraints, pour exploiter au mieux l'espace, de construire le long des voies. Aussi est-ce dans les cours qu'ils vont appliquer des principes développés par Camillo Sitte. Dans le rectangle étiré du Hof ils insèrent trois immeubles qui forment quatre cours, auxquelles on accède par des passages voûtés. L'accès de l'extérieur se fait par deux grands porches, l'un ouvert sur l'avenue l'autre sur le parc, ce qui permet un passage de l'avenue au parc pour les piétons. Même si ce n'est pas la fonction, cela ne manque pas d'attrait. Le passant se retrouve dans un autre monde, des cours arborées et engazonnées sont agrémentées par une élégante arcature qui souligne la base d'un immeuble, des passages voûtés mis en perspective, surmontés par des galeries qui relient les immeubles entre eux⁸⁷⁶, dont l'un porte un décor de rinceaux percé d'un petit oriel⁸⁷⁷. Les

⁸⁷⁵ Respectivement; ReismannHof, 1924, Rabenhof 1925, Julius Popp Hof 1925, Matteottihof 1926, HerwegHof 1926 et SomogyiHof 1927, WerndlGasse 1931.

⁸⁷⁶ Annexe Illustration Vienne, fig N° 1.

⁸⁷⁷ Annexe Illustration Vienne, fig N° 3.

cages d'escaliers sont plaquées contre les façades, leur massif couronné d'une casquette en zinc gris, est nettement détaché et outrepassé la corniche sommitale de l'immeuble⁸⁷⁸. Un pavillon placé sur une terrasse introduit aux équipements collectifs. Isolées dans l'angle d'une cour, des portes fenêtres en plein cintre donnent sur une petite terrasse surélevée, marquée par un *putto* qui joue du tuba.

Malgré un environnement agréable, d'un côté une large avenue, de l'autre un parc qui longe la façade principale et une rue à l'arrière bien aérée, les architectes choisissent de fermer l'ensemble, comme un bourg fortifié, en installant la vie à l'intérieur des cours. Ce schéma a dominé dans les Hof de Vienne. Pour Manfredo Tafuri les deux architectes sont très représentatifs de cette démarche qui isole les ensembles de la ville, étrangers à leur environnement. Il les désigne comme les initiateurs de ces « grandes familles » qui vont « posséder » les Hof.⁸⁷⁹

b) Le Reismannhof

Si l'analyse de Manfredo Tafuri se justifie très certainement pour le Fuchsenfeld, est-elle aussi valable pour la seconde partie de l'opération qui se développe de l'autre côté de la Langenfeldgasse face au Fuchsenfeld ? Dans une moindre mesure, car plus ouvert au passage. Cet ensemble pourtant distinct n'a pris ce nom qu'en 1949. Celui de Reismannhof, en mémoire d'Edmund Reismann, membre de l'équipe communale, mort en déportation à Auschwitz en 1942. L'espace réservé à l'opération est complexe, car traversé par deux rues dont le tracé est peu compatible avec l'implantation d'un groupe cohérent. Les architectes durent batailler pendant deux ans pour arriver à un projet homogène, qui prenait en compte les questions de voiries et le programme relativement lourd du Hof. Le projet, définitivement arrêté en 1924 conduit à une organisation spatiale où les conceptions de Camillo Sitte trouvent un réel écho. Rappelons que dans son célèbre ouvrage, il fonde une grande partie de sa démonstration sur l'organisation de la place. Il divise son exposé en deux, d'une part la place ancienne qui, à son sens et malgré ses indéniables qualités, n'est plus réalisable⁸⁸⁰ et la

⁸⁷⁸ Annexe Illustration Vienne, fig N° 2.

⁸⁷⁹ Manfredo TAFURI, *Vienne la Rouge*, op.cit. p. 100, « A la fin on en vient à découvrir que l'opposition véritable, dans les Höfe de Schmid et Aichinger est entre l'étranger et le familial. La « grande famille » qui « possède » le Hof, devenu « une ville comme une grande maison » y trouve ses lieux, sa « consolation », mais ce qui console et protège, rend encore plus étrangère, unheimlich, la réalité qui l'environne. »

⁸⁸⁰ Camillo SITTE, *L'art de bâtir les villes*, op.cit. Chapitre V, Irrégularité des places anciennes, pp. 55-61 : « Il est fort étrange que maintes places aux formes anciennes ne soient même pas déplaisantes au regard, alors que dans les aménagements modernes les angles irréguliers produisent toujours un effet déplorable [...] La raison en est que les établissements anciens n'ont pas été conçus sur la planche à dessin, mais qu'ils se sont formés petit à petit *in natura*. »

place moderne, fondée sur une analyse du Ring à Vienne. Dans le cas étudié les architectes se donnent pour tâche le renouvellement de la place ancienne.

Le bloc s'inscrit dans un carré traversé en diagonale par une rue programmée dans le plan de 1893, la Rizygasse. Elle est coupée par la Neuwallgasse devenue depuis la Karl Löwegasse. Cette diagonale a pour raison de relier une voie nord sud, la Langenfeldgasse, à un axe est ouest, qui pénètre par le V^e arrondissement, en traversant le Margareten Gürtel, dans la ville ancienne. Ce type de tracé est justifié par le besoin de rompre avec la rigidité du plan orthogonal adopté comme règle dans ces arrondissements. Or cette diagonale est remise en cause par le premier plan des architectes d'où des réticences des responsables communaux. En effet dans ce premier projet, deux blocs sont disposés entre les triangles formés de chaque côté par l'intersection des deux rues. Ce parti prend en compte un immeuble déjà construit le long de la Rizygasse en 1922, le premier financé par le fameux impôt sur la construction. Mais le plan général rendait très difficile l'implantation prévue des équipements assez importants, autant pour satisfaire les besoins des habitants du bloc que ceux du Hof voisin et des habitants environnants. Finalement, les architectes arrivent à faire adopter le principe d'une interruption de la Rizygasse au niveau de la Karl Löwegasse, pour créer un espace qui pouvait se transformer en place. A un dispositif initialement relativement banal a été substitué un ensemble remarquablement articulé, qui se définit comme un aménagement urbain, et non un ensemble de logements.



Figure 2, Reismannhof.

Pour créer la place, les concepteurs ont incontestablement retenu les leçons de Camillo Sitte. Tout d'abord, en ce que Camillo Sitte appelle la clôture de l'espace. On accède par trois

rues à cette place, chaque rue est traitée différemment, deux d'entre elles passent sous un porche, seule, à l'ouest, la Karl Löwegasse offre un accès libre. Elle est traitée en allée monumentale, ponctuée de chaque côté, à la hauteur de la Langenfeldgasse, par un bâtiment carré en retrait, appuyé sur une arcature⁸⁸¹. Il dépasse les toits adjacents et acquiert ainsi un caractère de tour. Un resserrement des façades, percées par des arcades pour aménager un passage aux piétons, contre dit visuellement cette ouverture, pour en accentuer la dynamique. Dans l'alignement qui continue la rue et constitue le second accès, on aperçoit au fond la percée sous l'immeuble qui ferme l'espace à l'est. Elle offre trois passages : au centre, en arc surbaissé flanqué, de part et d'autre, d'une ouverture rigoureusement rectangulaire, l'ensemble forme une serlienne.

Enfin, la troisième ouverture se fait au dessus de la Rizygasse, par un double porche voûté sous un édifice de sept étages, qui domine la place. Il revendique clairement son rôle de « monument » comme élément principal d'animation de la composition⁸⁸². Cette façade reçoit un traitement qui s'apparente au Reumannhof de Hubert Gessner. On sait que l'idée de « palais du peuple » occupait dans ces années 1922 à 1924 les architectes des Hof. Cependant si le parti est moins marqué que dans le cas du Reumannhof, il en subsiste une impression qui fait aussi référence à l'idée de building. Cela se confirme par le traitement de la façade qui est beaucoup plus « contemporaine » que les autres façades du Hof, par des ouvertures plus nombreuses, des éléments entièrement vitrés et un toit plat. On se trouve face à une place qui satisfait à de nombreuses recommandations de Camillo Sitte, à savoir une place fermée, avec un « monument » bien inséré dans les autres bâtiments⁸⁸³. Une forme de place au tracé totalement irrégulier, au point que sa description est peu aisée, car sans forme géométrique précise. La façade courbe d'un des bâtiments imprime le mouvement et dégage l'espace⁸⁸⁴. Tout l'espace s'inscrit dans un mouvement sinusoïdal souple pour dessiner le contour qui accompagne la fermeture de l'axe de la Rizygasse. C'est le type même de la place irrégulière à laquelle Camillo Sitte attribue un intérêt majeur : la dynamique⁸⁸⁵. De même, lorsque l'on est sur la place, on ne voit qu'une seule échappée, ce qui est obtenu par une disposition en bras de turbine comme la désigne Camillo Sitte.⁸⁸⁶ Elle crée ainsi des vues différentes et le jeu

⁸⁸¹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 6.

⁸⁸² Annexe Illustration Vienne, fig N° 4.

⁸⁸³ Sitte, chapitre 3, La fermeture des places, pp. 35-44 : « L'insertion des églises et des palais parmi les autres bâtiments nous renvoie au type du forum et à sa fermeture rigoureuse contre le dehors. » p. 35.

⁸⁸⁴ Annexe Illustration Vienne, fig N° 5.

⁸⁸⁵ Ibid. Chapitre V, Irrégularité des places anciennes, pp. 55-61 « Chacun sait, par expérience, que ces irrégularités ne font nullement un effet déplaisant, mais qu'au contraire elles accentuent l'impression de naturel, stimulent notre intérêt et, surtout, renforcent le pittoresque du tableau. » pp. 55-56.

⁸⁸⁶ Ibid. chapitre 3 : « A regarder les choses de près, on s'aperçoit facilement qu'avec cette disposition en forme de bras de turbine, la solution la plus avantageuse a été adoptée, qui permet que d'un point quelconque de la

de la courbe, des biais et des façades en décrochement sur la Am Fuchsenfeldplatz offre une sensation de diversité, même si pour l'essentiel les immeubles sont très semblables⁸⁸⁷. Point central de la composition, les architectes déclinent toute une série de cours dont le dessin est d'une grande variété : pour Helmuth Wehsmann, cela s'assimile au schéma du développement organique de la ville⁸⁸⁸. L'heureux dessin de la place a permis la création de cours dont la forme est chaque fois différente. Elle prend en compte non seulement l'organisation des blocs, mais aussi l'implantation des équipements collectifs. Outre leur caractère social : dispensaire, écoles, salle de sport, des commerces contribuent à l'animation du lieu. Par son tracé très serré le Reismannhof devient un lieu de rencontre qui lui attribue le plein statut de ville. En même temps il participe à l'ensemble immobilier construit par la commune, qui va des Hof du Margarenten Gürtel en passant par le Haydnpark jusqu'au Fuchsenfeldhof.

Cette expérience acquise se manifeste dans les autres œuvres de deux architectes, et prend une dimension particulière dans le Rabenhof

c) Le Rabenhof

« Avec le Rabenhof on revient au thème, proposé pour la première fois par Schmid et Aichinger pour le Am Fuchsenfeld, d'un quartier organisé autour de vastes espaces libres dans le but de trouver une alternative au caractère fragmentaire de la ville spéculative. ⁸⁸⁹ »

Le projet connu lui aussi des difficultés dans sa phase d'élaboration, car une partie des terrains appartenait à l'armée⁸⁹⁰. Il fallut dès lors non pas penser l'ensemble, mais prévoir une réalisation par phases. C'était d'autant plus compliqué qu'il fallait en fin d'opération structurer l'ensemble à partir de la Rabengasse qui serait alors l'axe d'après lequel le Hof devait s'articuler. Articulation qui impliquait des ouvertures, mais aussi des fermetures et des liaisons. En effet la circulation à l'intérieur du Hof était un facteur important, car elle répondait à plusieurs exigences :

place on obtienne jamais qu'une seule échappée, et qu'on aperçoive donc qu'une seule interruption de la continuité des maisons. » p.38.

⁸⁸⁷ Ibid. Chapitre VI Les groupes de places. pp. 62-68 : « Qu'on tente donc l'expérience avec la place moderne rigoureusement orthogonale ! Il est impossible d'en tirer trois vues différents par leur contenu artistique, car la place moderne, découpée d'un bloc, à la règle, n'a pas le moindre contenu spirituel : elle n'est qu'une surface vide exprimable en mètres carrés. » p. 68.

⁸⁸⁸ Helmuth WIEHSMANN, *Das rote Wien*, op.cit. „die vielfach dem historisch bewährten Schema einer organisch gewachsenen Stadt gleichen“. P 280.

⁸⁸⁹ Alfredo PASSERI, « Les superimmeubles... » in Tafuri *Vienne la rouge*, op.cit. p. 186.

⁸⁹⁰ L'ancienne caserne Krimsky, mais les difficultés administratives et les disponibilités financières ne rendaient pas le terrain pour sa totalité immédiatement disponible.

- Desserte des différents équipements collectifs, dont des salles de cinéma, de réunion, de formation, une bibliothèque, un jardin d'enfant et école maternelle, un dispensaire dentaire pour enfants, une laverie centrale ;
- Accès aux 38 commerces qui desservent le Hof ;
- Une station de transport en commun sur l'actuelle place du cardinal Nagl.

Bien que la Rabengasse assure la liaison entre la Erdbergstrasse et la Landstrasser Hauptstrasse, un des axes importants de la ville, les architectes ont aménagé deux passages piétonniers au sud est et nord ouest du Hof. Ils se font par une succession de passages voûtés en ogive du plus agréable effet qui traversent les cours jardins⁸⁹¹. La volonté de faire du Rabenhof un centre urbain inspiré de la cité-jardin, sans en être une, ne fait pas de doute. De même qu'il s'agit de peser sur la structure du quartier, le Hof se trouve non loin d'une des plus vastes zones d'activité industrielle, où sont implantés les quatre gazomètres, dont la ville est propriétaire, et qui se veulent le symbole de la modernisation de la ville. Il s'agit dès lors de donner à ce quartier, alors entre les mains de la spéculation, un caractère digne et attrayant. Incontestablement on y a réussi, même si on évoque l'aspect romantique du Hof, il est surtout moderne. Moderne dans le sens où il déroge de la représentation perspective de la ville nouvelle, s'éloigne de l'organisation orthogonale, sans en perdre les avantages : organisation claire, prise en compte de l'hygiène à quoi s'ajoutent des voies de circulation différenciées, un espace de détente séparé qui s'apparente à un parc.

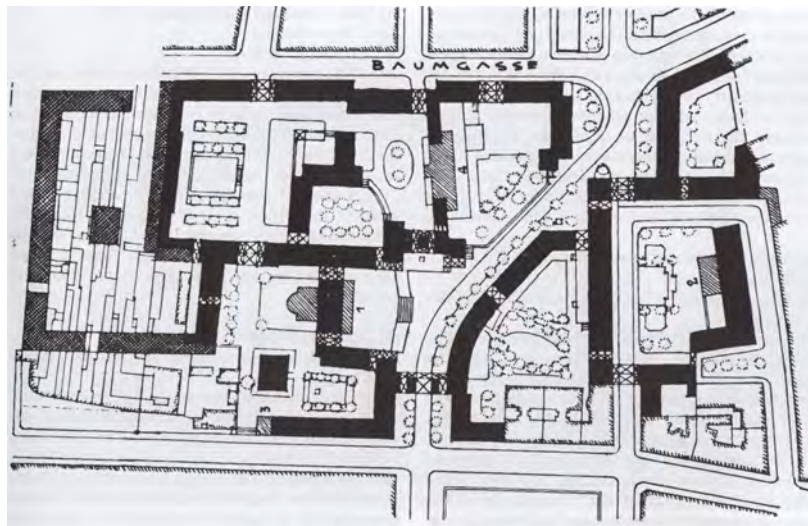


Figure 3, Rabenhof

Les règles de Camillo Sitte se retrouvent avec les monuments intégrés ; ici la très élégante école maternelle, la tour qui marque le pivot entre les deux côtés de la

⁸⁹¹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 11.

Rabengasse⁸⁹², la laverie de brique rouge et plus inhabituels, les puissants porches en ogive. Spécialement le porche qui passe au dessus de la Rabengasse, flanqué de chaque côté d'un passage carré, séparé du portail principal par un bloc marquant la cage d'escalier⁸⁹³. On parle aisément de ville romantique⁸⁹⁴ à propos du Rabenhof, la configuration du terrain y est pour quelque chose. D'ailleurs Josef Brittner, l'adjoint au logement et à la construction, rappelle dans son discours inaugural :

« Il fallait que les architectes cherchent une mise en rapport adroite des différents cours d'habitation, de jardins et de places dans une conception urbaine⁸⁹⁵. »

C'est une expérience tout à fait remarquable que cet ensemble qui donne une véritable personnalité à tout un quartier. Les architectes démontrent l'efficacité des espaces traités selon les principes des villes anciennes, presque à contre courant de Camillo Sitte⁸⁹⁶. Ce dernier ne croyait pas à la possibilité de répondre aux exigences déjà du XIX^e siècle selon les règles de la ville ancienne et ne croyait pas à une réinterprétation d'un tel urbanisme. En effet Camillo Sitte avait acquis la conviction que seule une référence à la ville baroque, c'est-à-dire des avenues et rues composées d'un rythme de façades était l'unique solution pour la ville moderne. Cette opinion est partagée au début du XX^e siècle et on convient aisément que la ville doit s'exposer et exposer ses œuvres les plus marquantes. Le Rabenhof dément cette conception. Il illustre le rejet de toute organisation perspective. Sur la place du Cardinal Nagl les architectes ont conçu une ligne qui joue entre l'ouvert et le clos. Derrière celle-ci s'organise un espace multiple qui refuse toute ordre impératif ; il est vrai qu'il suggère un lieu romantique dû à une architecture qui par ces quelques formes « gothiques » et surtout un matériau de brique tourne le dos à la démonstration baroque. Le plan directeur n'a rien de romantique, à moins que le jardin ne lui confère cette qualité quelle qu'en soit l'articulation. Le tracé du Rabenhof garde aujourd'hui toute son actualité, pour les questions de circulation autant que de mise en rapport du construit et de l'espace vert. Si les architectes ont su trouver un certain nombre de réponses, il reste que l'adossement à la Baumgasse au sud est un échec. Cette longue façade de plus de 200 mètres, juste interrompue par un proche monumental, n'apporte rien à la rue déjà vide par son tracé rectiligne. On peut mesurer dans ce cas la difficulté qu'il y a à créer une insertion dynamique dans le tracé existant. Cela montre de

⁸⁹² Annexe Illustration Vienne, fig N° 10.

⁸⁹³ Annexe Illustration Vienne, fig N° 7.

⁸⁹⁴ <http://www.ropeswien.at>. "Die "romantisch-kleinstädtische" Lösung ist als eigenständige Antwort auf den schwierigen, verzweigten Bauplatz zu sehen." Rubrique Rabenhof. Cette solution de „petite ville romantique“ doit être vue comme une réponse singulière au terrain difficile et ramifié.

⁸⁹⁵ Helmuth WIEHSMANN, *Das rote Wien*, op.cit. „ Es musste vielmehr von den Architekten eine städtebauliche Wirkung durch geschickte Aneinanderreihung von verschieden großen Wohnung-und Gartenhöfen und öffentlichen Plätzen gesucht werden“.

⁸⁹⁶ Annexe Illustration Vienne, fig N° 8,9.

même la vision qu'ont pu avoir les concepteurs des Hof, qui les pensaient surtout de « l'intérieur », d'où l'image constamment reprise de la forteresse résolument fermée. Cela pourtant affirme aussi l'image d'une ville sans tracé perspectif, marque d'une certaine forme de conception du pouvoir, antithétique d'une société de classe.

A regarder les difficultés de mise en œuvre du projet (terrain au profil irrégulier, disponible par parcelle, contrainte d'un tracé de rue, sans « point d'appui »), on doit reconnaître aux architectes le talent d'avoir réussi à maintenir une cohérence dans un contexte aussi chaotique. Mais peut-être ces contraintes ont-elles eu un effet positif, et comme le rappelle Camillo Sitte⁸⁹⁷ les villes anciennes sont le résultat de contraintes, et non d'un plan concerté dès l'origine. Le Rabenhof tire son attrait de sa variété, où l'architecture n'est pas nécessairement à son plus haut niveau, mais où elle reste en phase permanente avec son objet et son environnement.

d) Le Matteottihof

En juin 1924 le député socialiste italien Giacomo Matteoti est assassiné par des miliciens fascistes, Mussolini en janvier 1925 en revendique la responsabilité et y trouve l'occasion de durcir son régime. Le caractère scandaleux du crime conduisit la commune de Vienne à dédier un Hof à la mémoire du député italien⁸⁹⁸. Le Matteottihof met un point final au très symbolique Margareten Gürtel, le Ring du prolétariat. Quatre Hof forment la grande courbe qui mène par le Gürtel, au canal du Danube. A côté du Reumannhof, le Metzleinstalerhof, premier Hof construit en 1919 est séparé par la Fendigasse des deux Hof construits par Schmid et Aichinger, le Georg-Herweghof et le très séduisant Julius-Popp-Hof. A partir de la Siebenbrunnengasse, qui s'ouvre sur le Gürtel entre le Reumannhof et le Metzleinstalerhof, et la Einsiedlegasse qui débouche sur le Gürtel à l'extrémité du Julius-Popp-Hof se dessine une forme triangulaire en éventail, à l'arrière des Hof cités. Il reste là un terrain dans lequel Schmid et Aichinger vont implanter entre 1926 et 1927 un Hof qui doit être :

« Le point final du complexe et de l'ensemble des opérations situées sur la Margaretengürtel, le Matteottihof se présente comme un grand document définitif d'une exceptionnelle valeur symbolique.

⁸⁹⁹»

⁸⁹⁷ Sitte, thème que l'auteur développe dans le chapitre II « Le dégagement du centre des places » pp.22-34.

⁸⁹⁸ Lorsque le chancelier Dollfuss se trouva en difficulté avec Hitler, et eut besoin de l'appui de Mussolini le Hof fut appelé en 1934 Giordanihof fasciste assassiné par un militant communiste en 1920.

⁸⁹⁹ Alfredo PASSERI, « Les superimmeubles... » in Tafuri *Vienne la rouge*, op.cit. p. 194.

La problématique à laquelle sont confrontés les architectes est de « mettre » un point final à l'ensemble. Mais aussi de créer un lien avec le quartier qui se développe à l'arrière, de trouver une solution dynamique à la courbe de la Fendigasse sur laquelle l'opération s'articule et d'accueillir les nombreux équipements collectifs destinés aussi aux autres Hof.

La solution retenue est assez remarquable, puisqu'elle allie la nécessité de mettre en scène ce lieu si symbolique et d'éviter de céder à la grandiloquence. Pour satisfaire à une claire limitation de l'ensemble du complexe, un long bâtiment est imaginé épousant le tracé des rues sur lesquelles il donne. Il est traversé par des porches des Fendigasse et Einsiedlgasse pour former un véritable barrage⁹⁰⁰. Même si le tracé définitif s'arrête au bord de la Einsiedlgasse, la limite visuelle et programmatique est évidente. Cependant cette ligne construite se démarque totalement de toute règle théorique, se laissant complètement guider par le plan directeur existant, sans aucune rectification. Cette soumission aboutit à une animation architectonique extrêmement vigoureuse. Comme c'est fréquent chez Schmid et Aichinger, les espaces qu'ils créent sont difficiles à décrire. La confrontation permanente entre les rythmes des façades, où s'insèrent des décrochements, des cages d'escalier fortement soulignées, les angles traités en immeubles tours, les rapports instaurés par les longues halles nettement plus basses contribuent à une sollicitation permanente du regard. Ils convainquent de la volonté de créer les conditions du spectacle de la ville et non celui d'un bloc d'habitation. La référence à Camillo Sitte paraît constante⁹⁰¹. Ils affirment, néanmoins, un droit à une liberté d'expression qui autorise des intrusions de formes sorties de leur contexte, débarrassées de leur « historicité »⁹⁰². Ils se montrent indifférents à la nécessité d'imposer un « langage » moderne ou de défendre une « architecture », leur pragmatisme s'adresse à l'art de vivre et non à l'art et ses règles. C'est bien ainsi que l'on peut faire le lien avec le pragmatisme de la « cordée » cubiste, rejet des règles, expérience de la référence vernaculaire, intrusion de l'art de la vie.

La réputation du Matteottihof tient en grande partie à son immeuble porche, qui surplombe la Fendigasse. Ce qui frappe, c'est la simplicité de la solution. Pour se situer dans le contexte, rappelons que le proche Reumannhof de Hubert Gessner affirmait la nécessité de palais pour le peuple. La tentation de donner un caractère monumental à cette porte, dont la fonction ne pouvait qu'être ambiguë, sortie et point d'orgue du complexe et en même temps entrée vers le Hof et le second cercle de la ville, était forte. Or il n'en est rien, le massif

⁹⁰⁰ Annexe Illustration Vienne, fig N° 12.

⁹⁰¹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 13.

⁹⁰² Manfredo Tafuri note « l'aspect péremptoire des immeubles est assoupli par une multiplicité de parcours, de « surprises » d'interruptions, d'incidents de forme. » Ce qui montre bien non seulement la difficulté de décrire mais aussi de « catégoriser ». op.cit. p. 97. Annexe Illustration Vienne, fig N° 14,15.

central, haut de six étages s'inscrit dans la perspective de la voie, large à peine de 20 mètres qui sépare le Metzleinstalerhof du Georg-Herweghof. Ceci qui a pour effet de l'isoler et de cacher les ailes de la façade. Ainsi la monumentalité est rompue. Cependant devant la porte, une place informelle a été dessinée, fermée par des avancées qui s'articulent sur des formes cylindriques suggérées. Les architectes retiennent une articulation particulièrement subtile. En effet ce n'est qu'au dernier niveau, en retrait de la façade, qu'une forme cylindrique marque le changement de direction du bâtiment. Elle couronne une cage d'escalier qui souligne la charnière de la façade, signifiée non plus par une forme arrondie, mais par des fenêtres en encorbellement qui éclairent l'escalier. Dès lors, le caractère de porte monumentale est plus suggéré que réel. On a déjà attiré l'attention sur cette pratique, toute en propositions « inachevées » qui amplifie le pouvoir de suggestion. L'œil devient la victime consentante de sa propre imagination. Contrairement à l'avis de Manfredo Tafuri, la démarche n'est pas péremptoire, mais en permanence ouverte, non à des influences, mais à un regard distancié sur ces superblocs en train de s'élever sous leur propre crayon. Ainsi naît la légende de l'objet architectural : derrière de fausses forteresses s'organise une vie prête au partage, mais à l'abri de la spéculation qui ne fabrique que du logement et pas de vie. Car malgré leur aspect fermé les Hof sont des lieux de vie intense, ici particulièrement avec les commerces, les restaurants dont un sans alcool, les écoles, dont celle de Karl Ehn dans la Siebenbrunnengasse, les établissements de bains.

e) Le Somogyihof

Schmid et Aichinger montreront encore une fois leur aptitude à conduire une opération complexe avec la réalisation du Somogyihof⁹⁰³, situé dans le XIV^e arrondissement. On y retrouve le jeu de courbes, les effets architectoniques dont les architectes sont coutumiers ; peu limités par des problèmes de superficie, ils donnent une plus large place au jardin⁹⁰⁴.

Si leur architecture n'a pas apporté de nouveauté, on peut néanmoins admettre que le cabinet a marqué d'une manière profonde la typologie du Hof. Elèves d'Otto Wagner, ils ont surtout retenu la leçon de Camillo Sitte, dont ils proposent des modèles opérationnels. Il faut leur reconnaître une certaine humilité, évitant des gestes trop dramatiques, que les circonstances pouvaient favoriser. Bien que leurs Hof soient repliés sur eux-mêmes, ils savent

⁹⁰³ Heinrich SCHMID, Hermann AICHINGER, Béla-SomogyiHof, 1926-1929, 360 logements, Hütteldprferstrasse 150-158.

⁹⁰⁴ Hermann WEISHMANN parle à ce propos de « Gartenhof » Hof-jardin, il est vrai que le Hof se trouve déjà hors du tissu urbain serré.

toujours créer des ouvertures attirantes, qui emportent le spectateur et l'habitant dans un monde presque trop parfait. C'est d'ailleurs la caractéristique que l'on leur a reconnue, une qualité d'exécution remarquable, un soin extrême dans leurs constructions. Cette attention doit aussi être la marque de la modernité. La construction sociale n'est pas une procédure d'urgence mais de clarté du projet et de soutien de la puissance publique. Dans ces conditions la démarche n'est pas de construire pas cher mais de construire juste. Quel que soit la manière dont on peut juger leur œuvre, elle répond bien à cet objectif et satisfait à la demande de Camillo Sitte :

« Car même dans l'affairement de notre vie quotidienne, nous ne pouvons nous passer des sentiments élevés que suscite en nous la contemplation de formes artistiques achevées. On serait en droit de penser que l'art a sa place pleine et entière précisément dans l'aménagement des villes, car la ville est une œuvre d'art qui exerce quotidiennement à chaque heure son action sur la masse du peuple, alors que le théâtre et le concert ne sont accessibles qu'aux classes fortunées.⁹⁰⁵ »

Cette affirmation trouve un écho évident dans un autre Hof, dont l'ambition est de créer une ville dans la ville.

B. Le Sandleitenhof

Le Hof est situé loin du centre, au pied des collines du Wienerwald, dans un environnement plus campagnard qu'urbain. D'ailleurs dès 1920, la ville y avait construit une Siedlung et autour du Sandleitenhof, s'en sont développées d'autres. Le Hof marque en fait la limite des immeubles. Le terrain est vallonné et accuse un dénivelé de plus de 26 mètres. C'est dans ce contexte que la ville lance un concours pour construire sur une superficie de près de dix hectares le plus grand complexe de logements de la Vienne rouge, au total 1.587. Les vainqueurs sont sept architectes, qui se répartissent en deux groupes⁹⁰⁶, l'un pour la partie

⁹⁰⁵ Sitte, op.cit. pp.119-120.

⁹⁰⁶ Sous l'autorité et le contrôle de Josef Brittnner, directeur de l'urbanisme à la ville, il fut confié au cabinet Emil Hoppe et Otto Schönthal ainsi qu'à Franz Matouschik la réalisation du sud, la plus importante avec 1.350 logements. Tous trois étaient des élèves d'Otto Wagner, Emil Hoppe était aussi peintre, très actif il a participé à de nombreux projets dans tous les domaines, il fait preuve d'une grande souplesse esthétique, capable de se prêter à tout style. Otto Schönthal, condisciple de Hoppe chez Wagner est le plus traditionaliste, il reste marqué par les conceptions architecturales de jeunesse de Wagner, notamment le très néo renaissance Artibus de 1880, il fut un architecte très coté. Franz Matouschik a connu une carrière difficile, malgré de réelles qualités, il est le plus « moderne » des trois. Pour la partie Nord, c'est une équipe, composée de deux cabinets qui est retenue; d'une part Siegfried Theiss et son associé Hans Jaksch qui réalise en 1924 le très contesté Phillipsgasse Hof et Franz von Krauss et Josef Tölk d'autre part. Tölk s'est associé à von Krauss en 1895. Ce dernier est particulièrement actif, il occupe des fonctions officielles, membre dès 1912 du Deutscher Werkbund, c'est une personnalité du monde de l'architecture, il est l'auteur d'environ 500 réalisations, et non des moindres, il a construit pour la commune le Sigmund-Freud Hof (1924). Il faut souligner son attitude courageuse lors des événements de février 1934 où en signe de protestation il démissionna de tous ses postes et rendit ses distinctions honorifiques.

sud, la plus vaste où seront implantés des « superblocs »⁹⁰⁷. L'autre groupe est chargé de construire la partie nord, bien moins importante, avec 236 appartements dans 14 petits immeubles et quelques magasins, un programme assez proche d'une Siedlung.

L'ensemble se développe sur 450 mètres de long sur 200 mètres de large. Il constitue encore aujourd'hui un complexe autonome, avec de nombreux équipements ; 75 commerces, un restaurant, un café, trois établissements de bain et laveries, 58 locaux artisanaux, trois ateliers, 71 entrepôts, trois crèches, un bureau de poste, une pharmacie, une bibliothèque, une salle de cinéma et de théâtre, une école maternelle. En face, dès 1927, est dessiné un parc, le Kongresspark où est installée une très grande piscine (1928). C'est donc une véritable ville qui a été construite, avec un centre urbain animé, bien qu'un peu coupé de la ville⁹⁰⁸. Le parti retenu par les architectes fut immédiatement de refuser tout plan axial et, au contraire, de donner un caractère pittoresque en contradiction avec ce que leur avait appris leur maître Otto Wagner. Le complexe est probablement celui qui s'est le plus inspiré des préceptes de Camillo Sitte. Au total cinq constructions occupent la partie sud, deux blocs adoptent des tracés sinueux qui enserrant des cours et des jardins contribuant à un sentiment d'intimité, presque de luxe⁹⁰⁹. Il faut remarquer que l'espace n'est pas compté, seul 30 % de la surface est réservé au bâti. Avec le Kongresspark voisin, le site offre un confort spatial exceptionnel, que l'on rencontre en général dans les aménagements des « beaux quartiers »⁹¹⁰. C'est une contestation de l'idée même de Grossstadt, une vision de la ville sociale qui nie la réalité. Nulle part ailleurs la tentation de créer un havre pour le travailleur n'est plus explicite. C'est une sorte de négation de la problématique urbaine, en réalisant un lieu de vie qui tient de la « magie » et c'est encore aujourd'hui le sentiment du promeneur, qui se trouve transporté dans un lieu qui paraît éloigné de toute matérialité

Afin de maintenir l'illusion d'une ville, les architectes se sont attachés à varier les styles architecturaux. Sans donner dans le pastiche, ils ponctuent l'espace par des objets uniques. La bibliothèque en est un exemple caractéristique. On peut la qualifier de baroque non pas en tant que copie d'une architecture baroque, mais plutôt dans l'utilisation d'éléments baroques⁹¹¹. C'est le cas pour ces arcades qui soulignent les fenêtres du rez-de-chaussée, les épais linteaux de la porte, comme la lunette qui les surmonte. De même font une référence

⁹⁰⁷ Annexe Illustration Vienne, fig N° 16.

⁹⁰⁸ Parmi ses relations viennoises l'auteur a pu constater qu'ils ne connaissaient pas le Sandleitenhof, et situaient mal le quartier lui-même.

⁹⁰⁹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 17,19.

⁹¹⁰ On peut trouver ce genre d'ensemble dans les quartiers très aisés de Paris par exemple, ainsi l'ensemble qui se situe entre l'avenue Gouvion saint Cyr et la rue Claude Debussy.

⁹¹¹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 18.

claire aux formes baroques les bandeaux qui délimitent les rangs de fenêtres, ainsi que les bandes grises et beiges qui l'animent ou encore les lucarnes nettement appuyées sur la corniche. Le petit square qui précède la bibliothèque garde quelque chose de la manière aristocratique baroque. Il en va de même pour un des porches d'accès à une cour. Il paraît venir tout droit d'une résidence champêtre du XVIII^e siècle avec sa forte articulation, coiffé d'une lourde corniche surmontée de cinq *putti* dans le plus pur style baroque. L'œuvre a laissé une profonde impression puisqu'elle est devenue l'emblème du Hof.

De vigoureux porches percent les différentes cours, sorte de jeu entre le néoclassicisme et l'expressionnisme, dont la lourdeur « babylonienne » avec son rythme de profondes cannelures, désoriente le spectateur⁹¹². Sur la Sandleitengasse, qui malgré le nom de Gasse, est une large avenue, les architectes ont installé une « tour », de sept étages, bien modeste, mais remarquée dans un environnement de maisons basses. Elle se veut un pivot autour duquel doit s'axer l'ensemble. Elle affirme un style expressionniste que caractérisent les bandeaux, corniches, socles énergiquement dessinés. Cependant c'est le dessin sobre des façades qui domine le Hof. L'outil architectonique le plus utilisé, comme dans la plupart des Hof viennois, reste la cage d'escalier collée à la façade. Elle devient là encore le moyen de rompre la monotonie des longues façades discrètement percées de fenêtres, dont le pourtour est à peine esquissé par un crépi en léger relief. Elles offrent un cadre aux cours qui sont des jardins à l'aménagement paysager fait de terrasses, de bosquets, de petits squares ombragés. Elles marquent les limites de l'espace consenti mais, à l'opposé des tours d'enceinte de la ville médiévale, elles sont tournées vers l'intérieur, comme pour garder ses habitants de toute envie de quitter ces lieux si paisibles.

Quant à la modernité, certains auteurs veulent voir dans le grand bâtiment des bains et de la laverie une architecture « cubiste ». De fait, la fontaine qui organise le lien entre la place Matteotti et la partie Nord du programme en surélévation montre des réminiscences du cubisme pragois.

C'est autour de cette place que se développe le programme urbanistique, avec une voie d'accès la Karl Liebknechtgasse. De là le complexe se distribue par la Rosa Luxemburggasse qui forme la colonne vertébrale de la partie nord et l'accès au sud par la Gomperzgasse. Néanmoins, par la pratique des passages, les accès aux habitations se font directement par les porches percées vers les cours, les rues gardant surtout une fonction commerciale et de passage, ce qui tend à dévier l'animation vers les cours. Encore une fois, la remarque de Manfredo Tafuri se comprend, certains Hof sont des lieux « introvertis », le Sandleitenhof

⁹¹² Annexe Illustration Vienne, fig N° 20.

n'échappe à ce constat. Il n'apporte pas même une solution à la nécessité de livrer le passage. Alors que Schmid et Aichinger se soucient de percer leur Hof, ici la Karl Liebnechtgasse conduit dans le dispositif pour se dissoudre sur une place, assez vaste pour marquer le centre et retenir le visiteur. Comme l'écrit Weishmann, il s'agit d'une « kleinstädtische Verbauung »⁹¹³.

C. Le Washingtonhof

Lorsque Karl Krist entreprend le projet du Washingtonhof vers 1926, peut-être ne voulait-il pas non plus d'une certaine façon échapper à l'influence de Camillo Sitte. L'architecte n'en est pas à sa première expérience, il a déjà travaillé pour la commune et c'est sa huitième commande et le quatrième Hof⁹¹⁴. A l'emplacement d'une tuilerie fut créé un parc, le Wienerberg, autour duquel fut entreprise une campagne d'urbanisation. Bien qu'il se soit agi d'une étendue encore vierge et très vaste, qui pouvait inciter à y développer des Siedlung, il y fut construit essentiellement des immeubles d'habitation. Ce fut surtout le cas dans la partie nord du parc, le long de la Laxenburgerstrasse située à l'est et de la Triesterstrasse à l'ouest. Le terrain réservé à l'opération du Washingtonhof se situe dans un large espace qui vient buter contre la voie ferrée du Wienerberg à l'ouest et le sépare du quartier de la résidence impériale de Schönbrunn. Initialement il avait été imaginé de réaliser sur les 13 hectares disponibles, une Siedlung. La commune changea assez vite d'avis pour y réaliser un Hof. Toutefois lorsque le Congrès International du Logement et de l'Urbanisme se tint à Vienne en 1926 et critiqua sévèrement la politique des Hof, on reprit la question et il y fut apporté une modification que l'on voulut être une cité-jardin. Mais à Vienne il est dit que l'on ne fait pas les choses comme ailleurs. Cette cité-jardin se trouve être une sorte de Hof à la campagne, presque une ville satellite⁹¹⁵. Elle est trop proche du centre, un peu moins de 5 kilomètres, pour constituer le noyau d'une cité-jardin telle que la prônaient les théoriciens britanniques. De plus dans sa conception, avec une évidente absence de centre, elle offre un schéma totalement différent de ce que l'on peut connaître. Le plan adopté évoque la forme d'un de ces dragons chinois en

⁹¹³ Littéralement « Une construction de petite ville » Weishmann, op. cit. p. 363.

⁹¹⁴ Karl KRIST (1883-1941) il est l'auteur du Franz-Klein-Hof, 1924, du Anton-Schramel-Hof, 1925, tous deux autour du Herderplatz (XII^e arrondissement) et en 1926 le Karl-Liebnecht –Hof dans le secteur du Haydnplatz (XI arrondissement). Il a par ailleurs réalisé entre 1922 et 1924 trois Siedlung de petite taille, et un Wohnhaus, (maison d'habitation). C'est un élève de Friedrich Ohlmann qui tenait l'autre classe supérieure d'architecture aux beaux arts à côté de celle de Wagner. Il travailla à la ville de Vienne à partir de 1915, il fut mis à la retraite d'office en 1938.

⁹¹⁵ Annexe Illustration Vienne, fig N° 25.

papier exhibés lors des fêtes. Il possède une grosse tête avec un corps qui va s'amincissant⁹¹⁶. D'après Fritz C. Wulz les services d'urbanisme de la ville, responsables du projet, n'auraient pas manifesté l'intention de réorienter d'une quelconque manière la stratégie appliquée dans les années précédentes et, souhaitaient s'en tenir à un Hof, même réaménagé⁹¹⁷.

Le projet prend cependant en compte une critique de plus en plus fréquente qui souligne l'aspect de « caserne » de certains Hof. L'immense espace devait accueillir 1.085 logements pour environ 3.500 habitants, soit une densité de 260 habitants à l'hectare. Ce chiffre est sinon élevé, du moins d'un niveau significatif et peut se comparer à celui du Karl-Marx-Hof, qui s'élève à environ 350 habitants à l'hectare. Les bâtiments adoptent un profil périurbain, avec en moyenne deux étages et réservent une place considérable aux aménagements paysagers, qui occupent plus de 78% du sol⁹¹⁸. Si Karl Krist, architecte de l'équipe communale, dessine le plan d'ensemble, la réalisation architecturale lui fut confiée ainsi qu'à Robert Oerley⁹¹⁹. Ce dernier est un architecte indépendant, il se voit affecté l'extrémité du programme, avec 33 % du terrain, alors que Karl Krist signe les plans de la partie la plus importante d'environ 9 hectares. Robert Oerley s'en tient à un parti assez classique pour Vienne, en dessinant deux Hof pratiquement rectangulaires, assez fermés, plus particulièrement le Ulmenhof⁹²⁰. Quant à Krist, il retient un parti plus surprenant en traçant un immeuble d'un seul tenant long de plus de 1.300 mètres, qui serpente et se dédouble pour former quatre cours bien distinctes. Trois d'entre elles sont ouvertes et la quatrième est composée d'une vaste esplanade d'un hectare de la forme d'un parallélogramme régulier. Par sa taille, l'importance accordée aux espaces libres, le tracé retenu, en opposition avec tout tracé urbain, le Washington Hof se démarque du Hof « urbain » comme de la Siedlung, pour se définir comme le modèle des implantations dans la périphérie directe de Vienne⁹²¹. Il constitue aussi un modèle pour l'urbanisme d'après 1945, dans la mesure où il introduit le principe d'une implantation libre des constructions, sans plan directeur « géométrique ». On a évoqué à son propos Camillo Sitte. Pourtant, il paraît difficile d'y voir les effets pittoresques recherchés dans les Hof cités plus haut. C'est une autre manière d'appréhender l'espace urbain, pour autant que l'intention soit de garder l'image de la ville et non de proposer une

⁹¹⁶ Weishmann, op. cit. p. 259. Annexe Illustration Vienne, fig N° 21.

⁹¹⁷ Fritz C. WULZ, *Stadt und Veränderung, Wien zwischen 1918 und 1934*, band 2, Stockholm, 1976, p.468

⁹¹⁸ Annexe Illustration Vienne, fig N° 22.

⁹¹⁹ Robert Oerley (1876-1945), ébéniste de formation, puis élève d'un cours de peinture, c'est un autodidacte, il est l'auteur de villas, réalisa pour la commune de Vienne le Ferdinand-Hanusch-Hof en 1923, il partit en Turquie pour participer à la construction d'Ankara, où il réalisa d'important bâtiments publics, dans l'équipe de Clemens Holzmeister, revenu à Vienne 1934, mal vu par les nazis il végéta sans travail jusqu'à sa mort.

⁹²⁰ Annexe Illustration Vienne, fig N° 26,27.

⁹²¹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 23.

forme autre à la périphérie urbaine. Plusieurs analystes en soulignent la transformation. Ottokar Uhl juge le Hof comme la meilleure réalisation de la Vienne Rouge et fait remarquer qu'elle a été peu mise en valeur, car ne présentant pas de performance particulière, comme le nombre de logements dont la commune aurait pu se targuer⁹²². D'autres notent la faible densité du construit et plusieurs insistent sur cette plus grande ouverture dans l'espace, Waissenberger parle de « décongestion du construit »⁹²³. Bien avant que le Hof prenne le nom de Washington en 1932, ses habitants et les Viennois baptisent chacune des cours conçue par l'architecte paysagiste Otto Gläzer, du nom de l'essence d'arbre qui y domine⁹²⁴, d'abord le Lindenhof, (c'était le nom initial du complexe), puis le Birkenhof (bouleau) Fliederhof (lilas) Ahornhof (érable) Ulmenhof (orme) et Akazienhof (acacia). Avec des consonances aussi écologiques, les allées deviennent celles du châtaignier, du frêne, de l'épine rouge. Tout cela souligne bien cette nouvelle manière de voir le logement social viennois, qui désormais a défini les critères pour sortir du tracé de la ville d'avant. Comme il est désormais de règle, l'ensemble est doté de nombreux équipements qui lui permettent de fonctionner dans une relative autarcie. Il faut cependant remarquer qu'il manque une école primaire, mais ce type d'équipement n'est qu'exceptionnellement lié à un complexe. Le souci de libérer les femmes des charges de la petite enfance conduit à offrir des installations sportives et des aires de jeux, au besoin des bassins spécialement réservés aux enfants, mais dès que ceux-ci acquièrent leur autonomie et ils doivent «sortir» du Hof. Dans ce cas particulier, l'école est éloignée de quelques centaines de mètres. D'ailleurs ce souci de communication avec l'extérieur est très clair pour le Hof : il se situe à l'angle de deux axes routiers, l'un majeur, la Triesterstrasse qui pénètre jusqu'au cœur de la ville, l'autre, la Wienerbergstrasse qui relie transversalement l'est à l'ouest. Sur la Triesterstrasse le Hof se signale par une grande statue en terre cuite qui peut de loin paraître être une madone, mais en fait c'est une icône de la Vienne rouge ; une mère avec ses deux enfants⁹²⁵.

Quelle influence cette fracture avec la représentation de la structure urbaine a-t-elle pu exercer sur les projets à Vienne ? En fait relativement peu, si ce n'est la confirmation d'une tendance à élargir la cour, mettre plus d'espace entre les constructions, s'insérer plus dans le cadre végétal. On peut voir dans le Washingtonhof la réponse la plus immédiate, et un peu hypocrite, à la critique du Congrès International du Logement et de l'Urbanisme de 1926,

⁹²² Ottokar UHL, *Moderne Architektur in Wien, Von Otto Wagner bis Heute*, Vienne, 1966, p.70. „...Die Leistung ist aber nicht ganz so erstaunlich, weil die Geschossflächenzahl und deren Ausnutzungsziffer sehr gering ist“.

⁹²³ WAISSENBERGER, « Die historische Entwicklung der Gemeindebauten, » in Weishmann op. Cit. P. 259

⁹²⁴ Annexe Illustration Vienne, fig N° 24.

⁹²⁵ Annexe Illustration Vienne, fig N° 28.

bien que d'autres projets en gestation alors prennent partiellement en considération cette recommandation⁹²⁶. Par contre la libre implantation de la longue construction qui serpente à travers de ce qu'il faut bien appeler un parc ne fera pas école. D'autres élèves d'Otto Wagner paraissent plus sensibles aux théories du maître et cherchent à les appliquer dans leurs réalisations.

Section 2. Vienne selon les principes de la Grossstadt

Pour Otto Wagner la ville nouvelle doit être géométrique, présenter un caractère régulier, sinon uniforme, que l'art de l'architecte sait rendre attractif et anonyme, c'est-à-dire sans marques de différence sociale.

Deux zones dans Vienne ont été le terrain de la concrétisation de cette conception, le Haydnpark et le quartier de Zwischenbrücken ou de Allerheiligen⁹²⁷ dans le XX^e arrondissement. C'est dans cet espace, où la ville dispose de nombreux terrains, que fut tracé un ensemble urbain nouveau. Deux réalisations y sont particulièrement marquantes, le Winarsky-Hof et la Engelsplatz.

A. Le Leopold-Winarsky-Hof

Ce projet s'inscrit dans un contexte spécifique pour deux raisons. Tout d'abord, il rassemble une équipe exceptionnelle d'architectes, ensuite, il prend en compte le Hof voisin, le Otto-Haas-Hof, qui participe à l'articulation de l'espace aménagé du « Wohnhof »⁹²⁸. L'équipe réunie est faite de ce que l'on désignerait aujourd'hui comme des « stars » de l'architecture. Sous la direction de Peter Behrens alors professeur à l'Académie des beaux arts de Vienne, vont œuvrer au Leopold-Winarsky-Hof: Josef Hoffmann, Josef Frank, Oskar Strnad, Oskar Wlach. Si les deux premiers sont bien connus pour leur carrière internationale, Oskar Strnad, d'abord assistant de Josef Hoffmann, puis professeur à l'école des arts appliqués, est connu comme architecte, associé de Josef Frank, mais aussi comme décorateur d'intérieurs et de décors de théâtre et d'opéra. Il a participé aux premiers pas du festival de

⁹²⁶ On peut entre autres citer le Karl-Marx-Hof qui augmente les cours même si du fait de la configuration du terrain elles restent fermées, ou le GoetheHof, qui sera analysé plus loin.

⁹²⁷ Le quartier est délimité à l'Est par le Danube, Handelskai, au Nord par la Engelsplatz, à l'ouest par la Drednerstrasse et la gare de marchandises et au sud par la Innstrasse. Il fait partie de la Brigittenau, devenue le XX arrondissement en 1900.

⁹²⁸ C'est le terme qu'emploie Kenneth Krampton pour désigner l'ensemble, dans Roberto SCHEZEN, Kenneth FRAMPTON, Josef ROSA, *Adolf LOOS, architecture 1903-1932*, Paris, Le Seuil, 1996. Traduit de l'américain par Willam Olivier Desmond, édition originale New York, the Monacelli Press, Inc, 1996. p.126. Annexe Illustration Vienne, fig N° 29.

Salzbourg en tant que décorateur d'*Ariane à Naxos* en 1926⁹²⁹. En sa mémoire, la ville de Vienne a fondé un prix d'architecture en 1947. Quant à Oskar Wlach il est associé du bureau d'architecture de Frank, Strnad et Wlach de 1908 à 1934, jusqu'au moment où Josef Frank émigre en Suède.

Quant au Otto-Haas-Hof, il réunit autour l'architecte vedette de Vienne Adolf Loos, Margarete Lihotzky qui oeuvrera avec Ernst May à Francfort, puis en URSS, forte personnalité engagée dans le combat politique et social, Karl Dirnhuber, proche d'Adolf Loos, l'auteur de plusieurs Hof et Franz Schuster, collaborateur de Heinrich Tessenow, qui a participé à la réalisation de la cité-jardin du Hellerau à Dresde. Il est actif à partir de 1922 à Vienne particulièrement dans l'élaboration des Siedlung, c'est aussi un proche d'Adolf Loos. Il est professeur à l'école des arts appliqués et fondateur de la revue *Der Aufbau*⁹³⁰ qui prône un art de vivre « prolétarien » sans grand succès d'ailleurs. Il fut invité par Mies van der Rohe pour réaliser un aménagement intérieur à l'exposition du Weissenhof à Stuttgart en 1927, de là il rejoignit Francfort⁹³¹. C'est donc une pléiade d'architectes aussi bien praticiens que théoriciens au palmarès bien établi, qui prennent en charge ce projet emblématique.

Le propos n'est pas de juger l'architecture réalisée mais de considérer la pensée urbanistique qui a présidé à son élaboration. Le terrain concerné est relativement ingrat, puisqu'il s'adosse contre la longue courbe d'une voie ferrée, ce qui occasionne une nette rupture avec le tracé du quartier. D'ailleurs la Leystrasse, axe sur lequel le Wohnhof s'articule, est encore actuellement coupée au niveau de la voie ferrée, ce qui lui ôte la fonction initialement imaginée, de voie principale reliant le secteur du Prater à l'Engelsplatz. Cette interruption rend moins compréhensible le choix de percer le Winarsky-Hof dans son milieu de quatre porches, Manfredo Tafuri rappelle l'exclamation de Musil à son propos :

« La plus incroyable caractéristique du complexe est d'être « suspendu » sur la Leystrasse. ⁹³²»

Même si cette pénétration dans le cœur même du Hof peut se justifier par son caractère dramatique, on peut s'interroger sur l'intérêt d'un tel choix, car il introduit un facteur de nuisance dans le Hof, déjà proche d'un passage ferroviaire. Cela s'explique pour une raison pratique ; permettre l'accès des camions de pompiers, un immeuble étant enserré dans l'enceinte du Hof, ce passage s'imposait. Mais on est en droit de penser que cette contrainte a été exploitée par les architectes pour l'amplifier. Dans le document que la ville publie à

⁹²⁹ Richard STRAUSS, *Ariane à Naxos*, opus 60, opéra créé à Stuttgart le 25 octobre 1912.

⁹³⁰ *Der Aufbau* fondé en 1926 par Franz Schuster et Franz Schacherl, revue socialiste du bâtiment.

⁹³¹ Cf. infra Titre II Partie 2 Francfort.

⁹³² Cité dans Tafuri, op.cit. p.178. Annexe Illustration Vienne, fig N° 30.

l'occasion de son inauguration, elle insiste sur le caractère architectonique de l'ensemble pour donner un repère au nouveau quartier :

«A un arrondissement auquel il manquait jusqu'à maintenant un point d'attraction architectonique, il a été donné un point central dominant, comme il n'en existe probablement pas de semblable dans les arrondissements dits ouvriers à Vienne. ⁹³³»

Le même texte souligne à la fois le caractère majestueux et simple⁹³⁴ de cette réalisation où fusionnent modestie et monumentalité⁹³⁵. Il est évident que la ville ne pouvant pas soutenir des dépenses somptuaires, défend la thèse d'une monumentalité modeste, proposition paradoxale, mais qui satisfait au nécessaire besoin de donner aussi au prolétariat ses œuvres architecturales. Ceux là doivent démontrer que ce n'est pas la cherté des matériaux, le luxe voyant qui fait l'objet majestueux, mais la pensée conceptuelle et l'intelligence de l'utilisation de matériaux simples.

On peut cependant s'étonner de certains choix dans ce projet de « monument » du prolétariat. Déjà la disposition du terrain, coincé contre une voie ferrée, interdit tout recul et, de ce fait, rend impossible la perception de la façade « d'honneur » dans sa totalité. Seul le porche rythmé par des horizontales d'Oskar Strnad s'impose sur l'étroite place qu'il ferme. De plus l'effet axial de la percée ne vise finalement que le Hof lui-même, sans contribuer à créer ce « point central » revendiqué. Pourtant le Leopold-Winarsky-Hof est en général considéré comme l'une des meilleures réalisations de la Vienne rouge. Cela tient à l'articulation qui a pu être opérée entre le Hof, son voisin le Otto Haas Hof et l'environnement où domine un aménagement paysager qui lie efficacement l'ensemble. On ne se trouve pas dans un parc, au contraire ce sont des espaces parcellaires faits de squares, de courtes allées, de voies de circulation. Ils répondent bien aux cours des Hof, elles aussi arborées pour former un ensemble cohérent, où effectivement la simplicité et la modestie est bien perceptible. Surtout depuis que le maladroit obélisque érigé en 1928 à la gloire de Ferdinand Lassalles a été démonté⁹³⁶. Ce monument montre assez bien la difficulté que pouvaient avoir les édiles viennois à sortir d'un art fait de pathos pour entrer dans la modernité. C'est d'ailleurs la

⁹³³ „Die Wohnhausanlage des Gemeinde Wien WinarskyHof im XX Bezirk,“ . p. 5; „Eine Gemeindebezirk dem bisher jeder Architektonische Anziehungspunkt fehlte, wurde ein dominierender Mittelpunkt verliehen, wie er ähnlich vielleicht in keinem der sogenannten Arbeitsbezirke Wiens zu finden ist.“ in Karl MANG, Eva MANG-FRIMMEL, *Kommunaler Wohnbau in Wien : Aufbruch, 1923 bis 1934, Ausstrahlungen* , catalogue exposition, Vienne, Presse- und Informationsdienst, 1977. non paginé.

⁹³⁴ Ibid. „Die Charakteristischen Merkmale der Baugruppe...sind Mächtigkeit und Einfachheit.“ p.5.

⁹³⁵ Ibid, „... das bei aller Schlichtheit von außerordentlicher Monumentalität ist.“ p.5.

⁹³⁶ Ce monument de Mario Petrucci (1928), est formé d'un obélisque couronné d'un buste en bronze, le buste fut ôté en 1934 puis en 1938 l'ensemble fut détruit ; s'il n'a pas été reconstruit après la guerre c'est probablement que l'on a considéré à juste titre que l'œuvre n'était pas digne d'intérêt. Annexe Illustration Vienne, fig N° 32.

caractéristique de l'essentiel de la sculpture de la Vienne rouge, qui annonce par certains aspects l'art du réalisme socialiste.

Otto-Haas-Hof

Le Otto-Haas-Hof fait pendant au Leopold-Winarsky-Hof. Il développe une proposition bien différente, puisque son principal auteur Adolf Loos se tient strictement à son principe de l'ornement considéré comme un crime⁹³⁷. L'architecte a ici la seule véritable occasion de construire un immeuble de taille où il peut exprimer ses conceptions. De forme triangulaire le Hof offre 273 logements et des équipements dont un bain public. Chaque côté s'étire sur environ 100 mètres, que Loos et ses partenaires traitent avec une extrême parcimonie⁹³⁸. Aucun décor ne vient agrémenter les longues façades, pas même d'encadrement aux fenêtres pour rompre ces murs juste percés d'ouvertures rectangulaires⁹³⁹. Trois modèles se répètent, le plus fréquent est une baie à trois battants, un autre se limite à deux battants, et selon la taille du logement quelque fois d'étroites fenêtres viennent interrompre l'infini alignement de fenêtres sur les cinq niveaux. Le mur de crépi gris se termine par un fin bandeau à peine ourlé qui cache le toit en légère pente, comme exigée par des fonctionnaires obtus⁹⁴⁰. Cette extrême simplicité n'est pas sans rappeler le Schollenhof de Bruno Taut à Berlin⁹⁴¹ dans la mesure où Adolf Loos, comme Taut, joue sur l'environnement. En effet l'espace qui sépare le Leopold-Winarsky-Hof du Otto-Haas-Hof est traité en allée où dominant les frondaisons, qui se donnent pour écran la longue façade dépouillée. D'une manière générale l'ensemble des deux Hof est largement dépendant de l'aménagement paysager. Ici, et c'est rare dans les Hof viennois, la nature participe entièrement à la volonté architecturale. C'est bien elle qui réalise l'harmonieuse relation entre les façades, l'une qui ne cache pas son intention monumentale et l'autre qui oppose une simplicité qui met étrangement le tout en équilibre.

⁹³⁷ Annexe Illustration Vienne, fig N° 33. La cour du Hof exprime bien ce jeu entre rigueur et sérénité, la netteté du profil de la corniche y contribue.

⁹³⁸ D. Worbs attribue les façades extérieurs aux architectes suivants : la façade de l'actuelle Winarskystrasse face au Winarsky-Hof à Franz Schuster, la façade de la Pasettistrasse à Margarete Lihotzky, seul la Durchlaufstrasse serait de Loos. On sait que la courte façade qui est perpendiculaire au Leopold-Winarsky-Hof est l'œuvre de Karl Dirnhuber. Worbs « Die wiener Arbeiterterrassenhäuser von Adolf Loos, 1923 », in *Architektur Stadt und Politik*, Giessen 1979, pp. 118-134. Cité par Manfredo Tafuri, p. 147 note N° 69.

⁹³⁹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 34,35.

⁹⁴⁰ Helmut WEIHSMANN tout au long de son livre (op.cit.) ne cesse de fustiger l'étroitesse d'esprit de la direction de l'architecture de la commune, dans ce sens Adolf Loos a eu peut être plus de chance avec les fonctionnaires impériaux qui ont fini par accepter la célèbre façade de 1909 de la Michaelerplatz face au palais impérial.

⁹⁴¹Cf. Supra Berlin pp. 210-213.

On sait qu'Adolf Loos à cette époque a travaillé sur un immeuble dont la façade intérieure devait se décliner en gradins. Selon plusieurs auteurs ce projet était destiné au Otto Haas Hof⁹⁴², mais aussi à un projet non abouti à Favorite, dans le X^e arrondissement. Il est difficile de mesurer exactement les conséquences du refus qu'Adolf Loos a essuyé, c'est en tout cas alors qu'il démissionne des services de la ville et qu'il prend ses distances avec cette réalisation. La question de l'immeuble en terrasse préoccupe de même Peter Behrens. Il n'aura guère plus de chance, rappelons que seule l'opération du Weissenhof à Stuttgart lui permet de proposer ce type de solution, mais dans ce qui est plus une ébauche qu'une œuvre accomplie. Cependant la cour du Otto Haas Hof mérite une attention particulière : sa réussite tient en ce qu'elle est très évidente dans le parti architectural arrêté. La plasticité des cages d'escaliers carrées, plaquées contre la façade, avec brutalité, comme les ruptures incessantes de la corniche qui trace la découpe « technique » de son faitage, ordonnent cet espace avec un réalisme inconnu alors à Vienne⁹⁴³. Elle répond par sa fermeture presque hermétique à l'ouverture, presque excessive, du Leopold-Winarsky-Hof voisin.

La plupart des auteurs soulignent volontiers la liaison que Dirnhuber a arrangée entre les deux Hof. Il pare la brève façade du Hof, qui répond au porche voisin du Leopold-Winarsky-Hof, de puissants balcons pour tenter maladroitement d'atténuer la rigueur de l'ensemble. Ce choix paraît plutôt malencontreux : il cherche à concilier l'extrême radicalité de ses partenaires, alors qu'il aurait probablement mieux valu maintenir solidement la planéité de ce mur, cela aurait rendu la visibilité du lieu bien plus évidente. Entre les contraintes des voies, l'espace végétal très prégnant et le monument behrensien, la nudité du Otto-Haas-Hof

« ...répond par la négative à la sévère gravité du WinarskyHof, et en accentue par contraste les tensions. ⁹⁴⁴»

explique fort justement Manfredo Tafuri. Raison de plus pour se convaincre que si rien n'avait été fait pour atténuer la nudité du Otto Haas Hof, l'espace urbain aurait été grandement accentué, justement par ce nécessaire conflit, dans un quartier terriblement banal. La confrontation entre les deux Hof aux partis si différents n'aurait pu que dynamiser ce morceau de ville. Le silence imaginé par l'équipe de Loos, détourné par Dirnhuber, n'apporte désormais qu'en partie une solution à un projet où le besoin de manifestation triomphale rêvée par la ville a néanmoins conduit vers un geste au moins maladroit sinon pompeux.

⁹⁴² Manfredo Tafuri, op.cit. pp. 68-69, et p. 147 note N° 69. Hans HAUTMANN, Rudolf HAUTMANN, *Die Gemeindebauten des roten Wien, 1919-1934*, Vienne Schönbrunn Verlag, 1980. p. 428. Helmut WEIHSMANN est moins explicite sur ce point, il ne parle que de Favorite.

⁹⁴³ Annexe Illustration Vienne, fig N° 36-38.

⁹⁴⁴ Manfredo Tafuri, op.cit. p. 69.

Car quels que soient les éloges dont on tente de parer le Leopold-Winarsky-Hof, il faut bien admettre, comme c'est souvent le cas, que la mise en commun de trop de talents finit par conduire à un excès de brio individuel qui compromet l'équilibre du tout.

B. Le Friedrich Engelsplatz-Hof

Ce n'est pas le cas du superbloc situé à quelques lieues de là, le Engelsplatz-Hof, construit entre 1930 et 1931 par Rudolf Perco. Le XX^e arrondissement se termine au nord-ouest par une pointe entre le départ du canal du Danube et le fleuve lui-même. C'est dans ce triangle que vient s'achever l'urbanisation de la Vienne rouge. Un grand ensemble de 1.467 logements instaure un puissant accent à cet arrondissement ouvrier⁹⁴⁵. La critique de droite devant l'architecture toute en force apparente eut vite fait de parler de « Bastion »⁹⁴⁶, dénomination bien injustifiée, puisque le Hof dès les premières heures des sanglantes journées de février 1934 fut investi sans coup férir par la police.

L' Engelsplatz-Hof s'étend dans un aménagement de places et parcs sur une superficie totale de trente et un hectares, alors encore entièrement libre de toute construction. Il s'est dès lors agi pour l'architecte de structurer cet espace imprécis, en lui donnant des points d'appuis visuels et fonctionnels clairement définis. Pour le traitement de cette problématique la référence à Otto Wagner, dont Rudolf Perco fut l'élève de 1906 à 1910, est unanimement admise⁹⁴⁷. Ce qui appuie cette thèse est la symétrie du plan, avec un axe central, même si, pour des raisons de contraintes topographiques, cette exigence ne peut pas être complètement respectée. Néanmoins l'architecte s'attache à maintenir un système de correspondance entre les immeubles, en reproduisant autant que possible les mêmes tracés de chaque côté de l'axe directeur. De plus, il défend une des options les plus surprenantes d'Otto Wagner dans sa théorie de la Grossstadt, la similitude de l'aspect extérieur des immeubles, et démontre que ce n'est pas source d'un ennui visuel. Il installe dans le dispositif deux bâtiments différents, une école et, sous le nom de Wäscherei (laverie), des bains avec une laverie⁹⁴⁸. L'évidence de la forme et de la fonction de l'architecture de ce bâtiment a conduit certains critiques, purement viennois, à y voir une œuvre de l'avant-garde, dans la lignée du Bauhaus ou de Le Corbusier.

⁹⁴⁵ Annexe Illustration Vienne, fig N° 39.

⁹⁴⁶ Helmut WEIHSMANN, op. cit. Der Hof galt für die gegnerische Propaganda nicht zuletzt wegen seiner „strategischen“ Lage als besonders wichtiges „Bolwerk“ des Republikanischen Schutzbundes“ : Le Hof fut considéré par la propagande adverse, non pour la situation stratégique, mais comme bastion de la milice républicaine. *P.* 427.

⁹⁴⁷ Tous les auteurs soulignent ce caractère, notamment Weihsmann p. 426.

⁹⁴⁸ Annexe Illustration Vienne, fig N° 42.

Une telle opinion est difficilement soutenable, en effet à son côté s'élève une tour-signal qui avec son parement de brique apparente et son horloge très spectaculaire renvoie à l'esthétique d'Otto Wagner⁹⁴⁹. D'ailleurs à quelques encablures de là, Karl Schmalhofer clot le Beer-Hof⁹⁵⁰ par un « Wasch Salon »⁹⁵¹ qui comprend une laverie et des bains d'une architecture, elle aussi, très fonctionnelle dans un Hof pourtant bien expressionniste.

Rudolf Perco fait cependant une nouvelle proposition d'une architecture prolétarienne en imaginant une mise en scène du Hof qui lui a été pour l'instant assez étrangère. Aucun des autres architectes ne s'était laissé convaincre par la reproductibilité répétitive des éléments constitutifs du Hof, comme Otto Wagner l'imaginait. Or, ici toutes les façades du Hof sont constituées des mêmes éléments : un crépi aujourd'hui beige clair, chaque étage est délimité par un mince bandeau, toutes les fenêtres sont à deux battants, sans encadrement, avec un fin appui à peine saillant. Les linteaux des portes des escaliers sont, comme le socle des immeubles, en un béton lavé gris. Au niveau de la corniche un double bandeau souligne les toits de tuile rouge en légère pente⁹⁵². Si les cages d'escaliers extérieures contribuent, comme c'est pratiquement la règle à Vienne, à l'animation des façades, dans le cas particulier, ce sont les balcons qui servent à l'architecte d'élément architectural majeur. Ils sont tous constitués du même matériau, un garde corps en ferronnerie fait de minces lames verticales galbées, agrémenté d'un médaillon en son centre, le tout peint en vert bronze. A partir de là est mis en place un rythme qui joue sur l'absence ou la présence de balcons, et il en résulte des pans entiers de façades plates. Les balcons sont eux-mêmes traités de manières différentes. Soit individuellement, se mesurant alors sur la largeur de la porte fenêtre à deux battants, le garde - corps pouvant alors être entièrement en ferronnerie ou partiellement. Cela a pour effet de provoquer une sensation de légèreté ou de pesanteur pour le spectateur, d'autant que tantôt ils sont groupés et tantôt il n'y en a pas. Dans d'autres interprétations les balcons finissent par former de longues galeries, où le vert bronze donne sa couleur au mur. Parfois ils s'étirent devant deux ou trois fenêtres.

Enfin Rudolf Perco les emploie pour constituer l'élément structurant de la « porte » du Hof. En effet, pour accéder à l'ensemble de l'immense superbloc, qui étire ses façades sur plus de 1.700 mètres, une « porte » constituée de deux tours de sept étages a été imaginée⁹⁵³.

⁹⁴⁹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 44.

⁹⁵⁰ Beer-Hof fut construit en 1925-1926, dans sa partie sud-est le long de la Donaueschingenstrasse

⁹⁵¹ Littéralement « salon de lavage », le terme ennoblit ce travail alors réservé aux femmes, il n'est pas non plus tout à fait faux car ces laveries présentent en général un aspect très agréable et accueillant.

⁹⁵² Annexe Illustration Vienne, fig N° 41.

⁹⁵³ Ce dispositif n'est pas sans rappeler celui conçu en 1930 à Villeurbanne par l'architecte Môrce Leroux, réalisé entre 1931 et 1934, donc contemporain. Cependant ce projet se développe sur une avenue marquée à l'entrée par deux tours de 18 étages. Annexe Illustration Vienne, fig N° 43.

Elle s'ouvre sur une cour fermée par une construction rythmée par quatre cages d'escaliers de section carrée accolées à la façade, évoquant une enceinte fortifiée⁹⁵⁴. Pour accentuer l'aspect dramatique de l'entrée, chaque tour est habillée de balcons qui enveloppent les angles. Ils sont soutenus par un pilier en ressaut qui dépasse la corniche, pour former la base d'une immense hampe faisant clairement référence aux hampes du Karl-Marx-Hof. L'intérêt de cette mise en scène est qu'elle est devenue un archétype de l'urbanisme socialiste : des immeubles-tours portant des hampes ont souvent marqué l'entrée des avenues de prestige, on pense notamment à la Karl-Marx-Allee de Berlin qui en reprend, non seulement le principe, mais aussi la teinte beige clair⁹⁵⁵. Contrairement à ce qu'Otto Wagner avait imaginé, des îlots d'immeubles qui s'ordonnent dans un plan strictement orthogonal, Rudolf Perco s'en tient au système des immeubles liés entre eux. Il crée ainsi de grandes cours dont certaines laissent des échappées, par la disposition qui est donnée aux immeubles. Il évite ainsi l'ennui d'une répétition que la standardisation des éléments architectoniques ne peut que favoriser⁹⁵⁶. Le projet n'a pas été entièrement réalisé selon le plan de Rudolf Perco, le second bloc à l'arrière n'a été achevé qu'après la Seconde Guerre mondiale, et les successeurs ont préféré implanter quatre immeubles en redan, au lieu de créer une dernière cour fermée, ce qui ne contribue en rien à la qualité de l'espace.

Considéré comme le chant du cygne de la Vienne rouge, le Hof a peu retenu l'attention, bien qu'il soit le second par le nombre de logements.⁹⁵⁷ Il présente pourtant des particularités qui méritent que l'on s'y arrête quelque peu. Tout d'abord par sa position encore aujourd'hui en limite de zone urbaine. Par son rapport avec l'environnement dans une trame urbaine peu serrée. Enfin par son tracé général différent, plus géométrique et répétitif. Il présente ainsi un caractère de « banlieue » coupé du reste de la ville, ce qui a conduit l'architecte à imaginer une organisation séquentielle. En façade les commerces puis une place qui distribue l'accès aux cours. Suit un grand parc sur lequel s'ouvre une part importante des logements et des cours à l'arrière, développant un caractère plus « champêtre » en phase avec les premiers coteaux du Wienerwald que l'on aperçoit au loin.

On peut y voir une forme de « ville satellite », mais simplement séparée de la ville par une esplanade. Un tel dispositif n'est pas éloigné de ce qui a été pratiqué lors des grands aménagements urbains d'après 1945. Une autre particularité est le recours au plan géométrique strict : si l'immeuble en redan s'est imposé sous l'influence de Le Corbusier, de

⁹⁵⁴ Annexe Illustration Vienne, fig N° 40.

⁹⁵⁵ Notamment les deux tours qui forment le « Frankfurterterrtor », plus classiques, mais bien dans l'esprit.

⁹⁵⁶ Annexe Illustration Vienne, fig N° 45,46.

⁹⁵⁷ Derrière Sandlleiten, soit 1.587 logements pour Sandlleiten et 1.467 pour Englesplatz.

Gropius ou de Hilberseimer, la réintroduction du parallélisme, autrement dit d'un plan « non libre », est ici pratiquée à une grande échelle. Enfin si la porte se veut spectaculaire, le reste tend à la simplicité et démontre la possibilité d'une standardisation qui ne conduit pas à l'anonymat, et d'où la fonctionnalité n'est pas exclue. Il faut cependant admettre que Rudolf Perco se laisse prendre dans une représentation triomphale. Déjà le dispositif général reprend l'organisation baroque des grandes abbayes comme Sankt Florian, la mise en scène de la « porte » imprime une géométrie perspective, il est vrai fermée dès la première cour par de sévères cages d'escalier.

Ces approches peuvent laisser penser que l'héritage d'Otto Wagner et de la Vienne rouge a été abandonné. Il n'en est rien, car là où la ville a pu maîtriser des zones importantes, en proximité immédiate de la ville impériale, elle a retenu ou gardé une planification qui ne cachait pas sa dette envers le maître viennois. Rien ne peut mieux en fournir d'exemple que la « Ringstrasse des Proletariats »⁹⁵⁸. Ce n'est pas une reprise stricte du modèle du XXII^e arrondissement, mais l'inscription d'un ambitieux programme d'habitat dans un quartier encore peu construit. On ne s'arrêtera pas à la typologie des Hof qui y ont été construits mais à l'implantation de ceux-ci dans l'espace urbain.

C. L'ensemble du Haydnpark et le Margareten Gürtel

Le premier Hof « authentique » de la commune est le Metzleinstalerhof, construit à partir de 1919 là où le Margareten Gürtel amorce une grande courbe. Il devient le point d'appui d'un ensemble de Hof qui seront construits entre 1919 et 1929 pour constituer cette vitrine sociale de la Vienne rouge : la « Ringstrasse des Proletariats ». Dans le dispositif, il ne joue guère qu'un rôle de masse assez inerte, doté d'une architecture, au moins le long du Gürtel, très traditionnelle⁹⁵⁹. Hubert Gessner intervient à partir de 1923, pour entreprendre la seconde partie du Hof qui se situe sur les flancs et à l'arrière. Il affirme déjà une personnalité qui va très vite prendre toute sa dimension. Contre ce Hof, le long du Gürtel, il projette dès 1923 un nouveau Hof, le Reumannhof qui suscite un débat passionné sur le « palais

⁹⁵⁸ Ringstrasse des Proletariats, c'est la page de titre de la revue *Die Unzufriedene*, N° 35, août 1930, l'illustration montre une famille ouvrière heureuse au fond la façade du Reumannhof de Gessner, elle est une des images symboles de la Vienne rouge.

⁹⁵⁹ Le Metzleinstaler-Hof est un bâtiment hybride, conçu par deux architectes aux démarches très différentes, Robert Kalesa qui avait déjà établi un projet en 1916 et réalisé en 1919, Robert Kelesa (1883-1967) est un élève de Friedrich Ohmann, il s'intéresse dès le début de sa carrière aux questions sociales, (en 1914 le « HeimatHof ») d'abord indépendant il rejoint assez vite les services de la ville, où il ne devait plus intervenir dans la construction de logements sociaux.

ouvrier»⁹⁶⁰. Si Gessner ne peut pas aller jusqu'au bout de sa démonstration, il dessine néanmoins un tracé dont le caractère palatial ne fait pas de doute. S'appuyant sur le corps central et les deux ailes du Hof, il trace un axe qui organise le quartier face au Margareten Gürtel. Il se sert du Haydnpark comme d'un jardin aristocratique pour la mise en scène du Reumannhof. La Koflergasse prolonge la perspective pour venir buter bien plus loin sur le Karl Liebknecht-Hof, qui opère la nécessaire fermeture⁹⁶¹. Autour de ce dispositif, se sont développés plusieurs grands Hof comme des immeubles d'habitation, dont chacun affiche son autonomie aisément, dans ce secteur ponctué par de petits parcs. Ainsi dans le prolongement du Haydnpark se trouvent les Leopoldine-Glöckel-Hof et le Haydnhof. A peu de distance, autour du Steinbauerpark, s'organise un ensemble de cinq Hof dans le quadrilatère formé par les Langenfeldgasse, Flurschützstrasse et la Malfattigasse⁹⁶². Le troisième groupe est constitué par les deux Hof du Fuchsenfeld de Schmid et Aichinger et pour les immeubles d'habitations de la Karl-Löwe-Gasse. Au total ce sont vingt sept opérations immobilières et plus de 5.350 logements qui ont été construits, sur une surface de 75 hectares. Il s'agit donc d'une véritable opération d'urbanisation, avec les trois parcs, un tracé orthogonal des rues coupé par des transversales et enfin deux grandes avenues, le Gaudendorfer Gürtel et le Margareten Gürtel, seulement séparées par un terre-plein d'une cinquantaine de mètres, aménagé en espace vert et de détente. L'évolution du plan de circulation de Vienne a fait des deux voies d'importants axes directement reliés au réseau d'autoroutes urbaines et rend aujourd'hui le dispositif initial relativement peu compréhensible. Ce qui devait être une perspective pour ennoblir l'arrondissement, comme pouvait la concevoir Otto Wagner, est devenu un fossé séparant désormais irrémédiablement les deux parties de cet ensemble. Wagner imaginait un arrondissement de 100.000 à 150.000 habitants pour une superficie de l'ordre de 500 hectares⁹⁶³. L'ensemble décrit ici répond, toutes proportions gardées, aux critères d'Otto Wagner⁹⁶⁴. La hauteur des immeubles proposée par Wagner est en moyenne de quatre à cinq étages, ce qui correspond bien à ceux des Hof. Malheureusement ce secteur a été construit depuis en augmentant la densité, non plus selon les principes des Hof, mais en resserrant la trame, délaissant les cours paysagées, ce qui a rendu incompréhensible une grande partie de la stratégie urbanistique des concepteurs de l'époque.

⁹⁶⁰ Annexe Illustration Vienne, fig N° 47.

⁹⁶¹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 48..

⁹⁶² Il s'agit des Katharina Frömich-Hof, Carl-Lorens-Hof, Bebel-Hof, Ernst Rector-Hof et Karl Liebknecht-Hof,

⁹⁶³ Pour le plan du XXII^e arrondissement Otto Wagner retient 619 hectares pour 30.000 logements et 150.000 habitants, soit 5 habitants par logement, ce chiffre de 5 occupants est relativement élevé.

⁹⁶⁴ Helmut Wehsmann, *Das rote Wien*, op. cit. Il estime à 220.000 les personnes logées dans les constructions de la commune, soit pour 63.000 logements, en moyenne 3,5 personnes.

Section 3. Une tentative de synthèse

On a déjà analysé l'implantation d'un Hof dans des zones peu urbanisées, avec le Washingtonhof, dont la typologie tend vers la cité-jardin⁹⁶⁵. C'est une toute autre approche que Hubert Gessner retient dans le XXI^e arrondissement, où il crée un ensemble dont l'objet est de donner à l'imprécis quartier de Florisdorf une consistance urbaine. Avec le Karl-Seitz-Hof, l'architecte prétend résoudre cette question.

A . Le Karl- Seitz-Hof

On sait qu'Hubert Gessner s'était laissé beaucoup séduire par l'idée de palais de logements du peuple « Volkswohnungspalast » et que la proposition du Reumann-Hof ne cachait pas cette vision. Avec le projet du XXI^e arrondissement, initialement dénommé « Gartenstadt Jedlesse » (Cité-jardin de Jedlesse) devenu après la guerre le Karl-Seitz-Hof, du nom du maire de la Vienne rouge de 1923 à 1934, la question d'un Hof palatial se repose⁹⁶⁶. L'article déjà cité de Josef Frank publié dans *Der Aufbau* sur les palais du peuple montre, pour illustrer son propos, un dessin de Gessner plus qu'explicite qui fait référence au projet du Karl-Seitz-Hof. Il représente une grande place dallée en rotonde avec dans son centre un obélisque⁹⁶⁷. Elle est d'inspiration classique et évoque l'antiquité romaine ou les organisations baroques, Dans tous les cas, elle manifeste une évidente volonté de monumentalité. Si l'on devait trouver une référence viennoise, on pourrait y voir un surdimensionnement de l'exèdre d'Artibus, projet d'Otto Wagner où il pensait rassembler des musées. L'entrée monumentale est aussi une exèdre au milieu de laquelle se dresse un obélisque On sait qu'il s'agit là d'un projet de la première période de l'architecte, qu'il a renié plus tard.

Comme indiqué sur le dessin, elle doit servir de place centrale au « Volkswohnungspalast » qui allait accueillir le vingt cinq millième logement de la commune⁹⁶⁸. Si l'exèdre a été retenue pour le projet final, l'obélisque et la place minérale ont été abandonnés au profit d'un square aux accents plus bucoliques⁹⁶⁹. Celui-ci sert à établir un axe qui traverse tout le Hof, en passant sous un portail haut de trois étages, pour aboutir dans

⁹⁶⁵ Cf. « Le Washington Hof », pp. 296-299..

⁹⁶⁶ Annexe Illustration Vienne, fig N° 49.

⁹⁶⁷ Annexe Illustration Vienne, fig N° 50.

⁹⁶⁸ Ibid. „Der Volkswohnpalast in Florisdorf, der die fünfundzwanzigtausendste Wohnung bergen wird“ le document a été édité à l'occasion de la pose de la première pierre du Hof en 1926.

⁹⁶⁹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 51.

une allée avec un terre-plein central, longue de plus de 200 mètres. Les dimensions de l'exèdre, d'un diamètre de 110 mètres, concourent avec celle de la Hofburg à Vienne, de la place de la République à Rome ou encore la place du Plébiscite à Naples⁹⁷⁰. Ce type de composition prétend à un caractère franchement urbain et la référence au pouvoir sinon à la conscience nationale est très marquée. Il suffit de noter le nom des places, République à Rome, Plébiscite à Naples et palais impérial à Vienne. Elle évoque aussi la colonnade du Bernin à Saint Pierre de Rome, ces « bras » qui embrassent le peuple de Dieu. C'est donc bien une volonté de signifier que même ce quartier populaire, excentré, participe à l'image de métropole, de Grossstadt. Cependant Floridsdorf n'est pas le cœur de Vienne, et la place d'apparat n'ouvre pas sur une avenue de ministères, mais sur un ensemble de logements dans un espace où dominant de spacieux jardins. L'architecte joue sur plusieurs registres. Il confère un caractère strictement urbain aux rues qui délimitent le terrain réservé au Hof. L'axe principal, la Jedleseerstrasse, est traité comme une voie de prestige, qui s'ordonne autour de la place en rotonde. Celle-ci est ponctuée à gauche par une façade haute de neuf niveaux, couronnée par une grande horloge qui s'impose comme le signal du Hof. A l'autre angle, marqué par une déclinaison des niveaux, s'étire un long immeuble animé par de nombreux magasins en rez-de-chaussée et des loggias en ressaut. En son milieu il est percé d'une triple arcade qui ouvre sur la cour, où se déploie la vigoureuse architecture de la salle de sport abritant aussi une laverie⁹⁷¹. L'extrémité de la longue façade accueille à l'angle de la Dunantgasse une courbe concave qui devait initialement servir de fermeture à une salle de théâtre ronde⁹⁷², et de charnière au Hof. Les trois autres rues, la Dunantgasse au sud-est, la Bunsengasse au nord-est et la Voltagasse au nord-ouest sont traitées comme des rues urbaines, avec des immeubles construits le long des voies, où l'architecte prend soin de varier les rythmes. Soit il joue sur les niveaux, allant de trois à quatre étages, soit il varie les couronnements des bâtiments ou fait usage de ressauts : balcons, loggias, oriels, enfoncements comme celui des cages d'escaliers⁹⁷³. Pour éviter un bâtiment trop long, il l'interrompt par un square dans la Voltagasse qu'il fait déboucher sur la large allée de l'Edisonstrasse. C'est par l'insertion, entre les hautes façades, d'une école maternelle d'un seul niveau qu'il résout la difficulté dans la Dunantgasse. L'école est dotée d'un petit corps central flanqué de deux ailes aux accents bien modestes, qui contraste avec le caractère monumental de son environnement.

⁹⁷⁰ L'exèdre de la Hofburg a un diamètre de 125 mètres, celle de la place de la République à Rome, 120 mètres et celle de Naples 130 mètres.

⁹⁷¹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 52.

⁹⁷² Annexe Illustration Vienne, fig N° 55.

⁹⁷³ Annexe Illustration Vienne, fig N° 54.

A l'intérieur de ce quadrilatère de neuf cours agrémentées de squares, allées, jardins se développe un vaste ensemble de bâtiments bien espacés. Lors du retour de Karl Seitz du camp de concentration en 1945, la ville organisa en son honneur une grande fête sur la place du Hof, qui ne s'appelait pas encore Karl Seitz⁹⁷⁴. Franz Jonas dans son discours d'accueil parle de Gartenstadt⁹⁷⁵, mais on peut difficilement accepter ce qualificatif. Une cité-jardin ce n'est pas une série de squares et jardins enserrée dans un ensemble immobilier. Dans le cas présent Hubert Gessner joue sur plusieurs tableaux, la Grossstadt d'Otto Wagner, comme on l'a vu, mais aussi la ville idéale de Camillo Sitte. Dans les cours, l'architecte malgré un tracé des bâtiments très géométrique, réussit à rendre différents des espaces identiques. Il obtient cela en modifiant légèrement l'environnement. Ainsi la cage d'escalier N° 1 est précédée d'un portique fait de six piliers carrés revêtus de céramique, soutenant chacun une vasque et reliés entre eux par un treillage de bois. Le tout est posé sur un socle haut de deux marches. Ailleurs, deux rotondes de pierre abritent quelques bancs, comme des citations d'une époque révolue. La salle de sport partage, avec sa lourde masse, la plus grande cour. Pour installer l'école maternelle il incurve les deux immeubles qui l'entourent, modifiant ainsi le point de fuite⁹⁷⁶. L'accès au portail central par la Edisonstrasse se resserre en biseau, et change totalement les rapports des éléments composants cet axe. Par ailleurs, la nature du terrain évite d'installer la place en exèdre au milieu de la Jedleseerstrasse et ainsi de créer un dispositif par trop central. S'il prend en compte Camillo Sitte, le caractère périurbain n'est pas non plus écarté, puisque le Hof est traversé en longueur comme en largeur par une allée aménagée en jardin. Si l'une d'elles est une voie de circulation⁹⁷⁷, l'autre n'est qu'une succession de parterres et bosquets.

Entrepris en 1926, alors que le Congrès International du Logement et de l'Urbanisme de Vienne critique la politique des Hof, le Karl-Seitz-Hof ne tient aucun compte des recommandations de celui-ci. Il affirme au contraire la prééminence du Hof, en magnifie la teneur, pour, sous le dessin habile de Gessner, en faire un palais pour le peuple. Il veut démontrer ainsi que la solution du Hof arrive à allier les avantages de la ville et les qualités d'hygiène des cités-jardins. Cela implique non seulement une occupation subtile du terrain, mais aussi une architecture qui met en valeur ses habitants.

⁹⁷⁴ La ville de Vienne, comme d'autres villes, a pour principe de n'honorer ses citoyens les plus illustres qu'après leur mort.

⁹⁷⁵ Le 25 juillet 1945 l'ancien maire était accueilli en héros. <http://www.ropeswien.at>. Rubrique Karl-Seitz-Hof

⁹⁷⁶ Annexe Illustration Vienne, fig N° 53.

⁹⁷⁷ L'Edisonstrasse.

B. Le combat de Josef Frank

La réalisation de Gessner a déclenché la protestation de Josef Frank et son discours de 1926, jamais prononcé, vise principalement le Karl-Seitz-Hof⁹⁷⁸. Dans ce texte il défend la Siedlung telle qu'elle est conçue à Vienne, c'est à dire la Siedlung anglo-saxonne (un lotissement de maisons individuelles). Le logement en appartement pour Frank n'est qu'un pis-aller, seule la maison individuelle rend l'homme libre⁹⁷⁹. Il considère que le logement du peuple doit être sain, meublé simplement, modeste par son apparence jusqu'à en être un peu primitif⁹⁸⁰. Si le bourgeois imite l'aristocratie, le peuple ne doit pas le faire, c'est une perte de liberté. L'argumentation est un peu simple et ne prend pas du tout en compte le rêve de promotion sociale du monde ouvrier. D'ailleurs dans ses réalisations pour la commune de Vienne, soit deux Hof, un immeuble d'habitation, sa participation au Winarsky Hof et la conception de la Werkbund Siedlung, rien ne répond à ces idées. Le Wiedenhoferhof, construit en 1924, impose une architecture assez sèche, que les loggias placées aux angles, adoucissent un peu. L'accès est traité par un double portail qui rend compte de l'important dénivelé sur lequel le Hof est construit. Josef Frank semble vouloir s'éloigner de toute réflexion formelle, pour ne répondre qu'au besoin technique de se loger, et il souligne le caractère de modestie du logement social⁹⁸¹. Il s'oppose à la conception viennoise mais il faut le souligner, sa réponse est bien limitée. Il fera ce même constat dans le Leopoldine- Glöckel-Hof, où, probablement impressionné par sa propre « rudesse » ascétique, il agrémente la cour de couleurs qui lui vaudront le surnom de Regenbogen Hof.⁹⁸² Il n'est pas le seul à s'opposer à la construction du Ring du Prolétariat, et à rester convaincu que des villes satellites répondraient mieux aux besoins des habitants⁹⁸³. Alors, est-il judicieux de faire le constat de la modestie de l'état ouvrier et de le consigner dans l'architecture ? Ce choix n'est pas celui de la ville de Vienne, qui veut marquer le paysage urbain de la capitale par son histoire sociale, sinon socialiste. Aux yeux de ses dirigeants politiques, Vienne doit être la vitrine d'une certaine forme de marxisme, celui qui ne fait pas table rase du passé mais qui se l'approprie pour une raison simple, c'est qu'il appartient au peuple.

⁹⁷⁸ C'est d'ailleurs avec le dessin de Gessner pour le Hof qu'il illustre son article dans *Der Aufbau*.

⁹⁷⁹ Confère page 224.

⁹⁸⁰ Ibid.

⁹⁸¹ Tafuri op.cit. Alfredo Passeri p. 172.

⁹⁸² Hof arc en ciel.

⁹⁸³ C'est celui notamment d'Adolf Loos.

C. Des architectes partagés

Helmut Weihsmann pense qu'Hubert Gessner, comme beaucoup d'autres architectes viennois, était partagé, «schizophrène»⁹⁸⁴. Sans polémiquer, cela peut aussi s'appliquer à Josef Frank. Ils sont tous partagés au fond d'eux-mêmes, dans une entreprise qui dépasse probablement leur propre idée du métier et de la mission de l'architecte. Il serait inexact de penser qu'ils ignoraient les mouvements d'avant-garde, dont la ville possède dans ses murs d'éminents représentants, ne serait-ce qu'Adolf Loos ou Peter Behrens, de même que de fortes personnalités comme Oskar Strnad, Franz Schuster⁹⁸⁵, Margarete Lihotzky. Cette césure « schizophrène » vient de bien autre chose. Pour les promoteurs de la Vienne socialiste il ne s'agit pas d'inventer une architecture socialiste, bien improbable d'ailleurs, mais de mener le combat sur le terrain là où il l'est depuis longtemps, la maison locative, la « Mietwohnung ». Celle-ci est l'emblème même de la spéculation, mais aussi de la rente, c'est à dire d'une bourgeoisie exploiteuse de la misère des autres et sans « plus value » contrairement à l'industriel. Il s'agit alors de montrer que la maison locative peut elle aussi contribuer à l'embellissement de la ville, au même titre que les grands travaux impériaux d'avant guerre. Il est facile dès lors de désigner du doigt les lamentables maisons locatives de spéculateurs et de construire à l'opposé de nombreux immeubles de qualité et « artistiques »⁹⁸⁶. Quelle réponse pouvait être apportée ? Dès 1920 lorsque ce programme s'élabore, l'architecture « moderne » est à peine naissante. Quelques propositions théoriques ont vu le jour avant guerre, celles des futuristes italiens, principalement Sant'Elia et Chiattoni, la réflexion de Tony Garnier sur une cité industrielle. En Allemagne, ce sont surtout les recherches sur l'architecture industrielle qui occupent le devant de la scène : l'exposition du Werkbund à Cologne en 1914, l'usine Fagus de Meyer et Gropius ou les bâtiments d'A.E.G. de Behrens à Berlin. En 1922 les concours de l'Alexanderplatz à Berlin et du Chicago Tribune la même année donnent l'occasion de découvrir les strictes géométries de Gropius et Mies van der Rohe, mais il s'agit alors d'immeubles de bureaux. Si le plan Voisin de Le Corbusier suivait la même voie, la question du logement n'y était pas explicitement posée. Déjà quelques villas « cubiques » avaient défrayé la chronique. A Vienne même, dès 1910, la villa Steiner d'Adolf Loss faisait

⁹⁸⁴ Helmut Weihsmann, *Das rote Wien*: „Gessner Haltung war - darin glich vielen Architekten seiner Generation – gespalten und schizophrän“ p. 153.

⁹⁸⁵ Franz Schuster (1892-1972) fut le coéditeur avec Franz Scharchel de la revue *Der Aufbau* qui cherchait à promouvoir des aménagements « prolétariens », ce qui lui valu de travailler avec Mies van der Rohe au Weissenhof à Stuttgart, il rejoignit Ernst May à Francfort à partir de 1927 à 1933, sa compétence en matière d'aménagement intérieur était internationalement reconnue. Il est l'auteur du Karl Volkert-Hof et de plusieurs Siedlung à Vienne.

⁹⁸⁶ Helmut Weihsmann op. cit. p. 151.

l'actualité. Néanmoins rien de véritablement significatif n'avait été entrepris quant au logement. Si cette situation a rapidement évolué et si, dès 1925, les premiers exemples d'architecture fonctionnaliste prennent corps, on reste encore très éloigné de grandes réalisations où les principes prônés par l'avant-garde sont mis en pratique.

A Vienne l'urgence est de bien construire, ce qui signifie surtout d'être attentif à la qualité technique, pour un bon prix, c'est-à-dire avec des méthodes éprouvées. Or la maîtrise du béton était loin d'être acquise pour répondre aux impératifs du temps et du budget. Si ces nouvelles techniques s'étaient avérées plus économiques le terrible Hugo Breitner les aurait imposées. On s'est donc tenu à des formules connues, qui ne mettaient pas en péril l'équilibre financier de l'ambitieux programme. Il faut aussi prendre en compte un autre aspect, c'est le regard du monde ouvrier. En faire des cobayes des nouvelles tendances esthétiques ne pouvait pas être envisagé, pour une double raison. L'austro-marxisme ne prétend pas à la création d'un homme nouveau, il est trop humaniste pour cela et, à ses yeux, l'exploration esthétique n'est pas une priorité, la question éthique passe avant. Il faut rappeler à ce propos la situation de l'architecture soviétique dans ces années 1920. Elle est alors à un stade où elle explore toutes les possibilités formelles et son champ d'investigation admet toutes les utopies. Cependant la situation politique et économique en limite la réalisation ; architecture de projet de papier comme cela fut souvent dit. C'est l'esthétique qui prime, pour glorifier un rêve politique. Alors que confronté à l'urgence, le champ théorique viennois s'inscrit inévitablement dans un temps et un espace bien étroits. Cela explique l'ambiguïté dans laquelle vivaient les architectes de la Vienne rouge. Mais cette ambiguïté ne semblait pas si difficile à vivre, si l'on en croit Peter Behrens. Dans un article publié dans *Bauwelt*, il fait l'éloge de la ville comme maître d'ouvrage, prête à laisser travailler de nombreux architectes et peu encline à dicter ses règles, soucieuse de qualité et du confort des habitants⁹⁸⁷.

La conception du logement est un autre aspect de l'expérience viennoise et mérite un instant notre attention. Si le plan intérieur libre, si cher à l'avant-garde comme d'ailleurs à Adolf Loos, n'est appliqué dans aucun des Hof, cela tient à deux raisons. Tout d'abord, la trame pour les constructions habituellement retenue est de 5, 5 mètres, un mur de refend vient s'insérer au centre de la structure pour solidifier l'édifice, divisant inévitablement le bâtiment en deux parties. La seconde raison tient à ce que les occupants n'ont pas les moyens d'aménager un espace ouvert, car ils ne disposent pas des meubles adaptés, bien trop chers. De plus ils n'ont pas la « culture » de l'habitat qui justifie un tel besoin. Rappelons que la

⁹⁸⁷ Manfredo TAFURI op. cit. p. 234/235 « La commune de Vienne comme cliente » (Die Gemeinde Wien als Bauherr, (Bauherr serait mieux traduit par « maître d'ouvrage »)).

plupart des familles viennoises modestes se tenaient dans la cuisine, et que le rêve de la simple ménagère était d'avoir une pièce de « réception » qui ne devait pas être un lieu de vie⁹⁸⁸. Cela n'encourageait guère à chercher des solutions innovantes pour des utilisateurs qui de toute manière ne souhaitaient pas ce genre de confort. Enfin, il faut souligner l'importance dans les Hof des équipements collectifs et des cours, autant de lieux de convivialité ouverts où se développait la vie sociale.

Aussi la conception du « palais » par Hubert Gessner n'est-elle pas si extraordinaire. Il ne s'agit pas, comme le souhaitent Josef Frank et la plupart des congressistes de 1926, d'installer les classes populaires dans ce qui est malgré tout une zone « réservée », mais de mettre le peuple au milieu du monde pour en faire le centre. Pourquoi ne serait-il pas alors reconnu comme un élément « incontournable » et omniprésent de la vie urbaine ? C'est d'ailleurs la même démarche qui guide les édiles de la ville de Vienne aujourd'hui, en accentuant bien plus qu'ailleurs, la mixité sociale⁹⁸⁹.

L'architecture du Karl-Seitz-Hof est assez difficile à définir, elle fait des emprunts à des formes anciennes, comme des arcades, des corniches saillantes, des céramiques toscanes, sans pour cela s'inspirer d'un style passé. Pour distribuer les appartements de puissantes cages d'escalier vigoureusement détachées de la façade et éclairées par des verrières, accentuent la transparence, affirmant ainsi un caractère résolument contemporain. Ce n'est pas une architecture passéiste, mais bien plus la recherche d'un nouveau modèle d'architecture populaire, révolutionnaire socialement mais pas formellement.

Cette quête d'un caractère spécifiquement viennois a peut être culminé dans le mythique Karl-Marx-Hof, où Karl Ehn pose la question de la ville et de l'architecture sociale d'une manière originale et synthétique.

⁹⁸⁸ Cette habitude s'est largement maintenue jusque dans les dernières décennies du XX siècle dans les régions où la taille des logements le permettait, surtout dans le monde rural.

⁹⁸⁹ La commune de Vienne a conduit un important programme de développement urbain, avec des solutions originales, comme des immeubles dont 25 % au moins des propriétaires sont des émigrés, ou encore une tour d'habitation occupée pour un tiers par des logements sociaux, pour l'autre des logements de bon niveau et les derniers étages des appartements de luxe.

Chapitre 4

Le Karl-Marx-Hof dans l'histoire de l'architecture en Europe.

Même si le Karl-Marx-Hof est loin de représenter les Hof viennois dans leur ensemble, on le retiendra pour la démonstration, par sa valeur symbolique, par l'effet d'icône qu'il peut revêtir lorsqu'il est mis hors de son contexte. Il est devenu le symbole de l'histoire même de la Vienne la rouge.

Il semble utile d'aborder en un premier temps la situation géographique et le terrain dédié à l'opération, car ils sont essentiels pour l'approche même de la question. Il s'agit ensuite de s'interroger sur l'opportunité du choix de construire le plus long immeuble d'Europe à l'époque et peut-être encore aujourd'hui. Enfin le Karl-Marx-Hof peut-il s'affirmer comme une proposition acceptable dans l'urbanisation de la Grosstadt ? Si c'est le cas, sous quelle forme a-t-elle été retenue ? Ce sera le troisième point. Enfin comment peut-on évaluer son architecture et, plus largement, celle de la Vienne socialiste dont le Karl-Marx-Hof peut constituer un socle à cette réflexion ?

Section 1. La scène du Karl-Marx-Hof

A. La situation géographique et la typologie du terrain.

Le Karl-Marx-Hof se situe dans le XIX^e arrondissement, ce qui en soi est déjà une provocation, car Döbling est un quartier résidentiel appuyé aux premiers contreforts des collines du Wienerwald. Le long du canal du Danube une voie ferrée a été construite qui dessert les petites entreprises installées à partir du XIX^e siècle et sert de gare de voyageurs pour le trafic local. Une bande de terrain longue de plus d'un kilomètre s'y étend, bordée par la Heiligenstädter Strasse. En face, la ville a équipé le vaste terrain au piémont de la colline d'un grand stade de plus de 40.000 places et d'autres installations sportives.

C'est entre voie ferrée et route que la commune décide de construire un Hof de 1.400 logements. Un Hof et non pas, ce qui semblait plus évident, une série d'immeubles ou une cité-jardin⁹⁹⁰. Cette option est en contradiction avec la typologie du quartier, surtout composé de maisons individuelles et de petites maisons d'habitation. Ce non respect de la structure

⁹⁹⁰ Annexe Illustration Vienne, fig N° 56.

environnementale manifeste un désir de rupture ainsi qu'une volonté purement urbaine, « Eine Stadt in der Stadt »⁹⁹¹. Elle est très clairement affirmée dans le fascicule destiné à présenter le programme et les projets du Hof :

« Au Congrès qui se tenait précisément à la même époque à Vienne, toutes les hypothèses citées plus haut ont été avancées⁹⁹². Finalement, la commune de Vienne décida de réaliser le projet sous la forme d'une construction compacte avec de grands jardins »⁹⁹³.

On peut se demander si le projet doit être considéré comme une cité-jardin ou un habitat dense. Cette question trouve sa pertinence sous deux aspects. Tout d'abord rappelons que le Karl-Seitz-Hof est qualifié régulièrement de Gartenstadt, or il ne diffère guère par sa situation et sa typologie du Karl-Marx-Hof. Le second argument est celui de la densité. En effet l'emprise au sol des bâtiments est particulièrement faible, à peine 18,4 %, soit 28.750 m² pour 15,6 hectares. Cela reste dans des normes habituelles, encore que la présence du vaste stade et de ses abords en fausse un peu l'appréciation. Il se dégage ainsi un large espace inconstructible, qui favorise, surtout pour la façade dirigée vers l'avenue, une ample vue vers les collines verdoyantes de Döbling. En fait, le texte du fascicule balance entre la cité-jardin et la ville :

«Ainsi s'est développée cette grande construction qui avec pratiquement 1.400 appartements et 5.000 habitants peut être comparée à une petite ville.⁹⁹⁴»

Cependant le choix de l'implantation de la construction peut surprendre s'il a été imaginé de construire une « petite ville ». En effet l'exceptionnelle très longue façade, ne peut en rien évoquer le tracé d'une bourgade, pas même d'un faubourg. En dehors d'un choix architectonique, on est en droit de penser que ce tracé est aussi justifié par des considérations exogènes. Deux facteurs paraissent déterminants. En premier lieu la présence du stade de football, qui est alors le plus grand stade de Vienne⁹⁹⁵. Il reçoit tous les dimanches et parfois le mercredi soir un flot de supporters qui arrivent principalement par le train qui les dépose à la Heiligenstädterstation. Il fallait endiguer cette foule, qui désormais était arrêtée par la puissante construction, et éviter qu'elle s'égayé entre les habitations et sur les pelouses. La solution fut de percer de grandes ouvertures par où ce flot pouvait s'écouler. Le second facteur est la fonction de la gare : ce n'est qu'une gare de voyageurs secondaire, dont la

⁹⁹¹ Helmut Weihsmann, op. cit. p. 401. « Une ville dans la ville ».

⁹⁹² Ces hypothèses sont : soit un centre d'habitat dense, une cité-jardin ou une série de maisons fermées et uniformes.

⁹⁹³ *Der Karl-Marx-Hof. Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien auf des Hagenwiese in Heiligenstadt*, fascicule édité par la ville de Vienne, cité dans Tafuri, op. cit. P. 233.

⁹⁹⁴ Ibid, p. 233.

⁹⁹⁵ Le Hohe Warte Stadion, il était le terrain du Fussballklub Vienna, fondé en 1894. Il ne fut supplanté que par le Wiener Stadion, construit au Prater, à l'occasion des « Arbeiterolympiade » les olympiades ouvrières qui ont eu lieu à Vienne en 1931.

fonction première est d'être une gare de marchandises. Cela tient à l'importante implantation de petites industries dans l'étroite plaine qui borde le canal du Danube. Il fallait isoler ces installations ferroviaires et les cacher. De plus les habitants du Hof se rapprochaient d'un de leurs lieux de travail, et cette gare toute proche les conduisait vers les autres zones d'activités de Vienne.

La configuration du terrain est tout à fait particulière pour un tel projet. Il s'agit d'une longue bande de plus de 1.000 mètres et à peine large de 150 mètres. C'est un ancien lit d'un bras du Danube, qui offre un sol plutôt instable. Il a donc fallu le consolider en y enfonçant des pieux pour assurer la solidité de la construction. On avait logiquement intérêt à réduire cette surface au minimum, car l'opération est fort coûteuse. Il est probable qu'une solution d'essaimage de blocs aurait coûté plus cher et aurait soulevé plus de problèmes techniques. D'ailleurs la ville n'a pas manqué de souligner la performance des ingénieurs et son parfait succès. On insista sur le rôle déterminant de l'ingénieur en chef de la ville, Josef Brittner :

« ...qui dessina le projet, tandis que l'exécution fut confiée à l'architecte Karl Ehn.⁹⁹⁶»

Restait la question de la circulation autant à l'intérieur du Hof que pour le traverser, sa présence barrant l'accès à la gare. On voit encore là le souci d'économie, car la partie de voirie « en dur » en mesure de supporter la circulation de véhicules lourds, est extrêmement réduite et très simplifiée. Tout d'abord une voie qui longe les installations ferroviaires, la Heiligenstädter Strasse déjà existante et pour traverser le Hof, quatre voies assez étroites longues chacune de 150 mètres. Dans les cours, des voies de distribution légères et surtout beaucoup de gazon et d'arbres, un véritable exemple d'écologie avant la lettre, contribuent encore à l'allègement des coûts sans laisser le sentiment que le maître d'ouvrage a lésiné.

B. Le plus long immeuble d'Europe

Avec 1035 mètres de façade sans interruption les concepteurs ont pris un parti inhabituel⁹⁹⁷. D'autant que rien n'a été fait pour ménager une quelconque interruption, alors que le programme l'exige pratiquement, puisqu'il a fallu percer l'immeuble de quatre larges passages voûtés. Pourtant, le choix de cette dimension excessive ne se remarque pas. Si les Berlinoises ont mal accepté la longue construction d'Otto Bartning à Siemensstadt⁹⁹⁸, ici rien ne

⁹⁹⁶ Ibid. Fascicule Karl-Marx-Hof, p. 233.

⁹⁹⁷ On fait rarement remarquer que c'est probablement encore aujourd'hui l'immeuble d'habitation d'un seul tenant le plus long d'Europe. On rappellera les immeubles de Prora dans l'île de Rügen voulus par les nazis, une bande de 8 bâtiments chacun long de 500 mètres construits entre 1936 et 1940, le bâtiment long de 800 mètres construit à Minsk après la guerre, et à Rome le « Corviale » bâti entre 1972 et 1982 composé de deux immeubles imbriqués qui offre une façade de 958 mètres.

⁹⁹⁸ Cf. infra Siemensstadt p. 227.

montre que cette immense barre distille de l'ennui pour l'œil. Comment Karl Ehn a-t-il su contourner cette difficulté ? On peut affirmer qu'il a abordé la question sous l'angle de l'urbain, en synergie avec le projet de Josef Brittner et non comme un objet d'architecture. Toute la production viennoise aborde les grands chantiers sous l'angle d'une unité autonome, composée de plusieurs éléments, qui ont leur vie propre mais participent à l'unité globale du Hof, ce principe d'autonomie est une des marques de l'architecture et de la peinture du XX^e siècle. Malgré la démesure du Karl-Marx-Hof, jamais cette construction, qui développe au total pas loin de 2.000 mètres de façades, ne laisse l'impression de l'excès ou d'une « perte de contrôle » de l'objet projeté.

Quelques peuvent être les raisons de cette maîtrise ? On peut en retenir plusieurs : En premier lieu un respect scrupuleux du terrain, associé à une forme de pragmatisme, puis une liberté formelle très affirmée et, enfin, une évidente volonté de l'autonomie de l'objet, qui ne peut prendre qu'un caractère urbain.

C. Le respect du terrain

Karl Ehn et probablement Josef Brittner n'ont pas cherché à nier le tracé du terrain, très long et étroit. L'évidente nécessité de diviser le terrain est très claire, car on ne peut pas construire un mur impénétrable entre les deux voies de communications, la voie ferrée et la route, qui sont ici des voies majeures. Cependant cette division ne doit pas se faire automatiquement en créant des blocs successifs qui laissent une ouverture, elle est pensée autrement. C'est qu'elle s'en tient au concept du Hof, qui ne crée pas des espaces verts autour de l'immeuble, contrairement à ce qui s'est fait notamment dans la Siemensstadt à Berlin⁹⁹⁹ où la disposition des immeubles en redan impose ce schéma. Par cette nette affirmation du Hof, les concepteurs accentuent le caractère « ville », en lui conférant une épaisseur visuelle. Sans aucun doute ce qualificatif de forteresse souvent évoqué à son propos est bien excessif. Mais la double rangée de constructions, juste interrompue du côté de l'avenue par le square qui précède la façade mythique percée des six porches, suggère quelque chose d'impénétrable, en opposition avec la vacuité du champ de sport qui fait face. Néanmoins cela ne règle pas la question, car même dans ce cas du côté de l'avenue se développe une longue façade de plus de 500 mètres. Pour parer l'inévitable effet d'ennui qui peut en résulter, l'architecture épouse strictement la courbe du terrain et organise un retrait progressif non pas en infléchissant l'immeuble, mais en le découpant en plusieurs bâtiments accolés de dimensions différentes et

⁹⁹⁹ Cf. supra pp. 227-231.

qui se décalent. Il se crée de cette manière un rythme fait d'une succession de points de fuite qui maîtrise parfaitement ce gigantisme. La solution est semblable du côté de la gare, où aucun square ne vient arrêter la longue façade. Pourtant, le spectateur n'en est pas pour autant gêné. Il y a à cela deux raisons : tout d'abord, le Hof est très proche des installations ferroviaires et n'offre qu'un faible recul ; par ailleurs, par la position de la gare, directement en face de la façade d'apparat avec ses six grandes voûtes, le spectateur est soumis à une attraction visuelle si puissante que le regard s'y arrête et que la dimension inhabituelle des ailes est à peine perçue¹⁰⁰⁰.

Ce respect du terrain se retrouve aussi dans le pragmatisme avec lequel l'architecte a conçu son programme. En 1934 le Hof fut canonné de nombreux impacts de tirs défigurait sa façade¹⁰⁰¹, après il n'a guère connu de périodes fastes. Il fut tout d'abord peint en gris par les nazis pour le dévaloriser. La guerre et l'après guerre ne furent pas plus favorables à l'entretien d'unités d'habitation aussi considérables, qui supposent des soins attentifs pour éviter toute dégradation rapide. En 1989 une profonde restauration fut entreprise, l'architecte en charge de sa réalisation fut frappé de constater qu'il ne s'était pas créé de « diagonales » de circulation non planifiées¹⁰⁰². On sait que souvent les piétons dans des lieux traversés constamment se créent des voies non tracées à l'origine et qui montrent que les utilisateurs « rectifient » des approches trop formelles des jardiniers. On rappellera que Camillo Sitte a eu recours à l'analyse de ce comportement dans sa démonstration sur l'organisation des places¹⁰⁰³. Or cette liberté de circulation était pourtant presque suggérée, car les vastes espaces de gazons évoquent plus les prés que les stricts jardins de parade.

Cette manière de comprendre le terrain se retrouve dans l'exploitation de l'espace pour créer des cours aérées et saines, qui répondent bien à la préoccupation de condition d'une vie hygiénique, thème dominant de ce début de siècle. Contrairement à la tendance de l'immeuble en redan, déjà établi en principe pour les constructions en ville, comme le fit Bruno Taut à Berlin,¹⁰⁰⁴ les architectes viennois restent attachés aux constructions le long des rues. Cela s'explique pour partie par la présence des cours qui ramènent le fonctionnement vers l'intérieur. Le Hof viennois délimite le terrain, se l'approprie pour en faire un objet typé et

¹⁰⁰⁰ Annexe Illustration Vienne, fig N° 57, 58.

¹⁰⁰¹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 65.

¹⁰⁰² www.nextroom.at/building, : Propos de l'architecte Franz Kiener chargé de la rénovation du Hof entre 1989-1993. "Wir fanden bei der Sanierung des Karl-Marx-Hofes keine künstlichen Diagonalen, also ungeplante Wege durch Grünbereiche. Die Menschen haben sich eben an die von Erbauer Karl Ehn vorgegebene Wegführung gehalten."

¹⁰⁰³ Camillo Sitte, op. cit. pp. 277-278.

¹⁰⁰⁴ Notamment avec Carl Liegen, infra Berlin pp.214-219.

développe ses caractères propres. Il devient ainsi autonome, cela autant envers son environnement que dans sa structure même.

Dans le cas du Karl-Marx-Hof, cette stratégie du superbloc surdimensionné est possible parce que la division systématique en éléments de nature différente le morcelle visuellement, même si physiquement l'ensemble est d'un seul tenant. On s'est en général arrêté sur la pièce maîtresse du Hof, les portiques triomphaux avec ses tours, hampes, statues que précède le square, devenu le symbole même de l'architecture viennoise. Pourtant, il ne s'agit que d'un élément de la composition, qui ne se trouve pas même au centre du dispositif. Sa position est surtout justifiée par la localisation de la gare. Ces portiques se définissent ainsi comme un élément de la composition urbaine, liés non seulement au Hof mais à la structure dominante du quartier. Ils y participent autant comme fermeture de la gare, en donnant un sens à la place, que comme fermeture lointaine aux tribunes du stade, se profilant en arrière plan au dessus des gradins. Il était politiquement adroit de faire passer toute cette foule sous les arches triomphales de l'emblématique Hof. De plus, compte tenu de la position du stade, de ses tribunes découvertes et peu élevées, c'étaient les tours du Karl-Marx-Hof avec leurs hampes qui servaient de décor au stade lui-même, fait significatif dans un pays passionné de football¹⁰⁰⁵.

Si l'on ne peut que relever le caractère « triomphal » de cette partie¹⁰⁰⁶, tout autour se déclinent des éléments qui n'ont rien de triomphaux. Déjà le square est vigoureusement séparé des cours par des barres opaques, qui ne laissent, par un portail voûté, qu'un étroit passage pour accéder aux longues cours de part et d'autre¹⁰⁰⁷. Le traitement de celles-ci ménage une large place à de grands vides¹⁰⁰⁸ ponctués par des bâtiments de services, comme les laveries, les bains, les jardins d'enfants¹⁰⁰⁹ qui les divisent. Le plan en décrochement individualise les immeubles du long tracé linéaire. Le traitement des façades est de plus singulièrement divers. S'il est assez fréquent que la façade côté rue diffère de celle côté cour, cette pratique au XX^e siècle tend à disparaître pour maintenir une cohérence de style des éléments architectoniques. Ici le traitement diffère nettement et contribue à la nécessaire rupture visuelle due aux dimensions inhabituelles. Il faut souligner la relative fermeture du Hof, les passages d'une rue à l'autre par les cours sont peu nombreux, comme pour préserver la vie intérieure du Hof¹⁰¹⁰. L'architecte Clemens Holzmeister, lui aussi consulté pour le projet, note qu'il était nécessaire d'être attentif à l'articulation étant donné la longueur du

¹⁰⁰⁵ Weihsmann, *Das rote Wien*, op.cit. p. 400.

¹⁰⁰⁶ Annexe Illustration Vienne, fig N° 58.

¹⁰⁰⁷ Annexe Illustration Vienne, fig N° 59.

¹⁰⁰⁸ Annexe Illustration Vienne, fig N° 60.

¹⁰⁰⁹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 63.

« front ». La solution, pour lui, venait de la simplicité et de la clarté de la conception, en jouant sur les verticales et horizontales¹⁰¹¹. Cette simplicité ne sera pas appréciée si l'on en croit la lettre qu'il écrivit à Karl Mang en 1977¹⁰¹². Les dessins que l'on connaît du projet de Holtzmeister montrent un projet plus resserré, avec des blocs plus ouverts en redan et sans édifice monumental. Cela conduisit l'adjoint au logement Franz Siegel à reprocher à l'architecte son manque d'imagination¹⁰¹³.

Pour les deux architectes la préoccupation est cependant la même, maintenir le Karl-Marx-Hof dans la structure urbaine et lui conférer un rôle dans la proposition de la nouvelle ville socialiste.

Section 2. La proposition urbanistique

Le Karl-Marx-Hof est peut être le modèle de la Neue Wien¹⁰¹⁴ que les politiques de la ville ont souhaité, terme qui qualifie mieux la stratégie de la commune que celui de Vienne la rouge. L'austro-marxisme, et c'est ce qui lui fut reproché, ne rêve pas de créer un monde « rouge » d'où seraient exilés les adversaires du prolétariat, mais de proposer un nouveau monde politique où désormais chacun acquis au socialisme trouverait aussi sa place. Mais il ne s'agit pas de construire une ville nouvelle, en désignant la ville impériale à la vindicte. Il s'agit de transformer progressivement la ville impériale en une ville socialiste, comme la société elle-même qui devient socialiste par l'évidence d'une humanité plus juste et plus solidaire. C'est très précisément le pari que soutient Otto Bauer, opposé jusqu'à la fin de la Vienne socialiste au recours à la violence¹⁰¹⁵. On sait que la démarche a échoué face à la

¹⁰¹⁰Rudolf HAUTMANN, op. cit. « Die Höfe hinter den schweren Toren wirken dagegen wesentlich ruhiger » (les cours derrière les lourdes tours sont en comparaison singulièrement plus calmes ». p. 423

¹⁰¹¹ Annexe Illustration Vienne, fig N° 56.

¹⁰¹² Holtzmeister, « ...es war nötig, an die Gestaltung des Bauwerks mit besonderer Überlegung heranzugehen, da bau einer so langen Front nur durch eine wirklich gute Gliederung des Baumassen bei einer *einfachen* und *klaren* Durchbildung im *vertikalen* und *horizontalen* Sinn der *gewünschte* Anblick erreicht werden konnte. », Karl MANG, Eva FRIMMEL, *Kommunaler Wohnbau in Wien, Aufbruch 1923-1934*, Wien, Presse und Information Dienst Stadt Wien, catalogue d'exposition 1977. Lettre de Holtzmeister à Karl Mang, 1977, „ Aber dem damals anstierenden, mir sehr wohlgesinnter Stadtrat Siegl war es zu einfach...“.

¹⁰¹³Inge PRODBRECKY, *Rotes Wien, gehen und sehen*, Vienne, Falter Verlag, 2003. « Diesmal ist ihnen aber schon gar nichts eingefallen, Her Professor » (cette fois ci rien ne vous a inspiré monsieur le professeur). p.97

¹⁰¹⁴ La nouvelle Vienne, c'est le titre d'un document de Anton WEBER, *Das neue Wien*, écrit en 1926. Il remplaça Siegel après le décès de celui-ci en 1927 à la tête de la direction de la construction des logements.

¹⁰¹⁵Il n'y avait guère que Josef Luitpold Stern poète et éditorialiste dans le « Bildungsarbeit » l'organe culturel et littéraire de la social-démocratie, qui rêvait d'un « homme nouveau », il s'attira les foudres de Karl Kraus, qui en fit une de ses cibles. Cf. Jurgen DOLL, *Theater im Roten Wien*, Vienne, Böhlau Verlag, 1997. p.34. C'est cette même conviction que la persuasion suffirait qui conduisit les dirigeants socialistes, et particulièrement Otto Bauer, à ne pas saisir l'opportunité d'une révolution en 1934, cette non violence fut à l'origine de la défaite sanglante des socialistes pendant les journées des 12 au 15 février 1934. Cet état d'esprit s'exprime encore dans un discours de Karl Renner à la journée du Parti en 1929, à peine après les sanglants événements de 1927 qui coûtèrent la vie à plus de 80 socialistes, où il demande d'être patient avec les forces de la réaction. (Hautmann

montée du fascisme, mais on pense aussi qu'elle a beaucoup contribué à la voie de « l'euro communisme » italien, dans un climat politique heureusement plus apaisé.

Est-ce à dire que le modèle social et urbanistique viennois est un précurseur de la ville actuelle ? Certains le pensent en tout cas¹⁰¹⁶.

A. La clarification

Karl Ehn contrairement à Holtzmeister se tient au principe du Hof prôné par la Vienne rouge. Il ferme ainsi l'espace qui lui est affecté avec la longue barre et les épaisses cours qui ordonnent l'intérieur du Hof. Si cela constitue une structure qui revendique son autonomie, elle est aussi la puissante base de la structure du quartier. Il ne fait pas de doute que le Karl-Marx-Hof se définit comme un objet considérable, qui modifie entièrement l'espace qui s'étend entre le canal et le piémont du Wienerwald. Par sa taille, il ne peut échapper à l'observateur. Mais le Hof influe aussi significativement sur son environnement car il réorganise les zones de l'arrondissement. La séparation visuelle que le Hof opère entre la gare et les installations industrielles, se situant le long du canal du Danube, et le reste du quartier modifie celui-ci profondément. Il donne à l'avenue un contenu plus urbain, en y implantant un immeuble qui, bien qu'unique, sait créer visuellement la diversité. Surtout, il sépare les installations sportives de la zone d'activité économique et incite ainsi à faire « descendre » les lotissements de maisons individuelles des collines adjacentes. Cela d'autant que dans cet arrondissement très huppé il n'existe pas de centre commercial. Or à chaque extrémité du Hof se trouvent des magasins, ainsi que des équipements à caractère social. C'est donc une redistribution de l'espace qui est réalisée. Pour les habitants du Hof, le caractère de ville prédomine avec des équipements spécifiques qui leur permettent de trouver des services communs dans le Hof lui-même. Rappelons que ces prestations se trouvent encore aujourd'hui dans des résidences qui se veulent de « grand standing » comme la piscine, la garderie d'enfants, la bibliothèque ou un poste médical. Il est vrai que ni le statut ni le nombre des habitants ne sont les mêmes. De plus si le Hof reste assez fermé il est aisément pénétrable, contrairement aux résidences de luxe surprotégées.

Cette fonction structurante est particulièrement visible dans un arrondissement très résidentiel. La plupart des grands Hof ont la même fonction structurante et, par leurs

op. cit. p. 184.)

¹⁰¹⁶ Rudolf HAUTMANN op.cit. « L'existence du Karl-Marx-Hof indique aussi le chemin d'un avenir meilleur », écrivent les auteurs en conclusion à leur étude sur les Hof viennois. P. 189.

nombreux équipements, renforcent l'articulation du quartier en lui donnant un centre. C'est ce qui s'oppose à la conception que Georg Simmel peut avoir de la *Grossstadt* où tous :

«...(les) objets nagent avec le même poids spécifique dans le mouvement constant du courant monétaire » et où les objets eux-mêmes « [...] gisent au même niveau et ne se distinguent entre eux que par l'emplacement qu'ils occupent dans l'espace »¹⁰¹⁷.

Dans ce sens, l'ambition affichée par Otto Wagner d'une ville sans distinction sociale apparente est écartée, le Karl-Marx-Hof revendique autant son poids architectonique que social. Le Hof, par sa puissance, veut montrer que son modèle ne développe pas une ville « pauvre », qui s'opposerait à la ville « riche », mais une ville qui peut intégrer tous les modes d'urbanisation.

B. La mixité

Il revendique ainsi une idée forte de la gauche : la diversité, la différence comme facteur de savoir. Les Hof constituent des éléments forts dans la nouvelle structure urbaine, sans créer de « ghettos ». Malgré son caractère monumental qui n'ignore pas le pathos, le Karl-Marx-Hof participe indubitablement à la cohérence du XIX^e arrondissement. Il sert de socle à tout le quartier et initie le caractère urbain de la zone basse près du canal. Sans sa présence la zone restait un espace imprécis, avec une longue bande de terrain voué à une incohérente transparence vers des installations erratiques. En dehors de son aspect mythique, le Hof est probablement l'opération d'urbanisation la plus réussie du moment, en offrant curieusement à un beau quartier une structure qui lui donne un sens et un axe. La Commune de Vienne affirme encore ici son refus de la radicalité des avant-gardes, dont elle conteste la tentative de « réification » de la ville¹⁰¹⁸. Post romantisme ou prescience de la ville du XXI^e siècle, le débat reste ouvert. En tout cas, cette référence à la tradition et ces choix résolument politiques affirment une culture prolétarienne qui vise à ouvrir des brèches dans la ville construite sur le schéma de la distinction des statuts sociaux. Elle fait ainsi de la mixité une valeur organique de l'ordre urbain et non une contrainte législative. Elle revendique l'association du vernaculaire aux principes savants d'élaboration d'un art de la ville ou d'une ville d'art. Elle ne prétend pas à la provocation, mais à la contestation d'un ordre dépassé sans vouloir poser les règles d'un nouveau « isme » qui se poserait en vérité¹⁰¹⁹. Cette extrême liberté, qui se

¹⁰¹⁷ Georges SIMMEL, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris L'Herne, 2007. pp. 20-21. Ouvrage extrait de l'essai *Die Großstädte und das Geistesleben*, Stuttgart, Koehler, Michael Landmann, 1957.

¹⁰¹⁸ Manfredo TAFURI op. cit. p. 32.

¹⁰¹⁹ Alors que Tafuri pense que « la Vienne rouge affirme l'individualisme sectaire de ses monuments ouvriers » p. 36, on est frappé par l'intégration de ces Höfe dans la ville, comme leur rôle de « modérateur social » dans la Vienne d'aujourd'hui.

méfie de l'explication doctrinaire, rejoint bien le même refus de poser les principes d'une nouvelle manière de peindre, c'est la marque du « cubisme » de la cordée. C'est la qualité première du Karl-Marx-Hof, celle d'une proposition qui tourne clairement le dos à une ville centraliste qui subordonne l'ensemble à son centre. Ici encore, et cela a été mal vu, ce n'est pas la puissance du Hof comme *unicum* qui compte, mais sa capacité d'organiser sans se constituer comme centre de la structure qu'il organise. Pour les politiques de Vienne la perspective n'est pas l'expression de la ville socialiste, ni pour se représenter ni pour représenter leur idéal social et de société¹⁰²⁰.

Cette affirmation n'est pas reconnue comme une autre modernité notamment lorsqu'il s'agit d'architecture. A part le Karl-Marx-Hof, souvent cité dans les ouvrages sur la Vienne d'avant 1940, peu de commentaires. Même dans le très érudit livre de William Johnston *l'Esprit viennois*, les constructions de la Gemeinde sont tout simplement oubliées, comme si elles ne faisaient pas partie de la problématique créatrice viennoise¹⁰²¹.

Section 3. Le Karl-Marx-Hof et l'architecture de l'austro-marxisme

Par son caractère emblématique le Karl-Marx-Hof peut servir de base à une analyse de l'architecture des constructions de la Wiener Gemeinde. Notons immédiatement la limite que cette démarche comporte. En effet, 199 architectes ont participé à la conceptions des Hof et Siedlung et, si la ville exerce un contrôle sur l'aspect architectural, elle laisse aussi place à l'expression de chaque personnalité. Aussi ne peut-on pas considérer que le Karl-Marx-Hof est le paradigme de l'expression architecturale de la Vienne rouge. A partir de 1923, le recours à des architectes indépendants est très fréquent et seuls les très grands projets peuvent faire l'objet d'un concours. Le projet de l'architecte désigné était assez vite agréé, mais suivaient alors de nombreuses réunions avec les services bien étoffés de la ville. Ces rencontres ont conduit à examiner souvent par le détail le projet.

Une certaine idée « viennoise » de l'architecture

Les allusions régulières de Helmut Wiehsmann sur le poids de la bureaucratie communale laissent penser qu'il y a été développé, sinon un style, au moins une certaine idée

¹⁰²⁰ Annexe Illustration Vienne, fig N° 64.

¹⁰²¹ William JOHNSTON, *l'Esprit viennois, une histoire intellectuelle et sociale*, Paris, PUF, Quadrige, 1985. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel DAUZAT, édition originale *The Austrian Mind*, The Regent of the University of California, 1972.

de l'architecture. Certains Hof comme le Leopold-Winarsky-Hof semblent avoir souffert d'un interventionnisme trop marqué. La commune a une idée de l'architecture qu'elle souhaite et se montre très réticente envers un excès de simplicité. Cela explique le conflit entre Adolf Loos et la direction de l'architecture qui a entraîné son départ de Vienne. Mais il faut tempérer cette analyse, on rappellera simplement que Josef Frank, critique rigoureux de la politique du Hof, a néanmoins reçu la commande d'un Hof¹⁰²² après son retentissant article sur les vertus de la Siedlung et son opposition au « Palais de logement » de Hubert Gessner, pourtant un des architectes les plus influents de la Vienne d'alors.

C'est dans ce contexte que l'on peut admettre que le Karl-Marx-Hof, conçu par un architecte du sérail, a valeur d'exemple. Karl Ehn y a gagné une renommée internationale. Il avait été un des brillants élèves d'Otto Wagner entre 1904 et 1907 à l'Académie des Beaux Arts de Vienne. Il travailla quelques mois au cabinet de Max Fabiani pour rejoindre dès 1908 les services d'architecture de la ville, qu'il a quitté en 1950 à l'âge de la retraite¹⁰²³. Curieusement, l'auteur du célèbre Hof ne fût pas inquiété par les régimes fascistes qui dominèrent l'Autriche à partir de 1934. On l'a soupçonné même de sympathie envers ces régimes. Ce qui ne fait pas de doute, c'est qu'il ne fut jamais engagé politiquement, comme a pu l'être Hubert Gessner. Cela montre que la commune savait faire la distinction entre les compétences et les convictions politiques. On reviendra un peu plus loin sur cette question.

Les grandes réalisations de Karl Ehn indiquent un penchant pour la sobriété. Dans le Lindenhof, comme pour le Bebel-Hof et encore plus le Adelheid-Popp-Hof, il part de façades très simples. Elles forment la surface sur laquelle il ne rapporte pas de décor, mais il installe des éléments constitutifs de l'architectonique du bâtiment. Comme beaucoup d'architectes viennois, il trouve dans le décrochement de la cage d'escalier un élément majeur qui rythme l'ensemble. Au Lindenhof et encore plus à l'Adelheid-Popp-Hof il oppose à un traitement extérieur très concis, un intérieur de cour animé par des cages d'escaliers vigoureusement détachées de la façade et impose ainsi un rythme architectonique extrêmement soutenu. Il se donne des libertés avec ces cages d'escalier pour jouer sur leurs épaisseurs, leurs transparences ou leurs opacités, pour faire surgir au dessus des toits le jeu varié de leurs terminaisons. Un autre élément qu'il emploie volontiers est le balcon avec des garde-corps

¹⁰²² Le Leopoldine Glöckel Hof fut construit entre 1931 et 1932, bien après son article qui date de 1926.

¹⁰²³ Karl EHN (1884-1959), il conçut avant 1914 pour la ville des entrepôts, travailla pour les deux usines à gaz de la régie urbaine, à Simmering et Leopoldau, pour la commune il fut l'architecte de 10 projets dont deux Siedlung, deux immeubles d'habitations et six Höfe dont certains ont marqué l'architecture viennoise, comme le Bebel Hof, le Linden Hof et le Karl-Marx-Hof. Son attitude ambiguë après 1934 jette une ombre sur sa personnalité, certains n'ont pas hésité à le considérer comme un sympathisant nazi, ce qui va peut être un peu loin, en tout cas bien que l'auteur du symbole de la Vienne rouge, son engagement politique est au moins tiède sinon inexistant.

pleins. Au Bebel-Hof, qu'il achève en 1926, il se sert des balcons pour animer la façade intérieure du Hof avec une impressionnante virtuosité. Il traite ainsi les angles en un savant jeu qui lie entre eux des balcons s'appuyant sur des encorbellements, écartant toute mièvrerie. D'une manière générale il a un sens inné du puissant qui peut parfois le conduire au pathos.

Ce sont ces qualités plastiques qui ont convaincu les édiles de lui confier le Karl-Marx-Hof. Karl Ehn sépare clairement la partie monumentale mise en valeur par le square du reste du Hof, où toute ostentation est abandonnée. La façade héroïque prend son sens grâce à un élément architectural composé d'une puissante base percée d'un porche, lui même surmonté d'une tour étroite d'où surgit une longue hampe qui s'élanche au dessus des toits. De chaque côté de la tour viennent s'accrocher des loggias aux garde-corps opaques. Il répète six fois ce thème qu'il plaque contre une façade neutre, soulignée par un petit fronton interrompu par une fine corniche sommitale¹⁰²⁴. Pour accentuer l'effet, les loggias sont d'un crépi rouge sombre, alors que la façade est jaune pâle. En dehors des quatre statues qui s'appuient sur les clés des porches centraux, aucun décor ne vient atténuer la brutale monumentalité. Le terme de pathos vient vite à l'esprit, devant ce procédé très direct qui ne se veut pas un élégant « palais » mais une fière maison du peuple.

Immédiatement accolés à cette façade emblématique, les immeubles se réduisent de deux étages et gagnent en simplicité. L'effet architectural est obtenu par la reprise de « blocs de loggias » en gradins de couleur rouge, plaqués sur la façade jaune. Ils s'arrêtent à la hauteur des fenêtres du troisième étage. Ce plaquage est la caractéristique du Hof, on le retrouve sur de nombreuses façades externes du Hof. Mais il ne s'agit pas d'un effet purement esthétique, car l'intention était de doter chaque logement d'un balcon et si la totalité des appartements n'en fut pas équipée, la plupart en profitèrent. Fritz C. Wulz parle de « l'Urlaub auf dem Balkon »¹⁰²⁵ (des vacances sur le balcon). Il explique que les petites gens ne pouvaient pas faire de grand voyage, que la vie à la campagne ne les attirait pas particulièrement, car, hors de Vienne, la vie sociale restait très traditionnelle. La proximité du Wienerwald, l'attrait d'un centre ville prestigieux, les nombreux équipements de loisir, stades, bains fixaient la population. C'était donc un grand confort que de disposer d'un balcon suffisamment vaste pour y installer une « vie extérieure ».

Dans les cours, l'architecte abandonne ce style très modelé pour une variation bien plus souple d'éléments plats avec des balcons et des loggias qui pénètrent dans les façades,

¹⁰²⁴ Ce « plaquage » seul parmi les analystes, les frères Hautmann le relève « Interessant ist die tektonische Trennung von eigentlichem Baukörper und « aufkleben » Balkon, Loggien und Erkergruppen » (La division architectonique des corps de bâtiments et le « collage » des balcons, loggias et encorbellement) Hautmann, op. cit. p 423.

¹⁰²⁵ Fritz C. WULZ, op.cit. p.452.

tout en laissant les garde-corps en saillie pour obtenir un rythme affirmé¹⁰²⁶. Seules les portes d'entrée adoptent un dessin impérieux, presque brutal, avec leurs épais chambranles en béton lavé, et la superposition de quatre minces lames horizontales ordonnées selon un rythme un, deux, un, formant un lourd linteau¹⁰²⁷.

Si les immeubles d'habitation privilégient l'extérieur par rapport au fonctionnalisme des appartements, ce qui a toujours été reproché au Karl-Marx-Hof, les bâtiments qui abritent les équipements collectifs en revanche laissent apparaître clairement le lien entre l'extérieur et l'intérieur. Même pour l'école maternelle l'architecture se dégage de tout ornement ; seule l'entrée est marquée par deux panneaux en appareillage de briques de part et d'autre, et une hampe surgit au-dessus, reprenant le thème de la façade triomphale¹⁰²⁸.

Section 4. Questions de style¹⁰²⁹

La production viennoise en général pose un problème pour les analystes, celui de trouver un fil conducteur stylistique aux Hof. Il ne fait pas de doute que les avis divergent, chacun y voyant un exemple de telle ou telle expression artistique.

Le Karl-Marx-Hof comme objet emblématique a fait l'objet de nombreux qualificatifs souvent très éloignés les uns des autres. Helmut Weishsmann, un des plus fins spécialistes de l'architecture viennoise y voit la marque de l'expressionnisme et, plus encore un exemple de la « Neue Sachlichkeit » soulignant le caractère fonctionnaliste du Hof¹⁰³⁰. Le corps central constitue un « geste triomphal » et de « Pathos ». Le terme Pathos revient sous la plume de la plupart des commentateurs, il ne concerne pourtant que la partie triomphale, ce qui conduit à une vision trop étroite de l'architecture du Hof. Cela explique aussi des appréciations quelquefois hors de propos. Helmut Weishsmann rappelle que certains guides touristiques proposent de visiter un « kilomètre d'art déco »¹⁰³¹. Si l'on peut négliger ces exagérations, il faut admettre que Fritz C. Wulz, lorsqu'il suggère une esthétique académique du XIX^e siècle, se livre lui aussi à une analyse bien superficielle.

Pour Manfredo Tafuri il n'y a pas de style organisé, seul le Klosehof de Hoffmann fait preuve de « pureté ». Pour lui :

¹⁰²⁶ Annexe Illustration Vienne, fig N° 60.

¹⁰²⁷ Annexe Illustration Vienne, fig N° 61.

¹⁰²⁸ Annexe Illustration Vienne, fig N° 63.

¹⁰²⁹ Pour paraphraser le célèbre ouvrage de Riegler, *Stilfragen*.

¹⁰³⁰ Weishsmann, op. cit. p.400.

¹⁰³¹. Ibid. p. 398. Bertha BLASCHKE, Luise LIPSCHITZ, *Architektur in Wien*, Vienne, Springer, 2003. p.28.

«[...] le Karl-Marx-Hof, appelé à devenir le symbole et l'emblème de la politique du logement, réalise la synthèse entre le ton épique et le style allégorique, en ne méprisant pas un certain éclectisme qui comprend aussi l'héritage des idées de l'avant-garde, mais seulement pour les soumettre à un nouveau réalisme. Ce n'est pas le vide du pur objet, mais une expression qui comprend tout, capable d'utiliser plusieurs langages. »¹⁰³².

Dans un élan rhétorique dont il a le secret, l'auteur y voit un « Chorspiel » dont la richesse surpasse les œuvres contemporaines de Taut ou la Römerstadt d'Ernst May à Francfort. Alfredo Passeri porte son attention sur la relation avec l'espace et le construit :

« Dans le Karl-Marx-Hof, les espaces verts jouent un rôle architectural déterminant : à l'intérieur ils réunissent les espaces des cours, à l'extérieur ils ont un rôle de filtre.¹⁰³³ »

Cette remarque fort pertinente vaut aussi pour d'autres Hof, dont le complexe de Sandeiten.

Cette difficulté à définir le « style » de l'architecture des Hof tient, comme le dit Manfredo Tafuri, à un certain éclectisme. Cela suppose dès lors que l'on admet que l'architecture des années 1920-1930 est celle prônée par l'avant-garde, or ce n'est pas le cas. En effet la production d'architecture d'avant-garde est plutôt limitée en nombre, mais aussi en types de construction. Rappelons qu'une bonne part des constructions « révolutionnaires » est constituée de villas ou de bâtiments industriels. Rarement les équipements collectifs ou les bâtiments publics offrent des architectures nouvelles, car elles n'auraient pas reçu, du moins selon les édiles, l'approbation, des citoyens¹⁰³⁴. Une part importante de la production de l'architecture d'avant-garde est une architecture de papier, des études, des écrits mais très peu de réalisations. Quant à des opérations de logements sociaux de grande envergure on ne voit guère que certaines Siedlung berlinoises dont la Siemensstadt¹⁰³⁵, les réalisations francfortoises ou le Kiefhoek de J.J.P.Oud à Rotterdam qui répondent à cette préoccupation.

A. Une opportunité perdue

Cependant, on est en droit de s'étonner qu'une occasion, peut-être unique en Europe, de confronter les différentes manières de concevoir le logement, ait été manquée. En effet on ne se trouve pas face à quelques vastes opérations de lotissements de quartiers nouveaux confiés à l'un ou l'autre architecte. Au contraire, les très nombreux architectes sollicités, sans autre critère de sélection que d'être installés à Vienne, le nombre d'opérations de dimensions variables, allant de quelques dizaines de logements à plus de mille, auraient dû susciter des

¹⁰³² Tafuri, op. cit. p 86.

¹⁰³³ Ibid p. 207.

¹⁰³⁴ Comme l'a montré le concours du Palais de la SDN à Genève, où malgré son premier prix le projet de Le Corbusier ne fut pas construit.

¹⁰³⁵ Construite à Berlin entre 1929 et 1932, alors que les dernières opérations à Vienne s'achevaient.

propositions qui en toute logique devaient couvrir tout le champ de la réflexion architecturale de l'époque. Il faut admettre qu'il n'en fut rien. Il serait pourtant difficile d'évoquer un certain provincialisme de la société viennoise qui, même si elle a perdu son influence politique, héberge des personnalités remarquables de dimensions sinon mondiales au moins européennes et pourvues de capacité de création et de contestation¹⁰³⁶. Quelles raisons peuvent alors être à l'origine de cette opportunité perdue ? Il y en a plusieurs, dont certaines matérielles.

On pourrait tout regrouper sous la contrainte financière, car c'est la raison qui régit les autres aspects matériels. Sous l'œil impitoyable d'Hugo Breitner, le maître des finances viennoises, chaque dépense doit être justifiée et seules les solutions les plus économiques sont retenues. Cela dans une situation économique difficile, rappelons que l'Autriche est alors soutenue par l'aide internationale pour éviter sa faillite. Aussi, toute innovation technique est suspectée de dépassement de coût. Il faut alors construire dans des budgets aisément contrôlables, avec des entreprises qui peuvent tenir les prix, ce qui est d'autant plus aisé que les procédés de construction sont connus et largement expérimentés, peu susceptible de dérapage¹⁰³⁷. Dans ce sens, la critique faite par O. M. Ungers d'un manque d'innovation¹⁰³⁸ et du refus d'employer des matériaux nouveaux fait preuve d'une certaine « naïveté », car tout architecte connaît les risques financiers des chantiers expérimentaux. De plus à ce moment le recours à l'acier ou au verre est rare pour les logements, et pratiquement inexistant avant 1930. Il n'y a jamais eu d'ambition d'expérience architecturale dans le programme des socialistes viennois. Il contredit cette idée très répandue que le projet de transformation sociale doit s'accompagner d'une esthétique d'avant-garde.

Deux autres paramètres sont aussi à prendre en considération. Tout d'abord la quantité. Il ne s'agit pas de réaliser quelques bâtiments de prestige destinés à la promotion de leurs initiateurs, comme cela s'est vu parfois, mais de réaliser un programme de construction qui, au début des 1920, place Vienne aux premiers rangs de la politique de logements en Europe. La quantité suppose une standardisation, ce qui ne sera jamais le cas à Vienne, ou au

¹⁰³⁶ Il ne paraît pas nécessaire de revenir sur une liste quelconque, mais le « contenu » contestataire de Vienne entre les deux guerres s'est étendu comme on le sait dans le champ de la science comme de l'art, notamment la musique et la littérature.

¹⁰³⁷ En matière de coût de production les gains de productivités sont obtenus surtout par la répétition d'opérations identiques, ce qui a été modélisé par Wright sous le terme de « courbe d'expérience », qui démontre que l'innovation coûte au départ plus cher que les processus bien maîtrisés, et qu'il faut une « longue » série pour que l'innovation soit « rentabilisée ».

¹⁰³⁸Rudolf HAUTMANN, op. cit. „Die vielgepriesenen « neuen Materialien » Glas, Stahl, Beton, sind nicht genutzt“ (les très souvent vantés “ nouveaux matériaux“ verre, acier béton ne sont pas utilisés) p. 212.

moins des méthodes constructives usuelles qui permettent en amont la standardisation des matériaux, un peu comme cela se produit actuellement pour la construction de logements.

Une autre raison pas tout à fait matérielle a aussi joué un rôle déterminant, c'est l'urgence. On ne pouvait pas conduire une longue réflexion sur la forme du logement, son architecture ; la priorité était de donner un gîte durable aux plus mal logés dans les délais les plus courts, dans des conditions décentes. Mais cette urgence a d'autres fondements, elle a un intérêt politique certain : le parti socialiste de Vienne recrute ses électeurs chez les locataires, au point qu'il fut appelé le Mieterpartei (Le parti des locataires) par ses adversaires. Le logement est alors l'argument électoral le plus puissant¹⁰³⁹. Un autre argument tout aussi politique, déjà cité, est d'installer le prolétariat dans l'organisme de la ville, pour qu'il en prenne possession et conquière pacifiquement les autres habitants à sa cause.

B. Des intérêts intellectuels

De nombreux auteurs ont noté l'aspect propagandiste de l'architecture souhaitée par la ville. Rappelons que lors de l'inauguration du Karl-Marx-Hof, le maire Karl Seitz s'est exclamé avec une ferme conviction :

« Lorsque nous ne serons plus, ces pierres parleront pour nous.¹⁰⁴⁰ »

Il ne fait aucun doute que pour certains Hof l'intention était bien d'inscrire un moment d'un idéal politique dans la pierre. Une telle pratique n'a rien d'exceptionnel, elle jalonne toute l'histoire, et le désir d'égaliser certains modèles de cités idéales a animé plus d'un régime politique. Il est aussi vrai que la période favorise ce genre de représentations, la lutte des socialistes viennois est menée sur deux fronts, contre le capitalisme occidental, mais aussi envers le régime institué en URSS, désapprouvé par les théoriciens viennois comme une atteinte à la dignité humaine. Vienne, à leurs yeux, doit être une sorte de nouvelle Athènes où renaissent les vertus civiques et la conscience sociale.

Une autre considération conduit à promouvoir une telle architecture. Déjà très critiquée pour son action résolument anti-bourgeoise, la ville souhaite ne pas se trouver confrontée à une bataille esthétique. Un excès de modernité n'aurait pas été accepté par tout un pan de l'intelligentsia, déjà très encline à l'auto dérision et qui faisait de l'ironie une arme

¹⁰³⁹ Une célèbre caricature de l'organe de presse socialiste *Arbeiter-Zeitung*, montre la « réaction » voulant entraîner les ouvriers, tandis qu'au milieu de la foule s'élève le drapeau proclamant que la protection des locataires doit être maintenue les ouvriers se détournent des réactionnaires défaits. « *Arbeiter-Zeitung*, » du 8 décembre 1925 in Weihsmann op. cit. p. 35.

¹⁰⁴⁰ „Wenn wir einst nicht mehr sind, werden diese Steine für uns sprechen“ extrait du discours inaugural du Karl-Marx-Hof le 12 octobre 1930 par Karl Seitz maire de Vienne.

efficace. Les traits acérés de Karl Kraus pouvaient s'avérer destructeurs, et même les plus déterminés le craignaient, d'autant que sa plume dépassait largement les frontières de l'Autriche. Mais il y a aussi le peuple qui réclame un logement décent avec une part de rêve, or l'ascèse de l'avant-garde ne pouvait en rien provoquer l'adhésion des masses, dont le modèle restait les immeubles cossus de la bourgeoisie, signe apparent d'une réussite incontestable.

Cette remarque introduit un débat bien plus profond, et qui est sûrement la raison de la désaffection de la critique envers les Hof viennois, le caractère « révolutionnaire » ou prolétarien de cette architecture.

C. La naissance d'un art socialiste

Vienne est-elle le berceau de l'art réaliste socialiste ? C'est ce que, d'une certaine manière, suggère Rudolf Hautmann¹⁰⁴¹. Il confronte le projet de la commune de Vienne à la démarche de l'avant-garde. Celle-ci, il la voit entièrement vouée au savoir de l'ingénieur, qui cherche à fixer scientifiquement les critères de l'habitat exact,¹⁰⁴² en appliquant les méthodes mathématiques de la recherche des sciences exactes. Il constate que l'avant-garde en arrive à l'idée de « machine à habiter », où le progrès technique, fruit de la science, définit le logement optimal, c'est-à-dire le plus efficace. On sait que Le Corbusier et Walter Gropius en furent d'ardents défenseurs et, que dans la pratique à la fin des années 1920, on arriva en URSS aux maisons communes, qui ne faisaient aucun cas de l'individualité de leurs occupants. Une telle attitude est à mille lieues de la pensée socialiste viennoise : ses théoriciens n'ont de cesse de critiquer l'embrigadement du peuple en URSS, qui à leurs yeux est une véritable politique esclavagiste, cela sous couvert de pensée « scientifique »¹⁰⁴³.

On doit s'arrêter un instant sur la pensée viennoise qui n'est pas du tout construite ainsi. Elle met l'homme en tant qu'individu au milieu de sa réflexion, et observe sa vie comme l'élément essentiel de son humanité. Cet homme ne peut être enfermé dans une quelconque catégorie, et la science ne saurait en prendre la mesure, ni en dessiner les contours car il est la vie même, donc protéiforme. D'ailleurs, n'est ce pas le moment où Sigmund Freud élabore une science qui met l'homme au centre de tout un monde bien plus vaste que celui que les instruments scientifiques peuvent explorer ? Cette conscience d'une vie qui ne peut se mettre en lois et théorèmes. Ludwig Wittgenstein la souligne aussi :

¹⁰⁴¹ Rudolf HAUTMANN. Op. cit.

¹⁰⁴² Le terme « exact » se retrouve fréquemment chez Le Corbusier.

¹⁰⁴³ Cf. infra URSS. pp. 454-470.

« Nous sentons que, à supposer même que toutes les questions scientifiques possibles soient résolues, les problèmes de notre vie demeurent encore intacts. ¹⁰⁴⁴»

Ce n'est pas l'homme que vise Wittgenstein, mais la vie. Car à Vienne, l'homme n'est pas ce personnage nietzschéen, cartésien ou métaphysique, il est l'acteur de la vie, d'une vie aux multiples facettes. Karl Kraus ne fustige pas une classe sociale, comme a pu le faire Voltaire, il observe de sa table du Café Central le mouvement de la vie et en montre le caractère profondément désespéré. Ses victimes ne sont que les instruments d'un dessein plus important, la disparition de l'humanité par la cruauté de la vie. C'est le sens de son drame *Les derniers jours de l'Humanité* où l'auteur installe sur une scène improbable les collages pris dans les journaux pour en faire la matière même du spectacle. ¹⁰⁴⁵ Ernst Mach écrit de même :

« Le Moi ne peut, en aucun cas, être sauvé (unrettbar) . C'est en partie cette intuition, en partie la peur qu'elle suscite, qui conduisent aux absurdités les plus extravagantes, pessimistes ou optimistes, religieuses, ascétiques et philosophiques. ¹⁰⁴⁶»

Cette pratique viennoise d'un regard distancié où seule la vie semble compter est née, pour William Johnston, du nihilisme thérapeutique, qui lui paraît sous-tendre toute la pensée ; ce nihilisme prétend convaincre que :

« ...les maladies de la société [...] sont rebelles à toute thérapie »¹⁰⁴⁷.

Face à ce nihilisme désespéré, mais aussi « d'attitude » même chez Karl Kraus, une inévitable réaction a eu lieu. Des personnalités aujourd'hui moins connues, mais tout aussi douées, se sont faites les protagonistes d'une pensée de progrès et de compassion pour l'être humain. William Johnston intitule un chapitre « Les doux aphoristes de Vienne »¹⁰⁴⁸ dont il écarte Karl Kraus, mais cite notamment Marie von Ebner-Eschenbach, Arthur Schnitzler et Hugo von Hofmannsthal. Les grandes idées généreuses du XX^e siècle trouvent dans Vienne un terrain fertile, citons Rosa Mayrederer grande figure du féminisme, Richard Nikolaus Coudenhove-Kalegi, promoteur visionnaire d'une grande nation pan-européenne, ou la pacifiste Bertha Suttner.

¹⁰⁴⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, op. cit. § 6.52 p. 117

¹⁰⁴⁵ Karl KRAUS, *Les derniers jours de l'Humanité*, op. cit.

¹⁰⁴⁶ Ernst MACH, *L'analyse des sensations*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, Traduit par F.Eggers et J-M Monnoyer, édition originale 1922, il continue : « On ne pourra pas à la longue occulter cette vérité simple que révèle l'analyse psychologique ; on ne pourra plus accorder une valeur éminente au Moi, qui varie déjà tant au cours d'une vie, et peut faire défaut en partie ou totalement, lorsqu'on est plongé dans le sommeil ou la contemplation, lorsqu'on est absorbé dans une pensée - précisément dans les moments où l'on est le plus heureux. On renoncera volontiers dans ce cas à l'immortalité *individuelle*, sans accorder plus de valeur à l'accessoire qu'à l'essentiel. Il en résulte alors une vie plus libre et plus *inspirée*, excluant le mépris pour le Moi d'autrui autant que la surestimation du Moi propre. L'idéal éthique fondé sur cette dernière sera aussi éloigné de l'idéal ascétique, biologiquement intenable – puisqu'il disparaît avec la vie de l'ascète - qu'il ne l'est de l'idéal nietzschéen de l'insolent « Surhomme », insupportable pour ses semblables et qui – espérons-le - ne le supporteront pas. » p. 27.

¹⁰⁴⁷ William JOHNSTON, op.cit. p. 267.

¹⁰⁴⁸ Ibid. p.183.

La plupart de ces positions sont des regards portés sur la vie, sa fluidité et la variabilité du « Moi » au long de son existence. Quelle influence peut avoir le monde intellectuel sur les dirigeants socialistes de la commune ? Il faut tout d'abord souligner qu'il n'y a pas de microcosme qui se nourrit de son propre discours. Le centre de la dynamique autant intellectuelle que sociale est le café. Véritable institution, il se substitue au salon ou au cénacle. Les membres des coteries s'y retrouvent chaque jour et y tiennent table ouverte. Aussi chacun peut rencontrer ces personnalités plus ou moins représentatives de la culture viennoise, certaines d'entre elles y passaient le plus clair de leur temps, comme Peter Altenberg et l'incontournable Karl Kraus. Le café était aussi un salon de lecture où l'on pouvait le plus facilement avoir accès à la presse, c'est le lieu de rencontre privilégié des viennois quel que soit leur statut social¹⁰⁴⁹. On peut aisément admettre que les élus socialistes y avaient leurs habitudes et baignaient eux aussi dans « l'esprit viennois ». Quel que soit leur désir de rupture avec le passé impérial, il leur était difficile d'abandonner leur culture viennoise. Il faut garder à l'esprit que la ville, même si elle a été amputée de son empire, est un centre intellectuel et artistique majeur de la culture occidentale. Il n'est donc pas étonnant que les concepteurs de la nouvelle Vienne souhaitent la doter de monuments qui expriment et le vaste héritage et la modernité. Cette modernité chez les architectes est celle développée par l'un des plus brillants représentants de l'architecture d'avant-guerre, Otto Wagner. Ses élèves s'inscrivent dans sa lignée, sensibles aux mouvements d'avant-garde, comme on peut le voir chez Karl Ehn, Rudolf Perco ou Clemens Holmeister. Ils ignorent les propositions d'Adolf Loos, non pas qu'ils soient contre, mais parce que la ville n'y trouve pas l'expression d'une architecture pour le peuple.

D. Une architecture pour le peuple

Cette question touche à un aspect très politique, que nous n'avons pas l'intention d'aborder ici. Aussi va-t-on retenir comme base utile à la réflexion, l'analyse que Hans et Rudolf Hautmann font de cette architecture pour le peuple¹⁰⁵⁰.

Pour eux, Hubert Gessner est le maître à penser de ce que doit être l'architecture de la Vienne socialiste. Il préconise un style qu'il reprend d'Otto Wagner, dont les règles sont : monumentalité, axialité, simplicité, pour arriver à un « Réalisme expressionniste » et en aucun cas un fonctionnalisme « nu ». Ces règles ne sont en rien spécifiques à l'austro-marxisme,

¹⁰⁴⁹ Ibid. pp. 131-133.

¹⁰⁵⁰ Rudolf HAUTMANN, op. cit. pp. 209 – 213.

elles peuvent s'appliquer à tout autre projet urbain et architectural. Aussi certains critiques se sont-ils interrogés sur le caractère révolutionnaire de cette architecture qui serait porteuse d'une conscience prolétarienne. Ces objections viennent principalement de quatre auteurs, Krauss et Schandt, dans leur livre *Kapitalistischer Städtebau*¹⁰⁵¹ et Peter Haiko et Mara Reissberger dans un article « Die Wohnhausbauten der Gemeinde Wienn 1919-1934 »¹⁰⁵².

Ils voient dans les Hof une architecture petite-bourgeoise, un peu boursoufflée par la prétention de se comparer aux architectures aristocratiques, notamment palatiales. A leurs yeux une telle production ferait perdre toute conscience de classe aux travailleurs et ralentirait le progrès du socialisme. Ce qui suppose pour eux qu'il y ait une architecture au moins de classe sinon révolutionnaire. Si dans l'organisation des logements on peut se montrer « innovateur », pour la partie extérieure cela semble plus difficile, on est en effet en droit de se demander ce que peuvent être une façade « prolétarienne », ou d'ailleurs des logements prolétariens¹⁰⁵³? Des maisons communes ont été construites en URSS dans les années 1920. Elles devaient changer les hommes, on en connaît l'inanité, la vie intime étant réduite dans certain cas au sommeil. Cet échec montre que la limite des habitations communautaires doit se limiter au partage des équipements techniques et sociaux. Car le besoin d'intimité ne peut être vu comme un réflexe petit-bourgeois mais est un problème d'équilibre personnel. Même si l'excès de vie commune est inacceptable, les concepteurs viennois auraient néanmoins pu faire preuve de plus d'imagination dans l'aménagement des appartements. Il leur aurait fallu se montrer plus créatifs dans l'agencement des pièces, pensent les critiques. Si cette critique présente une certaine pertinence, elle semble ignorer que les logements sont exigus et qu'il est difficile d'en varier les plans. Il est néanmoins vrai, que le viennois Antoine Brenner n'a pu parfaire sa recherche sur les très petits logements qu'à Francfort. Mais cette démarche est restée très marginale¹⁰⁵⁴. D'ailleurs la réflexion sur un mobilier adapté notamment, entreprise par Franz Schuster ne connut pas plus de succès.

Ces auteurs ont une approche marquée par un certain esthétisme, où l'on confond la villa « manifeste artistique » et le logement social. Or ils se différencient principalement par le caractère unique pour l'une et la production de masse pour l'autre. Pour cette dernière production, la question est d'éviter de se livrer à une architecture banalement répétitive, dans

¹⁰⁵¹ KRAUSS et SCHANDT, *Kapitalistische Städtebau*, Neuwied, 1971.

¹⁰⁵² Peter HAIKO et Mara REISSBERGER, « Die Wohnhausbauten der Gemeinde Wien 1919-1934 ». in *Archithese* N°12, Niederteufen, 1974.

¹⁰⁵³ On peut s'interroger en quoi un logement pourrait avoir une forme prolétarienne, même s'il est destiné au prolétariat.

¹⁰⁵⁴ Anton BRENNER 26, Rauchfangkehrergasse, XV^e arrondissement, Vienne, 1924. Les appartements étaient dotés de meubles encastrés.

un contexte de sérialisation. Nous savons que ce risque n'a pas toujours été évité, particulièrement dans la production de l'architecture « parcimonieuse » pratiquée à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale.

Quant au Karl-Marx-Hof, Krauss et Schandt soutiennent qu'il a manqué son but de symbole de la solidarité prolétarienne parce que trop « conventionnel ». L'affirmation est un peu surprenante : faut-il rappeler que la droite y avait vu une citadelle rouge et qu'encore aujourd'hui le Karl-Marx-Hof est considéré comme le bâtiment-phare du mouvement ouvrier européen, alors qu'en toute logique celui-ci aurait dû se trouver plutôt à Moscou qu'à Vienne.

Un reproche plus juste est celui de l'axialité pratiquée par les élèves d'Otto Wagner. Cependant, on est loin de pouvoir soutenir qu'il s'agit là d'une règle qui s'est imposée à tous les Hof. A vrai dire, cette pratique est plutôt rare, à part pour quelques uns des grands Hof. Quant au Karl-Marx-Hof, parler d'axialité est sûrement excessif, car le Hof n'est pas construit sur un principe d'axialité, même si la façade triomphale en joue. Cette affirmation doit, néanmoins, viser la pratique de Hubert Gessner qui choisit clairement l'axialité dans le Reumann Hof, le Karl-Seitz-Hof. En général elle est peu employée, et si le Engelsplatz de Rudolf Perco en retient apparemment le principe, la pratique de fermeture des différentes composantes en diminue sensiblement l'effet. Il en va de la même manière pour le Goethe-Hof et d'une certaine façon du Wynarsky-Hof. En fait l'argument avancé veut surtout démontrer que le Hof relève d'une idéologie du pouvoir et non d'une conception démocratique du logement populaire, en droite ligne de la pensée marxiste-léniniste des auteurs. Cependant, et comme le souligne fort justement Rudolf Hautmann, la fonction de l'architecture n'est pas de forger une conscience sociale à la classe ouvrière, mais de lui donner un cadre où il peut la découvrir et la vivre dans la dignité.

On ne peut s'empêcher de penser qu'il s'établit une confusion entre progrès social et architecture d'avant-garde. Seule celle-ci serait qualifiée pour représenter les aspirations du peuple, qui seraient profondément révolutionnaires dans tous les domaines. Cette idée est totalement romantique, et la réalité montre un tout autre aspect. Le peuple a besoin tout d'abord d'un cadre de vie qui le rassure, lui redonne la dignité. Il ne veut pas être confronté à une architecture novatrice, dont il serait le cobaye, pour éprouver des formes de logements que les classes aisées adopteraient ou non selon les résultats du test.

Aussi la politique conduite par la commune est-elle réaliste¹⁰⁵⁵. Elle a compris que les locataires de ses Hof devaient se trouver dans des environnements familiers. Dans ce sens, Vienne offre des architectures que chacun peut s'approprier. Toutefois cela ne suffit pas, il

¹⁰⁵⁵ Rudolf HAUTMANN op. cit. pp. 218-220.

faut aussi faire accéder ses habitants aux services pour la satisfaction des besoins nouveaux dus au progrès. Les Hof montrent en conséquence plusieurs visages, dont celui qui doit satisfaire le besoin de « beau ». Aussi ces architectures ne s'interdisent par principe ni la monumentalité, ni les cours paysagées ni des portiques et galeries, tout ce répertoire de la nostalgie. Mais ce n'est là qu'un aspect, la modernité y trouve sa place comme cela a été montré. Ce n'est pas seulement dans les bâtiments techniques des Hof que s'impose le dessin fonctionnaliste, même si on y voit les exemples les plus prégnants. Cela est particulièrement frappant pour la laverie de Sandleiten qui contredit, par ses formes strictement géométriques, la grâce un peu surannée de certains immeubles ou le jeu ambigu de la façade de sa bibliothèque.

C'est cette réalité socialiste que la ville promeut. Il n'y a pas d'esthétique prolétarienne ou bourgeoise, mais une manière d'orienter une problématique urbaine. Soit on réserve à une élite très ouverte des objets qui n'ont d'autres raisons que d'être inédits. Il se crée ainsi un terrain d'expérience destiné tout normalement aux plus fortunés, comme a pu faire Ludwig Wittgenstein en dessinant la maison de sa sœur à Vienne¹⁰⁵⁶. Soit on va puiser dans l'Histoire, dans les formes vernaculaires et dans les formes des nouvelles recherches, pour développer un corpus de formes qui prétende à l'éclectisme non pas historicisant mais social. De là doit se faire une synthèse qui reçoit toutes les tensions justes d'une société protéiforme. Une telle démarche ne peut que provoquer l'indignation des esthètes, car ils prétendent ne pouvoir admettre que des formes pures, qui seraient vierges de toute « compromission ». Ainsi s'éclaire le discours de Le Corbusier et Amédée Ozenfant, qui ne voient dans le cubisme de Georges Braque et Pablo Picasso qu'un ornement comme un tapis d'orient. Ils n'ont pas pris conscience que leur rêve puriste les empêchait de voir ce qu'il y avait de totalement révolutionnaire dans cette peinture : en l'occurrence la prise en compte d'une façon presque « naïve » par les deux peintres cubistes de tout ce qu'une seule toile pouvait absorber ; les marques de la culture élitiste autant que celles d'une culture vernaculaire et même de ses sous-produits, marqués d'une certaine trivialité. C'est cette dernière forme qu'ils ont voulu ignorer, car elle n'est pas du domaine de l'art « pensé ».

La cité contemporaine a peu pris en compte l'expérience viennoise. Elle ne s'est pas interrogée sur cette stratégie d'insertion de constructions sociales dans le tissu urbain. La ville actuelle a produit depuis plusieurs décennies des lieux de vie pour des classes sociales précises. La stratégie du zonage, qui offre une méthodologie efficace à la construction des

¹⁰⁵⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, Paul ENNGELMANN, *Villa Margareth Stoneborough*, Vienne (III^e) Kundmanngasse, 1925-1928.

villes, n'a fait qu'accentuer les différences, promu des architectures souvent boursouflées ou au contraire misérabilistes. Une déambulation dans les Hof viennois laisse une sensation rare, ce sont encore et toujours des logements sociaux. Depuis environ une vingtaine d'années les successeurs des idéalistes socialistes ont entrepris de rénover ce patrimoine exceptionnel, en le restaurant dans l'esprit qui a présidé à sa réalisation. Le visiteur ne peut qu'être étonné par la qualité des lieux et le soin que l'on porte à leur fonctionnement. Des équipes municipales, dotées de matériels sophistiqués, entretiennent les cours, jardins et bâtiments, et maintiennent cet héritage à un haut niveau de préservation. Vienne comme toutes les métropoles européennes connaît un mouvement d'immigration, souvent venu de l'Est et du Moyen-Orient. Elle loge habituellement ces arrivants dans les Hof et leur offre ainsi, dès leur arrivée, des conditions de logement très décentes, qui sans aucun doute contribuent à une paix sociale précieuse pour tous les Viennois.

Quelle que soit la manière dont on aborde la politique de la Vienne rouge en matière de logement, il est difficile de ne pas y voir une réussite qui a été ignorée. Cette indifférence peut avoir plusieurs causes :

- La conviction que l'opération était ruineuse, d'un coût économique bien trop élevé : pour preuve les caisses étaient vides en 1932 ;
- Un risque social excessif lié à l'installation d'une population considérée comme criminogène dans tous les quartiers de la ville, solution qui va à l'encontre de toute idée de zonage ;
- L'insertion des Hof dans le tissu urbain existant a cassé la spéculation immobilière, or celle-ci est un facteur de progression économique par l'enrichissement automatique des propriétaires, qui disposent ainsi d'une rente. Plus d'un gouvernement peut y trouver un avantage en période de ralentissement économique ;
- En plus de ce cadre politique, les choix architecturaux ont déplu à l'esthétisme dominant d'après guerre, le style international. Mais ce qui n'a pas été compris, c'est que cette architecture dépouillée coûte très cher car elle suppose, pour être efficace, des matériaux de très grande qualité et des architectures créatives, difficiles à mettre en œuvre pour la « série ». Les créations de Mies van der Rohe l'ont largement démontré.

Cependant la vision viennoise s'inscrit dans son siècle, ce n'est pas la forme d'une fenêtre qui détermine une Weltanschauung mais une façon de se représenter. Tourner le dos au cœur du pouvoir, regarder ailleurs, reconnaître l'équivalence des objets, les ancrer dans la réalité

urbaine, sans qu'ils flottent dans un ordre financier comme le voit Georg Simmel, c'est la caractéristique de Vienne. Malgré toutes les différences formelles elle partage cette vision de la ville avec Ernst May. Celui-ci tente à grande échelle dans deux circonstances : à Francfort entre 1925 et 1930 et en URSS entre 1930 et 1935, une entreprise qui procède de la même idée mais dont l'expression est singulièrement différente.

PARTIE 2

FRANCFORT L'EXPERIENCE DE LA MODERNITÉ

1925/1933

Lorsqu'en 1925 Ludwig Landmann, élu en 1924 maire de Francfort, décide d'appeler Ernst May à la direction de l'aménagement et de l'urbanisme de la ville, Francfort est une ville de plus de 500.000 habitants ; elle a progressé très rapidement, puisqu'en 1880 elle ne comptait que 100.000 habitants alors que dès 1905 elle atteignait 400.000 habitants. Cette progression tenait principalement à l'expansion de compagnies industrielles comme Hoechst-I.G. Farben et à l'implantation de grandes usines d'industriels allemands notamment Siemens, AEG. Au caractère industriel s'ajoutaient tout naturellement les anciennes fonctions commerciale et financière de la ville : rappelons que la banque Rothschild est née dans la ville.

Ce développement rapide s'est fait dans le corset des anciennes fortifications et dans les faubourgs. Les plus proches restaient souvent réservés à une population aisée et accueillait dans certains nouveaux quartiers les luxueuses villas de la grande bourgeoisie d'affaires, notamment dans le quartier de Bokenheim¹⁰⁵⁷. La population ouvrière, comme cela était alors fréquemment le cas, trouvait un refuge, souvent insalubre, dans les quartiers de la vieille ville, où des familles entières vivaient dans une seule pièce. Cette situation n'était pas particulière à Francfort.

Ernst May a fait de l'entreprise francfortoise non seulement une opération de logement pour les plus défavorisés, mais aussi un projet bien plus global, qui prétendait devenir une synthèse de la ville moderne. Lorsqu'il est appelé à Francfort c'est un homme de 39 ans qui a déjà une certaine expérience de la ville et de sa forme nouvelle, mais surtout il s'est confronté à des cultures diverses qui lui ont fait découvrir d'autres horizons.

¹⁰⁵⁷ La Bokenheimer Anlage très proche de l'ancien opéra recevait la villa et le parc de la famille Rothschild.

Il a tout d'abord travaillé pendant 8 mois entre 1910 et 1911, au cabinet de Raymond Unwin sur le projet de la cité-jardin de Hampstead, fondée sur les principes développés par Ebenezer Howard. Il était alors l'élève de Hans von Berlepsch-Valendas, membre du conseil d'administration de la Deutsche Garten Gesellschaft (D.G.G.) et auteur d'un ouvrage sur le mouvement anglais de la cité-jardin¹⁰⁵⁸, et de Théodore Fischer à la Haute Ecole technique de Munich¹⁰⁵⁹. Par ailleurs il a été en contact avec les architectes allemands les plus en pointe, notamment dans le cadre de l'Arbeitsrat für Kunst en 1919, où il rencontre entre autres Walter Gropius, Bruno Taut, Ludwig Hilberseimer, Hannes Meyer ou encore Mies van der Rohe. Juste avant de rejoindre Francfort et ses nouvelles fonctions, il effectue un voyage aux Etats-Unis où il assiste au Congrès International on City Planning à New York. Enfin il noue des contacts avec des architectes hollandais à l'occasion d'un voyage en 1924 à Amsterdam. Ernst May est sans conteste marqué par la cité-jardin britannique et par le mouvement moderne allemand des années 1920. C'est à Francfort qu'il tentera de concilier les deux approches dans une conception différente de la ville. Celle-ci est alors entre les mains de la spéculation et il s'agit d'y échapper par deux pratiques. L'une physique, en échappant à la logique du développement radio-concentrique, caractéristique de la ville haussmannienne du XIX^e siècle. L'autre pratique consiste à s'écarter d'une certaine représentation sociale, qui voit dans la forme de l'habitat le moyen d'accéder à un autre statut social. Pour la classe prolétarienne c'est celle de parvenir à un statut supposé bourgeois, dont la plus haute expression est faite de formes artistiques de « bon goût ». C'est donc à une double transformation qu'il veut se livrer, celle de la géographie de la ville et celle de la forme de la maison, en démontrant que l'exclusion de l'ornement n'est pas l'aveu d'une misère économique, mais l'affirmation de la modernité. Elle est, pour lui, inaccessible à la bourgeoisie non pas pour des raisons financières, mais par son besoin de se voir vivre dans des objets représentatifs d'un idéal supposé aristocratique.

¹⁰⁵⁸ Hans von BERLEPSCH-VALENDAS, *Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand*, (Le mouvement de la cité-jardin en Angleterre et son état actuel), Munich, 1912.

¹⁰⁵⁹ Theodor FISCHER fut le co-fondateur et le premier président du Duetscher Werkbund en 1907, et membre de la branche des cités-jardins. 1909 il est professeur à l'université technique de Munich, parmi ses élèves on compte Paul Bonatz, Hugo Häring, Erich Mendelsohn, Bruno Taut.

Un destin contrarié

Ernst May est une personnalité singulière dans le cercle de l'avant-garde moderniste. Son cursus est atypique, marqué par l'enthousiasme révolutionnaire, l'exil et les désillusions. Il s'est retrouvé au sommet, à Francfort et encore plus en URSS, pour connaître, comme d'autres de ses compatriotes très engagés à gauche, de longs moments de purgatoire. Ce sera pour lui un séjour de près de 20 ans en Afrique où sa qualité de citoyen allemand lui vaudra un internement au Kenya en 1940, alors colonie britannique. En fait il ne retrouvera jamais la reconnaissance qu'il a connue à Francfort et son activité à Hambourg après la Seconde Guerre mondiale n'est pas marquée par le même « génie » que celui dont il fait preuve avant guerre.

On peut voir dans sa personnalité la raison de ce destin qui semble inachevé. Ce qui frappe chez Ernst May c'est son caractère protéiforme. Il n'est pas qu'un architecte, déjà sa formation est significative, il ne vient pas de l'université, où contrairement à la France, sont formés les architectes, mais d'une haute école technique (Technische Hochschule), qui est plus axée sur l'apprentissage des aspects techniques qu'artistiques dans la conception et la réalisation des villes et constructions. Plus que l'architecture, ce sont les questions d'urbanisme qui ont dominé sa formation. A ces savoirs il ajoute un réel talent de propagandiste et sait faire savoir ce qu'il entreprend et défend. Enfin il possède une qualité rare pour un créateur, c'est un véritable dirigeant capable de mener une équipe, ce qu'il a démontré autant à Francfort qu'en URSS.¹⁰⁶⁰

Certains, notamment en Allemagne, pensent que son importance dans le mouvement moderne n'est pas assez reconnue et qu'on lui réserve un second rôle qui ne reflète pas la réalité. Il est vrai que son image est assez floue : Ernst May n'est pas une « icône » que l'on peut aisément étiqueter comme cela est le cas pour d'autres personnalités de l'architecture. Il n'est pas, à l'instar de Walter Gropius, le maître d'une école devenue une référence, ni d'un Bruno Taut un utopiste qui fut compris par un gestionnaire clairvoyant, Martin Wagner. Même s'il défend avec conviction son action, il n'a pas les qualités de polémiste et d'essayiste de Le Corbusier, et ne sait pas donner un cadre strictement théorique à sa conception de la ville comme a pu le faire Ludwig Hilberseimer. Enfin il faut bien admettre qu'il n'a pas le brio architectural de Paul Behrens, d'André Lurçat ou de Hannes Meyer. C'est cependant un homme de convictions auxquelles il restera attaché, persuadé que le XX^e siècle est celui du

¹⁰⁶⁰ Dans son bureau à Francfort il était écrit sur le mur « Fasse dich Kurtz » (Soyez bref), c'est très typique des habitudes américaines, où souvent, encore aujourd'hui, les visiteurs ont droit à des formules lapidaires qui sont censées participer à l'efficacité de la gestion de l'entreprise. Helen BARR, Ulrike MAY, *Das neue Frankfurt*, Francfort sur le Main, B3 Verlag, 2007.

progrès au service de l'ensemble de l'humanité, ce qui justifie à ses yeux de donner à chaque nouveau projet un caractère innovant. C'est très justement ce que pense Karlheinz Kessler¹⁰⁶¹ lorsqu'il cite à propos d'Ernst May la phrase de Pablo Picasso, « le secret en art n'est pas de chercher mais de trouver » et c'est bien ce qui domine l'œuvre d'Ernst May, trouver des solutions nouvelles.

L'œuvre d'Ernst May prend une dimension exceptionnelle entre septembre 1925 et fin 1933. Pendant huit années l'architecte conduit deux grands projets, celui du nouveau visage de la ville de Francfort et, entre 1930 et 1933, la conception des villes nouvelles soviétiques en Sibérie et dans le bassin carbonifère du Donetz. L'intérêt de cette période tient dans le fait que, contrairement à beaucoup d'architectes d'avant-garde, Ernst May ne se contente pas de projeter, imaginer, dessiner. Ses travaux deviennent concrets, affrontent la réalité, démontrent autant leur efficacité que leurs faiblesses. Contrairement à nombre de ses confrères il ne proteste pas contre les décideurs, il les convainc. Il sait créer la confiance par sa capacité de maîtriser l'ensemble d'un projet, conduire des équipes sur le terrain, imposer ses points de vues, être le « patron » de son mandat. Si à Francfort il s'est affirmé, au milieu d'un concert de critiques, la dimension étatique du projet soviétique lui a vite opposé une autre puissance, cette fois-ci politique, contre laquelle il ne pouvait lutter.

C'est sur le « Neue Frankfurt » qu'il faut d'abord se pencher. C'est là que peuvent se trouver non seulement les clés de la dimension d'Ernst May, pour autant qu'une personnalité puisse être totalement cernée, mais aussi celles d'une expérience de la modernité à l'échelle d'une ville en expansion.

Cependant, même si c'est sur le profil de l'architecte que l'exposé sera construit, il ne faut pas pour autant considérer que c'est uniquement sa personnalité qui en est le sujet. Le caractère multiforme du personnage doit aussi servir de modèle pour l'essentiel des acteurs impliqués dans la réflexion et l'élaboration de la ville durant cette riche décennie de 1920 à 1930. La raison en est la vision très large du rôle de la ville développée par Ernst May à cette occasion.

Deux aspects dominent l'épopée francfortoise,

- Un nouveau dessin pour la ville ;
- L'importance du faire savoir, base d'une pédagogie pour le peuple.

¹⁰⁶¹ Karlheinz KESSLER, *Wohnungsbau der 20er Jahre, Ernst May und Walter Schwagenscheidt, ihre Theorien und Bauten*, Francfort sur le Main, Haag +Herchen Verlag, 2006.

Sous-Partie 1

Un nouveau dessin pour la ville

On pourrait tout aussi aisément écrire « dessein » ou encore « destin » car c'est bien de cela qu'il s'agit. Ernst May n'aborde en rien la question du logement comme une simple satisfaction de loger une population en difficulté dans des conditions décentes, d'ailleurs certaines de ses réalisations ne lui sont pas destinées. Il définit les grands axes du développement futur de la ville. Par là il donne la dimension de la ville, qui n'est jamais imaginée comme une vaste métropole, mais plutôt comme une grande ville dont la population ne devrait guère dépasser le million d'habitants. Cependant il ménage, par la planification générale qu'il propose, la possibilité d'une agglomération urbaine bien plus importante, notamment avec l'extension d'un réseau de communication. Un plan de 1930 montre le schéma directeur de la ville. Il est surprenant de remarquer que la réalité de 2007 ne diffère que très peu de celui-ci, l'essentiel des zones programmées sont toujours présentes, avec leurs espaces verts, les zones d'implantations industrielles, les Siedlung prévues, construites depuis. Il est même probable que la densité prévue en 1930 ne soit pas encore atteinte, la stratégie de villes satellites, déjà initiée en 1925, s'étant encore amplifiée dès le début des années 1950. Les habitations et les nombreux équipements collectifs furent ainsi installés encore plus loin, notamment vers l'aéroport de Francfort, le plus important d'Allemagne. C'est dans cette même orientation, vers l'ouest, que s'est constituée progressivement une mégapole d'environ 3.5 millions d'habitants, dont Francfort à l'est et Mayence à l'ouest forment les limites.

En 1925 la ville présente le profil classique d'une ville du XIX^e siècle, s'étendant surtout sur la rive nord du Main. Dans les deux zones portuaires à l'est et à l'ouest se sont installées des industries, dont le Konzern de Hoechst puissant groupe chimique. Au nord, la ville se dissout progressivement dans les champs de la vallée de la Nidda et les premiers contreforts des monts du Taunus. Au sud, une vaste zone forestière aujourd'hui encore très présente, est traversée par la voie ferrée qui mène à la gare centrale. Au début des années 1920, la ville présente un tissu urbain serré dans un environnement rural plutôt agréable mais assez fragile. Dans la vallée de la Nidda les crues sont alors si fréquentes que tout un espace est demeuré non construit. Au cours des dernières décennies la commune a progressivement

absorbé les villages limitrophes tout proches, pour se donner un territoire d'une superficie de 249 kilomètres carrés, équivalente à deux fois et demi celle de Paris intra muros. Ces villages ont joué un rôle important dans le plan d'aménagement de la nouvelle ville. Ils serviront de point d'appui pour l'implantation des nouvelles Siedlung.

Nous l'avons déjà souligné, l'architecte est très influencé par l'idée de cité-jardin. En 1922, alors qu'il était en charge du projet du Grand Breslau¹⁰⁶², il propose une extension de la ville par la création de villes satellites «*Stadterweiterung mittels Trabanten*»¹⁰⁶³. Il développe déjà l'idée qui présidera à la conception du nouveau Francfort, la ville satellite ou dans sa terminologie allemande *Trabantenstadt*. C'est la même démarche qu'il adopte lorsqu'il élabore, à partir de fin 1925, le plan pour Francfort. Son récent voyage aux Etats-Unis n'a probablement pu que le conforter, si c'était nécessaire, dans sa conviction que la solution passe par ce type d'organisation. Néanmoins, il prend le parti de ne pas s'éloigner du centre de la ville autant que les cités-jardins anglaises. Francfort n'est pas Londres et l'éloignement ne joue pas de la même manière, puisque la « campagne » francfortoise est bien plus proche et, surtout la spéculation moins présente, ce qui permet une gestion d'acquisition des terres bien plus aisée. Autre avantage, enfin, cette relative proximité limite les investissements en matière d'infrastructures.

Si cette manière de faire est assez classique, car elle vise une bonne partie des grandes villes allemandes, les choix qui ont été faits méritent une attention particulière. Ernst May perçoit l'avantage qu'il peut tirer de la vallée de la Nidda qui, une fois disciplinée, offre un paysage avec lequel on peut composer une ville différente de celle existante. Il perçoit immédiatement l'intérêt de l'espace dont il dispose sur la rive sud du Main. Il peut ainsi rapprocher la population des grandes installations industrielles à l'ouest du Main, tout en bénéficiant du massif forestier qui s'étire entre Francfort et Darmstadt. Dans la partie est de l'agglomération Ernst May s'insère dans le tissu urbain pour créer, là encore, un habitat proche des installations industrielles et portuaires du Ost Hafen (port est). Ce dispositif met en question le système radioconcentrique de la ville. Il libère la ville des contraintes d'une cohabitation trop conflictuelle, donne une autonomie aux différents lieux. Par la qualité de son urbanisme il crée les conditions d'une reconnaissance par ses habitants de chacune de ces nouvelles entités sociales. De même l'accent est mis sur le rapport entre le construit et les parties non édifiées. La superficie de la ville est entièrement prise en compte et c'est à l'intérieur même du périmètre habité que se dégagent de vastes espaces paysagers. Ceci

¹⁰⁶² Désormais Wrocław en Pologne.

¹⁰⁶³S Karlheinz KESSLER, *Wohnungsbau der 20er Jahre*, Eop. cit p. 48. *Trabant* signifie en allemand satellite, *Trabantenstadt* est la traduction du terme anglais « Satellite Town ».

s'oppose à la ville du XIX^e siècle. Celle-ci renvoie le parc en bordure de ville, en cohérence avec la règle de la spéculation qui ne peut s'exercer que dans un périmètre où la rareté du terrain joue l'effet de levier nécessaire à un recyclage rapide des capitaux.

Maître du terrain, Ernst May, imprégné de modernité et marqué par la cité-jardin dont rappelons-le, le premier exemple date à peine de quinze ans¹⁰⁶⁴, entreprend une opération d'urbanisme qui se veut le lieu de l'expérimentation de la ville.

Chaque opération de logements pose le problème d'une manière différente. En moins de cinq ans toute une série de modèles sont remis en cause, chaque Siedlung se veut originale, tente une autre économie. Si bien que l'on peut être incité à voir dans chaque opération une mise en question systématique de la précédente, comme si Ernst May ne voyait dans ces réalisations qu'un terrain d'expérimentation.

C'est à travers plusieurs réalisations que l'on montrera la richesse et la variété de cette réflexion, commune à un groupe, et qui confère encore aujourd'hui à Francfort ce caractère de champ d'expérience de la ville actuelle. Pour la clarté de l'exposé, on ne se tiendra pas aux aspects purement chronologiques, certaines opérations ont été menées de front dans des directions souvent opposées, aussi faut-il s'en tenir à une approche typologique. Cela peut être vu comme une gageure, car parler de typologie dans une approche systématiquement expérimentale peut paraître contradictoire. Néanmoins, on peut au moins inscrire ces expériences dans deux démarches majeures : la prise en compte des contraintes du terrain et, à son opposé, la soumission du terrain à une logique fonctionnaliste. Même si les deux démarches sont menées de front parallèlement, la logique fonctionnaliste se manifeste un peu plus tard et devient dominante à partir de 1928.

¹⁰⁶⁴ La cité-jardin du Hellerau à Drede a été entreprise à partir de 1910, elle est considérée comme une expérience très positive, cette réussite sous tend très clairement la faveur dont bénéficie le concept de Siedlung au congrès de Vienne en 1926.

Chapitre 1

La loi du terrain

Il faut se garder de penser que la prise en compte du terrain est une position traditionnelle, héritée des siècles précédents. La règle de la perspective en matière d'organisation de l'espace construit va directement à l'encontre du respect du terrain. L'essentiel de l'espace princier est artificiel, il prétend rectifier la nature, fait disparaître la topographie du terrain pour y installer un monde maîtrisé par la création humaine. Les châteaux et palais à partir du XVI^e siècle font fi de toute reconnaissance de la réalité géographique, les exemples sont légions. Des réalisations comme Caprarola ou Urbino, apparemment intégrées à leur environnement, vont déjà à l'encontre des exigences du terrain. Dans les deux cas le terrain a été réaménagé pour accentuer l'effet spectaculaire du site. Au XVII^e siècle, la soumission de l'espace naturel à l'artifice devient la règle. L'exemple de Versailles fait école et les mises en scène se multiplient avec la recherche d'effets dramatiques qui tournent le dos à toute présence de la topographie première. Le château de Sans Souci à Postdam, avec ses terrasses artificielles, en est un exemple flagrant.

La ville du XIX^e siècle elle-même ne reconnaît guère la réalité naturelle de son territoire, ses concepteurs sont surtout soucieux de se tenir à une trame serrée, économe en espace et en voiries où s'affirme une rationalité économique souveraine. Dans ce sens l'acceptation du terrain et de ses qualités est une approche moderne, elle est réellement fonctionnelle et s'éloigne du binôme classique ville/campagne. La vallée de la Nidda en offre exemple particulièrement topique.

Section 1. La vallée de la Nidda

La Nidda est une rivière qui vient des monts du Taunus, longe au nord la ville à peine à quelques kilomètres du centre, pour se jeter dans le Main, juste à côté des installations de Höchst, dans la partie ouest de Francfort. Elle déroule ses méandres dans une large vallée bordée par des coteaux hauts d'une dizaine de mètres. Son cours capricieux mis à part, elle offre une opportunité intéressante aux yeux d'Ernst May, qui la connaît bien depuis sa prime enfance puisqu'il est né à Francfort. Le bassin de la rivière se développe au nord de la cité sur une longueur de quatre kilomètres et demi pour en moyenne de deux kilomètres de large. En

1925 les anciens villages de Hausen, Praunheim, Heddernheim, Eschersheim, Ginnheim et l'extrême limite de Bockenheim bordent la vallée. C'est à partir de cet existant qu'Ernst May va développer une grande partie de la ville nouvelle. L'idée directrice est de maintenir au centre le caractère naturel de la vallée, en la classant *non aedificandi* sur une surface de l'ordre de 7 kilomètres carrés. Un programme d'équipements sportifs, de parcs et de jardins ouvriers devait occuper l'ensemble de l'espace¹⁰⁶⁵. Cependant comme les Siedlung projetées n'ont été réalisées que partiellement, il en a été de même pour les autres équipements. Aujourd'hui cet espace est occupé par des associations de jardins ouvriers, des équipements sportifs, piscines, tennis, terrains de football, pistes cyclables. Toutefois pour une large partie la zone reste inoccupée. Elle garde un caractère naturel, peu maîtrisé, sans être franchement un *no man's land*, dans un esprit assez écologique où on laisse la place à une nature peu contrôlée, à quelques pas de la puissante city financière. Cette situation correspond bien plus à l'esprit de ce début du XXI^e siècle qu'à l'idée que pouvaient s'en faire ses concepteurs. On peut noter la manière dont les auteurs français, dans *Les formes urbaines de l'îlot à la barre*, analysent cet état et tolèrent mal ce laxisme: « Le terrain libre central est resté un *no man's land*, attaqué par des franges non maîtrisées de l'urbanisation »¹⁰⁶⁶.

Ce grand espace est dans le projet d'Ernst May relié par un mince passage, traité en parc, au jardin botanique et au Grüneburgpark. Ce sont deux parcs, distants d'un kilomètre du centre ville, déjà insérés dans le dispositif urbain. Cette coulée subsiste encore, elle livre le passage à une voie du métro et à une bretelle autoroutière. Celles-ci tranchent dans des jardins ouvriers, qui occupent un terrain au pied de la tour de télécommunication construite en 1974¹⁰⁶⁷.

Le parti retenu par Ernst May, conduit à aménager un espace naturel au centre et à établir autour des zones d'habitation, ce qui revient d'une certaine manière à faire une ville à l'envers, avec un centre ville vide. C'est à partir de ce vide que se construit le projet, il rejette clairement toute organisation fondée sur la perspective et la primauté du centre. Même si un tel choix ne peut être cohérent qu'à condition que l'ensemble se rattache à un centre existant assez proche, il n'en reste pas moins que ce vide est une proposition pratiquement unique dans la ville construite.

¹⁰⁶⁵ On préférera retenir le terme de jardin ouvrier à celui de jardin maraîcher, un jardin maraîcher est connoté comme aussi une activité professionnelle, alors que le jardin ouvrier montre bien le caractère personnel. Ces jardins sont gérés encore aujourd'hui par des associations « Kleingartenverein » qui soulignent le caractère de « petit » jardin.

¹⁰⁶⁶ Jean CASTEX, Jean Charles DE PAULE, Philippe PANERAIE, *Les formes urbaines de l'îlot à la barre*, Paris, Dunod, 1977. p. 117.

¹⁰⁶⁷ Désigné sous le nom de « Europaturm » il s'agit d'une tour de télécommunication haute de 337,5 mètres.

Dans ce sens, le schéma n'est absolument pas celui de la cité-jardin avec ses équipements urbains. D'ailleurs ces Siedlung frappent par leurs rares équipements en services publics et privés, il y est prévu par principe une école, parfois quelques magasins ou une laverie. Vieux réflexe religieux qui caractérise l'Allemagne, les grandes Siedlung sont dotées d'une église et attendent encore maintenant la maison commune promise et jamais construite. Le projet d'Ernst May ne prétend pas à la création d'une ville nouvelle, qui serait en mesure d'assumer toutes les fonctions urbaines. Tout semble fait pour protéger les habitants des agressions de la ville moderne. Curieusement cette démarche, pourtant expérimentale, élude entièrement la question des équipements publics. Cela est dans la droite ligne de la position au Congrès de Vienne de 1926, des protagonistes de la Siedlung, elle doit offrir à ses habitants une vie saine, naturelle éloignée de l'agitation de la vie urbaine¹⁰⁶⁸. Il faut simplement créer des liaisons efficaces avec les centres d'activités économiques, notamment industriels et le centre commercial de la ville, d'où la création progressive, à Francfort, d'un réseau de transport public et de voiries qui va devenir de plus en plus serré.

Sous section 1. Le programme de la vallée de la Nidda.

Si l'essentiel du pourtour de la vallée devait être urbanisé, singulièrement sous la forme de Siedlung, cela ne signifie pas que celles-ci sont toutes destinées à une population économiquement défavorisée. Ernst May ne pense pas Francfort sous le seul angle du logement social. Il veut sortir du schéma du XIX^e siècle comme il l'écrit dans *Das Neue Frankfurt* en 1927 :

« La ville doit être desserrée, les complexes urbains individuels doivent être implantés indépendamment dans les espaces libres »¹⁰⁶⁹.

C'est donc un projet global d'éclatement de la ville ancienne, un refus du principe de la ville concentrique, qui n'est préoccupée que d'esthétique, qu'il faut combattre¹⁰⁷⁰. Si en général, la vision « sociale » du projet d'Ernst May est bien comprise, on retient moins sa réflexion plus globale sur Francfort. Plusieurs propositions, qui souvent n'ont pas abouti du temps d'Ernst

¹⁰⁶⁸ Dans son éditorial « Die Siedlung : unsere Zukunft » in *Der Aufbau*, N° 11-12, novembre 1926, pp. 201-202, Josef Frank souligne l'attrait de la nature pour les habitants de Vienne, l'importance du jardin, d'une vie saine hors de la ville.

¹⁰⁶⁹ « Die Stadt muss aufgelockert, die einzelnen Stadtkomplexe in sich abgeschlossen in Freiland eingebettet werden. ».

¹⁰⁷⁰ Ibid, « Die Stadtplanung des vergangenen Jahrhunderts, meist einseitig ästhetisch orientiert, ließ die Erfüllung elementarster Forderungen vermissen. „ La planification de la ville aux siècles passés était le plus souvent orientée vers l'esthétique, et laissait de côté la satisfaction des besoins les plus élémentaires. »

May, ont fortement influé sur la forme de la ville actuelle. Les projets d'Ernst May s'expliquent par une réelle approche de mixité urbaine, dont on ne retiendrait aujourd'hui que la mixité sociale. La vallée de la Nidda en est le plus vaste terrain de réalisation. Si les noms de Praunheim, Westhausen et Römerstadt se sont inscrits dans l'histoire de la ville du XX^e siècle, le coteau de Ginnheim avec le Höhenblick joue un rôle peut être moins anecdotique qu'il n'y paraît.

A. La Siedlung du Höhenblick

Le choix de la vallée de la Nidda est un choix qu'Ernst May a aussi retenu pour lui-même. La première construction qu'il entreprend en arrivant à Francfort est sa propre villa à Ginnheim au bord d'un coteau donnant sur la vallée, comme a pu le faire son partenaire Martin Elsaesser. Ernst May vivait ainsi en osmose permanente avec son plus grand projet. Il pouvait le découvrir de sa fenêtre tous les matins, la terrasse de sa maison offrait une vue sur les monts du Taunus et la paisible vallée qui s'étendait à ses pieds. Ginnheim est un lieu privilégié pour l'implantation de villas, la localisation présente de nombreux agréments. L'architecte imagine néanmoins d'y réaliser une grande opération d'urbanisation dès 1926. Elle devait accueillir au moins un millier de logements, le long du « Ginnheimer Hang » (Le coteau de Ginnheim).

Cela ressort clairement du plan d'aménagement de la vallée de la Nidda, paru dans *Das Neue Frankfurt* en 1930¹⁰⁷¹. La disparition des archives dans les bombardements de 1943-1944 ne permet pas d'établir les raisons qui n'ont conduit qu'à une réalisation partielle. On peut en donner au moins deux explications. Tout d'abord le programme n'a pas été mené à bout, du fait du départ d'Ernst May en URSS, mais surtout du fait de la crise économique qui frappe l'Allemagne dès fin 1929¹⁰⁷². Ensuite on peut souligner la qualité du lieu, il est habité par plusieurs personnalités du Neue Frankfurt qui en appréciaient sûrement les agréments et ne devaient pas souhaiter une augmentation de la densité des constructions, ni de la population¹⁰⁷³. Au final, seule une centaine de logements furent construits entre 1926 et 1927 pour abriter non pas des ouvriers, mais la classe moyenne, dans des appartements qui allaient

¹⁰⁷¹ *Das Neue Frankfurt*, DNF, N° 2/3 1930, plan d'aménagement de la vallée de la .

¹⁰⁷² L'économie allemande traditionnellement axée sur la production de machines outils a été frappée très tôt par le crash de Wall Street, l'industrie américaine ayant arrêté ses commandes, qui représentaient une partie non négligeable du carnet de commande de l'industrie allemande.

¹⁰⁷³ La Am Fuchshohlstrasse, une des rues de la Siedlung Höhenblick, abritait Willi Baumeister, le graphiste Hans Leistikow et son épouse comme l'architecte C.H. Rudloff. Cf Helen BARR, Ulrike MAY, *Das neue Frankfurt*, Francfort sur le Main, B3 Verlag, 2007. p. 55.

jusqu'à 126 m² et cinq pièces¹⁰⁷⁴. On ne peut pas douter de la réussite de cette opération, du moins si l'on en croit certains témoignages. Les habitants se félicitaient des conditions de vie, comme l'exprime un certain monsieur Fritz Malsch en 1927, demeurant au 34 de la Im Fuchshohlstrasse¹⁰⁷⁵.

En terme d'aménagement de la Siedlung l'opération mérite notre attention. Le parti adopté est très probablement le plus classique des différentes Siedlung, ce qui laisse penser qu'elle a été conçue trop tôt, peut être en même temps que le projet des deux villas d'Ernst May et Elsaesser, soit début 1925. En effet, il se tient à un système de blocs qui s'aligne sur le long des rues, avec des jardins à l'arrière. Cela reste un dispositif fermé, qui s'apparente nettement à l'îlot, même si déjà une mince plate bande de verdure agrmente les façades côté rue. Deux « immeubles de tête »¹⁰⁷⁶ (Kopfhaus), chers à l'urbanisme allemand mais aussi à Raymond Unwin, marquent l'entrée vers la Siedlung. Ils se distinguent nettement des autres bâtiments, et en réfèrent clairement à des solutions déjà bien connues¹⁰⁷⁷. Un axe central, la Höhenblick Strasse, allée rectiligne qui ouvre sur les bords du coteau où est implantée la villa de Martin Elsaesser, distribue symétriquement les constructions. A l'opposé, en direction de la ville ancienne, un parc a été aménagé tout en longueur, autour duquel se sont greffés progressivement des quartiers d'habitations constitués de maisons individuelles et de quelques immeubles en barre. Ils rejoignent les deux Wohnhausgruppen¹⁰⁷⁸ de la Raimundstrasse et de la Miquelallee réalisées vers 1928.

On peut voir dans l'ensemble du Höhenblick une première approche de la Siedlung francfortoise. Elle reste très marquée par la conception classique de l'îlot d'habitation et développe un plan plutôt banal. Cependant Ernst May y teste une construction qui deviendra emblématique de ses Siedlung : la maison en bande. Elle comporte la double porte d'entrée coiffée d'un auvent et dont les côtés reçoivent de panneaux de protection¹⁰⁷⁹. Devant la maison est aménagée une plate bande avec des plantes ornementales¹⁰⁸⁰, un petit jardin se trouve à l'arrière et une terrasse est installée au second niveau regardant vers les jardins¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁴ DNF N° 7/8, juillet/août 1928.

¹⁰⁷⁵ Helen BARR, Ulrike MAY, *Das Neue Frankfurt, Spaziergänge durch die Siedlungen Ernst Mays und die Architektur seiner Zeit*, Francfort, B 3 Verlag, Nobert Rojan, 2007. p. 55 encarta.

¹⁰⁷⁶ L'immeuble de « tête » Kopfhaus, apparaît déjà comme facteur d'animation du paysage urbain avec Raymond Unwin qui développe cette pratique dans le chapitre VII, intitulé « Des voies, promenades et plantations » in Raymond UNWIN, op. cit. pp. 220 à 236 et ill. 191 à 210. Annexe Illustration Francfort fig N° 1,3.

¹⁰⁷⁷ Annexe Illustration Francfort fig N° 2.

¹⁰⁷⁸ Groupe d'immeubles d'habitation, ils sont ainsi désignés car ils se développent le long des rues, souvent avec des constructions en redan.

¹⁰⁷⁹ Annexe Illustration Francfort fig N° 4.

¹⁰⁸⁰ Annexe Illustration Francfort fig N° 5.

¹⁰⁸¹ Annexe Illustration Francfort fig N° 6.

Même si le dispositif est ici destiné à des occupants plutôt aisés, grâce à la standardisation de la construction, il devient économiquement accessible à des catégories de revenus bien moins élevés. La double entrée des maisons en bande, qui distribue deux logements accolés, s'impose comme un modèle. Dans l'article déjà cité d'Ernst May sur sa politique urbaine¹⁰⁸², elle est retenue comme une solution particulièrement adaptée. On la retrouvera, tel un leitmotiv, dans de nombreuses Siedlung francfortoises, qu'elles soient d'Ernst May ou plus tardives.

Cependant le regard d'Ernst May se porte déjà vers l'autre côté de la vallée, où, contre le village de Praunheim, l'architecte entreprend une nouvelle Siedlung qui est projetée à une autre dimension, avec un programme de plusieurs milliers de logements, à la véritable mesure de la ville nouvelle dont il rêve. Là bas le vaste espace qui se dégage sur les coteaux nord ouest de la vallée de la Nidda se révèle favorable aux grands projets, qui prendront pour noms : Westhausen, Praunheim, Römerstadt.

La Römerstadt doit retenir notre attention en premier lieu, même si ce n'est pas la première réalisation. L'origine du nom de la Siedlung vient de la colonie romaine installée ici au I^e siècle après J.C qui faisait partie de la Limes établie alors contre les Germains¹⁰⁸³. C'est aussi une référence au passé de Francfort, où plusieurs empereurs du Saint Empire Romain Germanique furent élus à partir de 1356. La cathédrale vit de 1562 à 1792 dix couronnements impériaux. Enfin la référence romaine est liée à l'hôtel de ville dénommé « Der Römer », sur le *Römersberg*. Ce renvoi explicite à l'histoire de Francfort, montre bien la volonté de ne pas se couper de l'héritage de la ville.

B. La Siedlung Römerstadt.

Alors que la première tranche de la Siedlung *Praunheim*, juste voisine, est mise en chantier dès 1926, la Siedlung Römerstadt est entreprise en 1927. C'est sans conteste la plus remarquable, la plus étudiée, c'est elle qui a fait connaître Ernst May et la nouvelle Francfort. De ce fait elle a été la cible favorite pour les critiques adressées à l'ensemble du programme francfortois. Il ne s'agit pas ici de commenter longuement cette opération la plus analysée du projet d'Ernst May, mais de relever certains aspects qui constituent les éléments de ce projet dont on ne peut nier le caractère expérimental.

¹⁰⁸² DNF, N° 5 / 1926-1927.

¹⁰⁸³ Cf fig 1 infra Plan de la Römerstadt Nida, la In der Römerstadt Strasse reprend le tracé du decumanus.

La conception a été assurée par Ernst May, assisté ou plutôt accompagné d'Herbert Boehm et Wolfgang Bangert. Ce n'est pas une exception, Ernst May a pour habitude de ne rien réaliser seul, Herbert Boehm est son collaborateur habituel et son nom peut être associé à celui d'Ernst May pour toutes les grandes Siedlung de Francfort. Quant à Wolfgang Bangert, s'il a été moins actif dans la conception des projets, il est resté un proche de la pensée d'Ernst May en tant que directeur à partir de 1928 de la revue *Das Neue Frankfurt (D.N.F.)*.

Herbert Boehm a travaillé avec Ernst May de 1921 à 1925 aux Schesische Heilstätten à Breslau et l'accompagne à Francfort. De 1925 à 1930 il collabore étroitement avec Ernst May jusqu'au départ de celui-ci en URSS, il reste à Francfort et dirige à la ville le service des Siedlung. Après la guerre, il s'est retrouvé à la tête de la direction de l'urbanisme et de la construction de Francfort.

a) La dictature du terrain

Par les fenêtres de sa villa, Ernst May a pu à loisir examiner le profil du coteau qui lui faisait face. Est-ce alors qu'il imagine cette autre ville tirée d'un passé antique et fondée sur des règles nouvelles ? Ce qui frappe en tout premier lieu quant à la Römerstadt c'est la soumission à la topographie du terrain. Cela autorise à penser que l'architecte en avait une expérience profonde, une vision précise, journalière. Le dessin se soumet au cours de la Nidda, épouse non sans subtilité le méandre pour s'en inspirer. On a coutume de parler de l'influence de la cité-jardin ou de Camillo Sitte dans l'élaboration du plan. On doit l'admettre comme probable, surtout si l'on se réfère à l'expérience d'Ernst May. Mais il faut surtout souligner la correspondance du dessin avec le tracé du cours, sans préoccupation d'un quelconque pittoresque. Si la limite nord ouest, la voie : In der Römerstadt, répond au tracé d'une route plutôt rectiligne, la disposition interne de la Siedlung s'adapte à la forme de la Nidda. Au méandre de la Nidda dans la partie est vient répondre la courbe de la An der Ringmauer strasse qui accompagne la courbe de la rivière puis s'en éloigne comme en un *contrapposto*. La Hadrianstrasse, quant à elle, divise la Siedlung en une courbe qui se dessine en miroir par rapport au cours sinueux de la Nidda. Toute cette partie située à l'est joue avec les courbes à l'instar du cours d'eau. Le dessin à lui seul souligne toute l'élégance, toute l'évidence, pourrait-on dire, de la conception du projet. Aucun des autres projets d'Ernst May ne propose un dessin aussi séduisant. Cette option est maintenue dans la partie où le cours a été rectifié en un tracé rectiligne, dont le mur de la Siedlung reprend le tracé. Au lieu de courbes, les rues se font droites, les rythmes se fondent sur de légers décrochements dans l'alignement des maisons

pour éviter un regard qui se perdrait. Il y a dans ce plan une réminiscence du plan de Venise, dans la mesure où la ville est elle aussi scindée en deux parties, avec un caractère plus rectiligne vers les Giardini et San Pietro. Cependant, ce jeu de contre-courbes participe à la dynamique visuelle de la ville à un degré bien supérieur à celui de la Römerstadt.

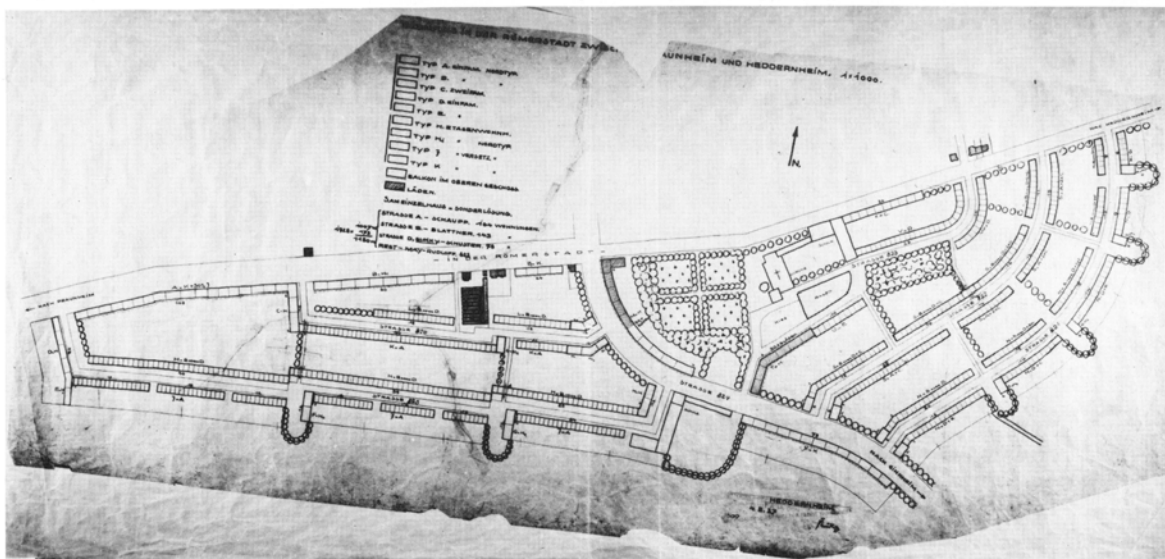


Figure 4, Römerstadt, plan général, 1926

Un mur bastionné

La nécessité de maintenir les bords du coteau par un mur de soutènement a conduit Ernst May à une solution un peu surprenante, qui a déjà été préconisée par Raymond Unwin¹⁰⁸⁴ dans son ouvrage *L'étude pratique des plans de villes*¹⁰⁸⁵. Raymond Unwin écrit :

« Il y a intérêt à préciser les limites des villes, des faubourgs et des nouvelles agglomérations en général, et cela peut être réalisé de plusieurs manières. De nombreuses villes du continent qui ont débordé hors de leur enceinte ou pour lesquelles les progrès de l'art militaire ont rendu nécessaires des systèmes de fortifications de plus en plus étendus, le déclassement des enceintes intérieures a permis de

¹⁰⁸⁴ De l'été 1910 à début 1911 Ernst May fait un stage chez Sir Raymond Unwin, où il travaille sur la cité-jardin de Hampstead.

¹⁰⁸⁵ Raymond UNWIN, op. cit.

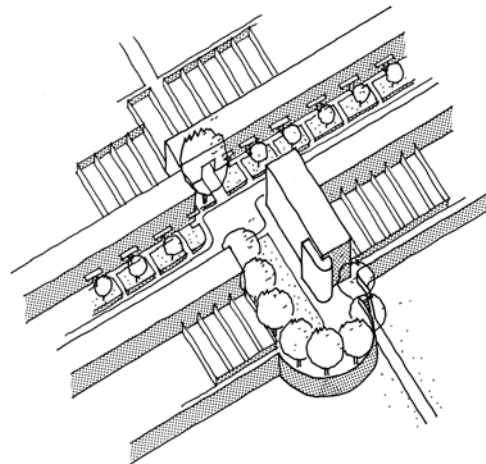
remplacer les fortifications par de larges boulevards, des avenues ou des ceintures de promenades, qui, dans une certaine mesure, conservent l'isolement et la délimitation que formait l'ancienne muraille et constituent une solution de continuité entre l'ancienne cité et la nouvelle ville. ».

Quelques pages plus loin l'auteur revient sur cette idée et propose cette solution :

«Le mur lui-même pourrait trouver une solution moderne. Pour un terrain en déclivité et pour un district contigu à un parc ou à une zone d'espace libre, il peut former une séparation intéressante dont on romprait la monotonie par des pavillons de jardins et des portes qui remplaceraient l'effet des vieilles tourelles et bastions. Les « sauts-de-loup » constituent aussi de bonnes démarcations.¹⁰⁸⁶»

Le propos est illustré par le dessin d'un mur, semblable à une enceinte, limitant le faubourg jardin de Hampstead, précisément le projet sur lequel Ernst May a travaillé lorsqu'il a été chez Unwin.

Ernst May construit un mur haut de trois mètres, qui ménage un chemin piétonnier, tel un chemin de ronde le long de la vallée. A intervalle régulier il crée une avancée qui s'apparente à un bastion, il dégage ainsi à chaque fois une place pour la convivialité, lieu de rencontre et de manifestation sous les tilleuls pour les habitants¹⁰⁸⁷. Si la référence est claire, on peut s'interroger sur le sens de ce choix un peu insolite. Ce « rempart » répond pour certains auteurs au rempart de la ville ancienne¹⁰⁸⁸.



Eine der Bastionen Im Burgfeld. Sie öffnet die Siedlung zum Niddatal.

Figure 5, Römerstadt, bastion de la Im Burgfeld, 1927.

Ces « bastions » peuvent de même faire référence à l'immeuble courbe, côté impair de la Hadrianstrasse, traité en rotonde à chaque extrémité¹⁰⁸⁹.

Mais peut-on se contenter de ces explications ? Sur le plan pratique la solution présente l'avantage de créer régulièrement une esplanade et de diviser la Siedlung en quartier,

¹⁰⁸⁶ Ibid pp. 137 et 142.

¹⁰⁸⁷ Annexe Illustration Francfort fig N° 7.

¹⁰⁸⁸ *Les formes urbaines de l'îlot à la barre*. Op. cit. p. 120.

¹⁰⁸⁹ Hadrianstrasse N° 1 à 9, immeuble courbe qui se termine à chaque bout par une forme arrondie, œuvre de May et Rudloff, sa forme évoque aussi un bateau, cet effet est accentué par les fenêtres en forme de hublot dans les cages d'escalier. Annexe Illustration Francfort fig N° 8.

ce qui répond au besoin des habitants qui ne souhaitent pas être fondus dans une masse totalement banalisée. Néanmoins, pour un esprit aussi avant-gardiste qu'Ernst May, on peut s'interroger sur un tel choix¹⁰⁹⁰. Même si l'idée a été empruntée à l'ouvrage d'Unwin, on ne peut pas considérer Ernst May comme un épigone de l'architecte anglais. Cependant, comme le remarque Raymond Unwin, le mur institue une clarté stricte, traite la relation avec la nature dans une nette délimitation tout en installant un système parfaitement repéré, parfaitement fonctionnel. Il indique sans ambiguïté sa destination,

«... pour un district contigu à un parc ou à une zone d'espace libre »¹⁰⁹¹.

Mais ce n'est pas parce que Raymond Unwin y voit une solution actuelle qu'Ernst May doit la considérer ainsi. Pourquoi l'avoir alors retenue ? On peut y voir une sorte de provocation dont la fonction serait multiple : introduction d'un élément fortement connoté, avec une référence visible au passé communal. Ce type de citation n'est pas exceptionnel, Georges Braque l'a pratiqué notamment avec le clou de *Violon et cruche*¹⁰⁹², sorte de collage cubiste. Kurt Schwitters fait de même dans ses *Konstruktion*¹⁰⁹³. Ernst May connaît bien Kurt Schwitters, il fut un participant très actif et quelque peu dérangeant du CIAM de Francfort en 1929¹⁰⁹⁴. Ou s'agit-il, plus pragmatiquement, d'une réintroduction, un peu désabusée, à la ville ancienne pour que le projet soit mieux compris, ou accepté ? Cela dans le droit fil d'une opération de séduction, de « propagande », qui donne ainsi une épaisseur « nostalgique » au projet de l'aménagement de la Nidda. Cet aspect n'est pas à négliger lorsque l'on sait que l'équipe d'Ernst May a montré une réelle sensibilité aux techniques de communication pour faire comprendre ses projets. Comme nous le verrons plus loin, *Das Neue Frankfurt* consacre à cette question tout un cahier¹⁰⁹⁵, où est développée l'idée que la publicité visuelle n'a rien de méprisable. On doit de même souligner à ce propos l'importance qu'Ernst May attache à la qualité de la communication. On doit souligner la qualité du travail graphique de Hans Leistikow et de son épouse, la photographe Grete Leistikow qui sont les auteurs de la plupart des couvertures de la *D.N.F.* comme de nombreuses affiches. On mesure mieux leur importance lorsqu'on sait que les époux Leistikow ont accompagné Ernst May en URSS pour faire la promotion visuelle des travaux de sa brigade.

¹⁰⁹⁰ Helen BARR, Ulrike MAY, op. cit. Les auteurs voient Ernst May "Modern bis in die Fingerspitzen" (Moderne jusqu'aux bouts des doigts) p. 17.

¹⁰⁹¹ Raymond UNWIN, op. cit. p. 142 (fig 110), il propose une "enceinte » de ce type pour Hampstead.

¹⁰⁹² Georges BRAQUE, *Violon et cruche*, huile sur toile, 117 x73,5, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, 1910.

¹⁰⁹³ Kurt Schwitters, les *Konstruktion Merz* s'appliquent pour Schwitters aussi à l'architecture, au théâtre et à la poésie.

¹⁰⁹⁴ Cf. Sous-Partie 2, *Das Neue Frankfurt*.

¹⁰⁹⁵ Adolf BEHNE, « Kultur, Kunst und Reklame » in DNF N° 1926/1927.

Un espace fermé

L'idée d'espace ceint n'est pas seulement exprimée par ce mur, la Siedlung est pensée comme un lieu protégé. La partie ouest, qui se situe entre In der Römerstadtstrasse et le mur bastionné, est enveloppée dans un autre « rempart ». Il est formé par les longs immeubles à trois niveaux construits le long de la rue¹⁰⁹⁶, dont la fonction est de protéger les autres maisons de la Mithrastrasse et Im Burgfeld à l'intérieur de la Siedlung. Cette option de fermeture est confirmée par le petit immeuble qui délimite à son extrême ouest l'ensemble, ainsi que par le traitement des fins de rues. Dans le cas de Im Burgfeld, la rue vient se heurter au sévère mur de la *Geschwister-Scholl-Schule*, percé de trois étroites bandes horizontales de fenêtres¹⁰⁹⁷. Quant à la Mithrastrasse, elle est à l'angle de l'Hadrianstrasse suffisamment incurvée pour arrêter le regard, et ainsi protéger sa tranquillité¹⁰⁹⁸. A son débouché se dresse en face, installé sur une terrasse, l'immeuble courbe de la Hadrianstrasse, haut de trois étages, dernier maillon pour clore la partie ouest de la Römerstadt. A l'est de la Rosa Luxemburgstrasse, qui a désormais perdu toute signification avec sa transformation en axe majeur de circulation, que partagent le métro aérien et une route à quatre voies, s'étend la seconde partie de la Siedlung. Ici le parti change radicalement, tout le dessin est fondé sur la courbe. L'arc de cercle du mur bastionné est précédé de jardins ouvriers dont la courbe vient s'adosser sur la courbe opposée du tracé de la Nidda. Les rangs de maisons en bande gravissent progressivement la pente à partir du Ringmauer en faisant semblant d'épouser les courbes de niveau¹⁰⁹⁹. En cela la contrainte géographique est bien manifestée, et le tracé n'est pas totalement artificiel. A partir de la Hadrianstrasse, véritable colonne vertébrale du dispositif où un second immeuble courbe sert d'appui, se développent trois voies aux maisons d'angles disposées en chicanes qui confirment le refus d'un débouché direct entre les rues. Leurs tracés incurvés aboutissent à l'autre extrémité sur la In der Römerstadt, ici pas de traitement en chicanes, la courbure des rues suffit à les protéger des nuisances de la large avenue.

¹⁰⁹⁶ Annexe Illustration Francfort fig N° 14.

¹⁰⁹⁷ Martin ELSAESSER, Walter SCHÜTTE, *Geschwister-Scholl-Schule*, Hadrianstrasse, Francfort, 1927. Annexe Illustration Francfort fig N° 13.

¹⁰⁹⁸ Annexe Illustration Francfort fig N° 10.

¹⁰⁹⁹ An der Ringmauer est le nom donné à la rue qui se situe au bas de la colline, et suit le tracé du mur bastionné. Le terme Ring (anneau) mais aussi chemin de ronde ou rempart, comme le ring à Vienne convient très justement à l'esprit du lieu qui suggère un périple dans une voie enserrée. Annexe Illustration Francfort fig N° 9.

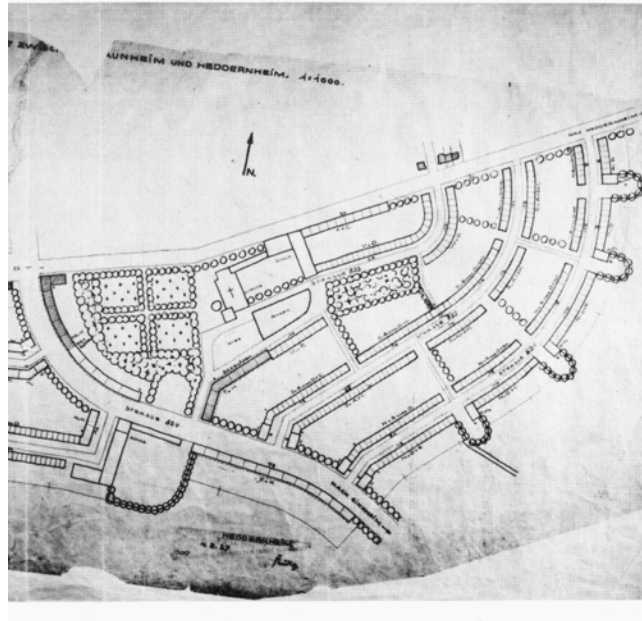


Figure 6, partie est de la Römerstadt, avec le tracé de la Hadrianstrasse, la césure future de la Rosa Luxemburgstrasse se fait nord sud le long du tracé du parc à côté de l'église non réalisée.

Même si ce parti semble faire référence à Camillo Sitte et aux propositions de Raymond Unwin, il n'en est rien. Dès que le principe du respect du terrain est retenu, ce choix impose des tracés de rues qui prennent en compte sa topographie. Les fermetures des rues par des « chicanes » sont justifiées par des aspects pratiques, maintenir la tranquillité sonore mais aussi une cohérence formelle de la rue. De plus, cela limite leur accessibilité, qui répond à la volonté de leur garder un caractère de voie privée. Car la difficulté du tracé n'incite en rien leur usage comme voie de transit, et décourage tout passage qui ne vise pas les riverains. Rien, comme cela peut être le cas de la cité-jardin ou de la ville de Camillo Sitte, ne cherche à créer un quelconque effet pittoresque ou passéiste. Car ne serait-il pas excessif de considérer que toute voie qui n'est pas strictement une ligne droite chercherait le pittoresque, et se plierait alors aux préceptes de l'apôtre de la ville comme œuvre d'art ? La modernité ne doit-elle se reconnaître que dans l'angle droit, qui serait alors la poésie moderne de l'architecture, comme le suggère Le Corbusier dans son livre d'artiste *Le poème de l'angle droit*¹¹⁰⁰ ? On ne peut suivre ce raisonnement, les rues courbes se plient à la configuration du terrain et les ruptures de la ligne dans le Im Burgfeld se conforment au triangle que forme cette zone. Elle demande des décrochements successifs pour aménager d'une façon cohérente l'espace disponible. Que ces ruptures soient l'objet d'un travail attentif qui en exploite la valeur architectonique ne peut être mis qu'au crédit du concepteur. On ne peut admettre que la règle

¹¹⁰⁰ Le CORBUSIER, *Le poème de l'angle droit*, Paris, Thériade, 1955. Ouvrage de 19 lithographies originales.

du fonctionnel aboutisse à une sorte d'ascèse qui confisquerait le lieu de sa jubilation architecturée. Ernst May traite les liaisons par des solutions qui s'appuient sur l'architecture mais aussi sur le tracé des rues. Ainsi la *Geschwister-Scholl-Schule* marque par sa masse l'aboutissement d'une partie de la Siedlung, sans constituer un immeuble de tête. Sa présence est normale, située avec évidence au milieu des habitations, au cœur du réseau de circulation. Il en va de même des deux extrémités en rotonde de l'immeuble côté impair de la Hadrianstrasse, qui procèdent du même principe : la masse architecturale se suffit et sert d'élément structurant. Les angles de rues mis en chicane remplissent aussi cette fonction, ils marquent clairement la composition, et se signalent dans la Hadrianstrasse par un étage supplémentaire, qui en fait un immeuble de tête.

Un document photographique aérien de 1930 montre la Römerstadt achevée. Elle est aujourd'hui enfouie dans une végétation d'arbres bien plus importante que celle initialement prévue. Cette vue aérienne donne une image très précise du rapport entre construction et espace libre. On comprend mieux l'importance de la partie construite, sa rigueur, la puissance que constitue l'axe de la Hadrianstrasse et la dynamique qu'opèrent ses deux immeubles curvilignes. L'effet est obtenu par des moyens architectoniques peu nombreux, rythmes systématiquement répétés avec des moyens limités, où les maisons « mécanisées »¹¹⁰¹ trouvent leur place.

On est loin de Camillo Sitte ou même de Raymond Unwin. Pourtant on peut penser que ce qui incite, probablement à tort, à faire le rapprochement avec ces derniers, tient à une autre caractéristique des Siedlung allemandes : le rôle de la nature, non comme élément rapporté, mais élément de la forme architecturale elle-même.

b) Cité-jardin ou maison avec jardin.

La cité-jardin dans son acception première, telle que Ebenezer Howard a pu la définir, est une ville avec toutes les fonctions urbaines. La différence fondamentale avec la Römerstadt est qu'elle est une structure urbaine particulière, en ce que les quartiers, surtout d'habitations, sont implantés dans des espaces où la nature garde tous ses droits. La cité-jardin n'est pas une ville faite d'une accumulation de jardins privés, mais un vaste jardin public, ou plutôt un parc auquel contribuent aussi des espaces verts attribués aux habitations, qui, pour l'essentiel, sont des maisons individuelles. Cela conduit à une organisation urbaine spécialisée

¹¹⁰¹ Ernst MAY, « Mechanisierung des Wohnungsbaues » in *Das Neue Frankfurt*, N° 2 1926/1927, pp.33-40. (La mécanisation dans la construction de logements) en fait il s'agit selon les termes mêmes de l'article de préfabrication plus que de mécanisation, fondée principalement sur des panneaux et poutrelles préfabriquées.

avec des zones affectées à des fonctions, séparées par des espaces paysagés et des parcs. Si en théorie cette organisation se fait par un système de cercles concentriques, dans la pratique les réalisations comme Letchworth ou Welwyn Garden City, sont plutôt constituées de zones reliées organiquement entre elles par des réseaux de communications. Barry Parker¹¹⁰² et Raymond Unwin, confrontés à cette réalité, organisent l'espace urbain selon un principe qui relève du zonage, tout en sachant éviter un marquage trop évident. A Letchworth, la partie industrielle se glisse dans l'organisation urbaine, séparée par de larges bandes de verdure. Il en va de même pour Welwyn où, même si elle est mieux délimitée, l'industrie reste présente dans le tissu de la ville. Si les architectes maintiennent pour la ville un plan globalement circulaire, la disposition en zones circulaires d'activités est délaissée.

Dans le cas d'Ernst May l'approche est différente. La part paysage de la Siedlung est essentiellement privée. Si pour le Niddatal il était prévu de l'aménager en parc, la présence de jardins ouvriers directement accolés à la Siedlung, crée une coupure physique entre l'habitat et le parc programmé. On s'éloigne significativement des projets anglais. Cela parce que le but visé est singulièrement différent. Lorsque l'on examine le plan du faubourg de Hampstead, celui-ci est appuyé sur un golf, aménagement qui n'est pas dans la tradition allemande, ni dans la culture prolétarienne, qu'elle soit britannique ou continentale. La question qui préoccupe en priorité les concepteurs de Siedlung, c'est de donner une certaine autonomie économique à ses habitants, notamment en leur offrant un petit jardin potager qui peut leur garantir un minimum alimentaire. Avec la crise économique de 1929 cela devient primordial dans la nouvelle conception de la Siedlung Goldstein : assurer la subsistance des habitants souvent chômeurs en situation difficile. Cependant la question reste celle de l'utilitaire esthétiquement acceptable. Si la fonction doit être affirmée, elle doit se faire reconnaître visuellement dans les deux sens comme étant efficace et source de beau, à l'instar des objets industriels. Ce fut la charge de Leberecht Migge, auteur d'un ouvrage sur le jardin social¹¹⁰³. Son expérience des aménagements de Siedlung est déjà largement démontrée, il a travaillé avec de nombreux architectes, notamment à Berlin avec Otto Haesler, Bruno Taut ou Martin Wagner. Dès 1926 Ernst May l'appelle à Francfort¹¹⁰⁴ en tant qu'expert de la

¹¹⁰² Barry PARKER, 1867-1947, fut avec Raymond Unwin fut le concepteur de Letchworth la première cité-jardin.

¹¹⁰³ Leberecht MIGGE, *Der soziale Garten, Das Grüne Manifest*, Berlin, Mann, 1999. Il rédigea entre autre un texte très significatif en 1919, *Jedermann selbstversorger*, Iéna 1919. (Chaque homme comme autosuffisant).

¹¹⁰⁴ En fait Leberecht Migge vivait depuis 1920 dans la célèbre colonie d'artiste de Worpswede, où il mourut en 1935. Il tenta d'y démontrer dans son projet du Sonnenhof que chacun pouvait assurer sa subsistance, en l'occurrence il s'attacha à nourrir sa nombreuse famille, dix personnes, en faisant fructifier un hectare de terre ingrate à Worpswede. La colonie de Worpswede Basse saxe fut fondé en 1889 par un groupe d'artistes expressionnistes, on citera Fritz Mackensen, Paula Modersohn-Becker, Otto Modersohn, tous trois peintres, mais aussi Rainer Maria Rilke. La colonie est toujours un lieu de séjour et de rencontre de nombreux artistes.

politique des sols. Il lui confie l'aménagement des jardins de la Römerstadt¹¹⁰⁵. Son propos n'est pas celui des urbanistes britanniques soucieux de composer un espace paysager, il en est totalement éloigné. Pourtant la Römerstadt reste une des réussites de ce grand jardinier paysagiste. Pour traiter cette question, il aborde la Siedlung en s'appuyant sur ce qui compose la base de l'urbanisme du secteur, la vallée de la Nidda, pour y développer un programme assez inhabituel.

Le programme

Pour Leberecht Migge, c'est le cours de la Nidda qui doit organiser tout naturellement les zones, il se décline ainsi : partant de la rivière, il ménage tout d'abord un espace naturel fait de prés et de bosquets d'arbres. Puis au pied de la « muraille », imaginée par Ernst May, viennent s'établir des jardins ouvriers. Il dessine ensuite un chemin de ronde sur le mur bordé par des troènes qui délimitent les jardins placés à l'arrière des maisons. A l'avant de ces dernières une mince plate bande accueille des plantations d'ornement et, enfin, la rue. De l'autre côté de celle-ci une large bande de gazon bordée d'arbres constitue un espace public, qui s'arrête contre une autre plate bande servant de décor végétal au nouveau rang de maisons¹¹⁰⁶. Chacune d'elles donne à l'arrière sur un jardin privatif, bordé par un chemin qui le sépare d'un autre jardin privatif affecté à une maison située sur la prochaine rue. Ce plan ménage très peu d'espace public¹¹⁰⁷. En dehors des rives de la Nidda, seules les voies de circulation et les bandes engazonnées, qui leur sont adjacentes, restent communes. Tous les autres espaces naturels sont privés, jardins et plate bande devant les maisons. Relèvent cependant du domaine public les places ombragées par les tilleuls, formées par les bastions. On est très loin de la cité-jardin anglaise, où le parc joue un rôle déterminant dans la structure de la ville.

Il faut voir dans cette organisation une double intention. Tout d'abord se pose une question économique. En 1920 l'empire britannique domine les mers, possède une industrie qui, si elle n'est plus la première au monde, demeure une puissance mondiale et la City participe efficacement à la prospérité générale, même la crise de 1929 affecte moins la Grande Bretagne que d'autres nations. Ces larges ressources autorisent une politique généreuse du développement urbain, où la charge publique peut être assumée par une population globalement plutôt aisée. Ce n'est absolument pas le cas de l'Allemagne. Les ressources sont

¹¹⁰⁵ Helen BARR, Ulrike MAY, op. cit. p. 36.

¹¹⁰⁶ Annexe Illustration Francfort fig N° 11.

¹¹⁰⁷ Annexe Illustration Francfort fig N° 12.

bien plus faibles, l'effort est dirigé vers une industrie entreprenante et gourmande en capitaux, souvent empruntés, qu'aucune rentrée coloniale ne peut accompagner. Les budgets publics ne sont pas en mesure d'entretenir des aménagements, sinon somptuaires au moins improductifs. Il faut que cette absence de ressources soit compensée par l'effort de chacun, c'est là l'une des idées directrices de Leberecht Migge. Elle est d'ailleurs en complète concordance avec sa seconde conviction : la nécessité d'assurer le plus possible l'autosuffisance des occupants du sol. Dès lors, il ne saurait être question de « gaspiller » de la terre par des ornements végétaux. Leberecht Migge ne soutenait-il pas qu'il fallait que chaque lopin de terre en Allemagne, quelque soit sa fertilité, serve à nourrir une famille.

A cette fin ce ne sont pas seulement les habitants de la Siedlung qui devaient participer à son aménagement externe, mais aussi les habitants de Francfort. La vallée de la Nidda est encore aujourd'hui bordée de jardins ouvriers. La photo aérienne de 1930 de la Siedlung montre bien, au premier plan, l'alignement très ordonné des jardins et de leurs maisonnettes, qui ont depuis connu parfois un développement tel, que leur taille pourrait les désigner comme de petites résidences secondaires. Ces jardins ont en tout cas grandement concouru au développement et à la diversité de la végétation comme à un art populaire du jardin qui ne manque pas de pittoresque. Très probablement leur doit-on d'avoir maintenu à la vallée son caractère naturel, créant progressivement un lien cohérent entre les prés piqués de bosquets de la vallée et ses quartiers d'habitation.

Le jardin privatif de la maison est un thème sur lequel l'architecte de jardin a déjà conduit une longue réflexion qu'il met ici en pratique. Elle est fondée sur une utilisation rationnelle de cet espace privatif : être non pas un outil de production alimentaire mais un lieu de développement personnel.

Un jardin pour vivre

La Ernst May Gesellschaft¹¹⁰⁸ a fait redessiner récemment par l'architecte de jardin Ute Wittich¹¹⁰⁹ le modèle de jardin imaginé par Leberecht Migge en 1927. Cet aménagement fait preuve d'une volonté didactique, qui tend à montrer l'utilisation correcte que l'on peut faire d'une superficie d'un peu plus d'un are. Entre l'escalier qui descend dans le jardin et celui qui mène à la cave se trouve une terrasse couverte de fils de fer tendus pour accueillir les

¹¹⁰⁸ La Ernst May Gesellschaft est une association créée à Francfort en 2003. Pour protéger le patrimoine des Siedlung du Neue Frankfurt, comme pour promouvoir les idées défendues par Ernst May en matière de logement social. Elle fait remettre actuellement un logement dans son état originel, dans une maison au 136 Im Burgfeld, dans la Römerstadt.

¹¹⁰⁹ Ute WITTICH, *Rekonstruktion Garten Ernst May Haus*, plan 21.07.2006, N° 887/1 échelle 1/50

plantes grimpantes d'une tonnelle. Celle-ci est séparée des plantations par un chemin en gravillon qui forme un L, pour mener le long des parterres vers un petit portillon situé au fond. Le jardin proprement dit est divisé en parcelles qui ont chacune une fonction précise, cherchant à joindre l'agrément à un nécessaire utile. La première parcelle reçoit des plantes ornementales et des fleurs, afin d'offrir une vue agréable à la terrasse. La seconde parcelle plus large, est équipée d'un portique pour sécher le linge dans un petit pré qui sert à le blanchir, elle se situe de cette façon non loin de la sortie de la cave où se trouve la buanderie¹¹¹⁰. En suite suivent les carrés destinés à la culture de légumes, des arbres fruitiers en espalier bordent l'étroit chemin de gravier. Un grand arbre fruitier, cerisier ou pommier, en marque l'extrémité¹¹¹¹. On peut douter que ce lopin de terre ait pu subvenir aux besoins d'une famille d'au moins quatre personnes, mais il a apporté un complément de nourriture qui a soulagé des budgets familiaux sûrement assez tendus. Pour les immeubles à plusieurs étages, le dispositif est un peu différent. A leur pied s'étire un pré rythmé par des portiques pour sécher le linge qui opère une séparation avec les jardins des habitants, qui se trouvent de ce fait éloignés de quelques mètres de l'immeuble. Finalement bien que la Siedlung affirme un caractère urbain, l'importance du jardin ne doit pas échapper, car il remplit plusieurs fonctions, ce qui lui confère un caractère plus utilitaire qu'esthétique. Cela va bien dans le sens de l'opinion, déjà exprimée en 1913, de Leberecht Migge sur le rôle du jardin :

« Les jardins doivent-ils être beaux ? Non ! Les jardins doivent tout d'abord être présents et pas plus. ¹¹¹²»

Néanmoins, même si la préoccupation esthétique est absente, ces jardins ont contribué à créer un écrin aux maisons en bande qui, sans cet environnement, présenteraient un aspect plutôt rébarbatif.

¹¹¹⁰ Indiquée sur le plan par l'abréviation WAKU, Waschküche.

¹¹¹¹ Cette disposition a désormais totalement disparu, les jardins sont le plus souvent des pelouses plantées de parterre de fleurs.

¹¹¹² Cité par Helen BARR, Ulrike MAY, op. cit. p.35 " Müssen Gärten schön sein? Nein! Gärten müssen zuerst da sein und nichts mehr".

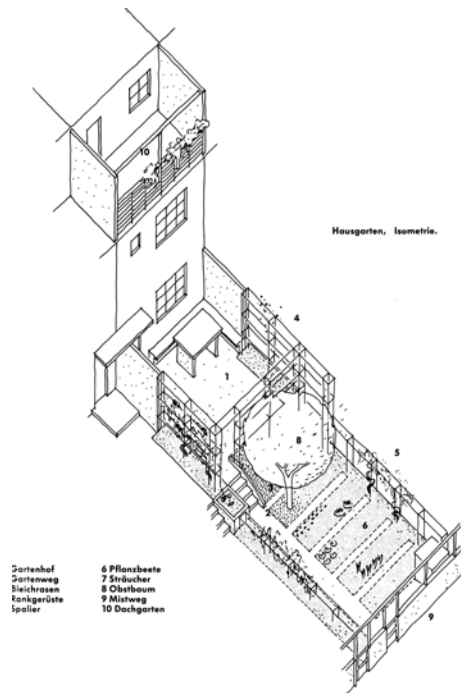


Figure 7, modèle d'organisation d'un jardin pour les maisons individuelles en bande, ce modèle est retenu pour l'ensemble des programmes de Siedlung réalisées.

La Römerstadt n'a de « Stadt » que le nom, c'est en fait un vaste ensemble de logements nettement coupé du centre ville, qui ne dispose alors que de rares services essentiels, quelques magasins et surtout une école qui sert de pivot à la composition d'ensemble.

c) L'école Geschwister-Scholl-Schule

Conçue par Martin Elsaesser et Walter Schütte, elle se distingue par sa qualité architecturale, et par sa position au cœur de la Siedlung. L'implantation dans les années 1960 d'une quatre voies et du métro aérien dans la Rosa Luxemburgstrasse l'a définitivement coupée de la partie orientale de la Römerstadt, ce qui la déprécie tant comme objet architectural que comme élément fondamental de l'articulation de l'ensemble. Il faut cependant regretter que cet équipement soit le seul équipement social : on est loin des services que peuvent alors offrir les Hof viennois. L'école seule ne peut suffire à procurer aux habitants les lieux de rencontres informelles nécessaires à une réelle convivialité urbaine. Même si Ernst May envisageait de développer la Siedlung vers le nord et d'augmenter alors l'équipement de la zone, il reste totalement insuffisant pour une concentration de population d'environ 5.000 habitants. De même si l'école est un facteur de promotion sociale, cela reste

trop étriqué et ne suffit pas à la nécessaire intégration sociale de toute la population. Celle-ci ne peut passer que par une structure d'échange, de dialogue et d'accès à la culture urbaine. Rien n'existe dans ce sens, le caractère « rural » ressort nettement, comme si l'on avait voulu exclure une part de la population du débat social, en la parquant d'une certaine manière, dans un lieu qui serait l'antithèse de la Mietskasernen. On a ainsi échangé les arrière-cours sombres pour une colonie quelque peu spartiate et fonctionnaliste, où le prolétariat peut s'épanouir à l'abri des appétits capitalistes. Cette analyse se confirme par ce qui étonne le plus : la très médiocre qualité des moyens de transport public.

d) Une zone isolée

Cette Siedlung modèle ne dispose d'aucun service de transport en commun, il faut gagner à pied le centre de l'ancien village de Heddernheim, à un quart d'heure de marche pour trouver un autobus qui conduit au centre de la ville.¹¹¹³ Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale qu'un service de transport régulier est instauré, puis, plus tard, une desserte moderne par métro, est liée à la construction, au nord de la Siedlung, de la Nordweststadt achevée en 1974¹¹¹⁴. On ne peut qu'être étonné de cette absence, d'autant, qu'Ernst May connaît l'expérience britannique, et que la question des transports est un thème largement abordé autant par Ebenezer Howard que Raymond Unwin, celui ci écrit :

«Quand la ville est tant soit peu importante, l'enquête sur le trafic général doit être particulièrement minutieuse ; on doit préparer des statistiques de la distribution de ce trafic et de l'intensité relative des mouvements centripète et centrifuge de la population des différents quartiers [...] Tous les moyens de transport et lignes de trafic, chemin de fer, tramways, canaux, routes, métropolitains, ponts etc., seront examinés et leurs capacités calculées, ainsi que les extensions projetées et nécessaires, afin que l'on puisse y pourvoir convenablement.¹¹¹⁵»

On ne peut être plus explicite et pourtant cette question semble ignorée. Peut-on y voir une certaine répugnance envers la ville comme l'ont professée les fondateurs de Worpswede ? Ce n'est pas notre propos de nous interroger sur les aspects politiques, ils sont trop complexes et la Siedlung a divisé les différents mouvements de gauche. Les uns y voyaient un moyen pour les ouvriers de se libérer, les autres de s'embourgeoiser sur un lopin de terre synonyme de

¹¹¹³ Source <http://de.wikipedia.org/wiki/Frankfurt>. Cette question fit l'objet d'un débat dans la revue *Die Siedlung* en 1932, qui conduisit à créer une ligne de bus.

¹¹¹⁴ Conçue et réalisée par Walter Schwagenscheidt un proche collaborateur d'Ernst May à Francfort (concepteur de la Siedlung Goldstein prévue pour 8.350 logements jamais réalisée) et qui l'a accompagné en URSS. Walter Schwagenscheidt est aussi un théoricien de la ville et a rédigé un ouvrage très remarqué publié en 1949 *Die Raumstadt*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, réédition Weimar, Bauhaus Universität 2001.

¹¹¹⁵ Raymond UNWIN, op. cit. p. 126.

propriété. Par contre, on ne comprend pas qu'avec l'esprit d'avant-garde qui anime le groupe, féru de modernisme, cet aspect ait été négligé. N'était-ce pas une occasion de réfléchir sur les transports dans la ville moderne, d'autant que l'environnement ne posait pas de problème particulier, puisqu'il ne s'agissait que de rejoindre une ligne de tramway à Hedderheim distante d'environ 1 kilomètre ? Même si une autre voie était envisagée dans le prolongement de la Hadrianstrasse, qui devait traverser la vallée de la Niddal et rejoindre une ligne de tramway dans Ginnheim, les délais de réalisation n'étaient pas définis. Il aurait fallu assurer, dès la construction de la Siedlung, une liaison adéquate. Un programme de la taille de la Römerstadt, n'a pas à attendre que l'ensemble du projet soit achevé pour recevoir les transports en commun adaptés. Ce type de zonage, éloigné des services de la ville, ne peut que favoriser un certain isolement, et aller à l'encontre d'une mixité sociale pourtant souhaitée. Aussi est-on en droit de se demander si la question de la mixité sociale est vraiment posée à Francfort à ce moment là. D'une certaine manière sûrement, mais dans un certain sens. S'il est vrai que la mixité consiste à faire vivre une population peu favorisée dans un milieu aisé, elle n'est pas souhaitable si c'est d'une manière dépendante, comme cela est le cas pour les Mietskasernen. Par ailleurs, si le Congrès de Vienne de 1926 a été dominé par les tenants de la Siedlung, c'est bien parce que la crainte d'un embourgeoisement dans ce type d'urbanisme était pour eux très marginale. C'est plutôt dans le cœur de la ville que la classe la plus défavorisée reste menacée d'être absorbée, que le sentiment « révolutionnaire » peut s'émousser au contact de la vie urbaine. C'est cette méfiance de la ville, refuge de l'individualisme, qui justifie les Siedlung. Interpellé sur la standardisation des maisons par un conseiller municipal de droite qui la compare avec la mauvaise qualité architectonique des années 1860 à 1890, Ernst May répond que cette mauvaise qualité d'alors tenait à un excès d'individualisme¹¹¹⁶. Cette opposition à l'individualisme est profondément ancrée dans la pensée du XX^e siècle, elle a conduit à un urbanisme radical. Ce refus de la ville « bourgeoise », individualiste a aussi abouti au zonage qui a favorisé, après les années 1945, le phénomène de ghettoïsation qui marque certaines villes.

Modèle du mouvement francfortois, la Römerstadt innove dans certains domaines et reprend ce qui déjà a été mis en pratique à grande échelle à Praunheim. C'est le cas pour ce que l'on a appelé la cuisine de Francfort élaborée par Margaret Lihotzky¹¹¹⁷. Elle fut généralisée dans les logements des Siedlung, grâce à une autre innovation présentée comme

¹¹¹⁶ Heinz HIRDINA, *Neues Bauen, Neues Gestalten, Das neue Frankfurt/Die Neue Stadt, eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933*, Berlin, Elefant press Verlag, 1984. pp. 16 „ dass diese Zeit als eine Zeit des architektonischen Niedergang betrachtet wird, wegen des übertriebenen Individualismus...“ May répond que si „ cette époque est considérée comme une décadence architectonique c'est à cause de l'individualisme excessif... ».

« américaine » : l'installation du tout électrique (sauf le chauffage central). Ces solutions visent toutes à maîtriser au mieux les mètres carrés des logements. Elles posent la question du logement minimal. Elle a trouvé son champ d'expérience dans la Siedlung voisine de la Römerstadt : Praunheim. C'est la première Siedlung où fut menée sur grande échelle l'expérience de la Kleinstwohnung, qui doit se traduire non par petit logement, mais par logement minimum¹¹¹⁸, non réductible. Elle fait écho à la notion de « Wohnung für das Existenzminimum » (le logement pour un espace minimum de vie), qui fut le thème du CIAM de 1929 à Francfort¹¹¹⁹.

La légende raconte que c'est à Praunheim au restaurant « Zum Neuen Adler » au coin de la Ebelfeldstrasse, que venaient déjeuner les célèbres participants du CIAM de 1929, Ernst May mettait ainsi en avant sa première réalisation, un chantier lancé en 1926 moins d'un an après être arrivé à Francfort.

¹¹¹⁷ Margaret Lihotzky, devenue Schütte –Lihotzky par son mariage avec Walter Schütte, architecte auteur avec d'autres de plusieurs écoles, dont celle de la Römerstadt. Son épouse Margarete travaillera beaucoup sur le thème de l'école en URSS puis après guerre à Vienne.

¹¹¹⁸ L'expression est comparable au terme « Kleinstkind » qui désigne un nourrisson et non un petit enfant.

¹¹¹⁹ Cf. dans le présent titre, chapitre 3 « Le logement minimum » pp.430-432.

C. Praunheim



Figure 8, couverture du N° 1 de Das Neue Frankfurt, avec au centre une photo du chantier en cours d'achèvement de Praunheim première tranche.

Au bord de la vallée de la Nidda, près du village de Praunheim entré dans le giron de Francfort en 1910, le coteau s'abaisse en un creux qui se trouve non loin du cours de l'ancienne Nidda. C'est un lieu où le terrain s'aplanit vers l'ouest, alors que vers le nord et l'est il remonte. C'est ici qu'Ernst May décide d'ériger la première Grosssiedlung de Francfort vers le milieu de l'année 1926. Le site présente des qualités dynamiques qui permettent un développement futur bien structuré. Pourtant cette première tranche d'un programme qui en comportera trois, est relativement modeste avec 173 logements¹¹²⁰, alors qu'une fois achevée, Praunheim en comptera 1.441.

L'architecte se laisse imposer, comme pour la Römerstadt, la nature du terrain pour développer dans cette première tranche un urbanisme où la géographie du lieu est totalement présente. Pour cela il s'appuie tout d'abord sur un chemin « Am Ebelfeld », qui s'étire en ligne tendue au pied du coteau bordant la vallée de la Nidda, et qui mène jusqu'à l'ancien

¹¹²⁰ Sur le total de 173 logements, 154 logements sont dans des maisons individuelles de 2 étages, dont 90 logements de 3 pièces, 61 logements de 4 pièces, 3 logements de 5 pièces, 10 logements d'un étage en béton préfabriqué à titre expérimental (3 pièces) dans Am Hofgut et 9 logements au dessus de magasins ou restaurant, (Am Ebelfeld).

village. Cette voie est-ouest, constitue la limite sud de l'ensemble. Mais dans cette première tranche ce chemin n'est exploité que sur une centaine de mètres. A la hauteur du restaurant « Zum Neuen Adler », il prend la petite pente qui mène vers la Nidda et se fait chemin piétonnier au pied des jardins ouvriers. C'est là qu'Ernst May, comme ce sera fait pour la Römerstadt, réoriente la Siedlung vers la ligne faîtière du coteau, ce qui le conduit à modifier à nouveau l'axe directeur, de l'actuel Damaschkeanger (fig. 8). Il se ménage ainsi au nord du dispositif, jusqu'à la Heerstrasse, le terrain nécessaire pour développer la vaste Siedlung, qui sera achevée fin 1929.

Dans cette première tranche trois voies traversent l'ensemble du nord au sud, la Eberstadtstrasse, une petite voie Am Hofgut et à la limite est, un chemin piétonnier.

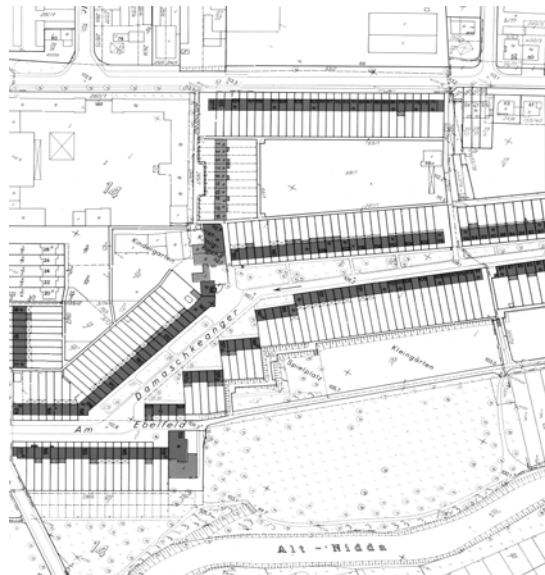


Figure 9- Praunheim tranche 1, relevé 1986

L'implantation des bâtiments suit les contraintes du terrain, tout en privilégiant la disposition des maisons le long des rues¹¹²¹. Dérogent à cette règle les quatre maisons en redan sur le côté gauche au début du Damaschkeanger, qui se justifie par la légère dénivellation. Il s'agit aussi de créer une animation visuelle. Dans ce sens le principe organisationnel de ce « cœur » de la Siedlung reste marqué par les apprentissages d'Ernst May auprès de Raymond Unwin. La fermeture des axes, la rupture de l'alignement par les maisons en redan, le décrochement au changement de direction du Damaschkeanger¹¹²², forment une petite place d'où part la future voie d'environ un demi kilomètre, achevée lors de la seconde tranche de travaux en 1927. Il était prévu sur cette placette un équipement pour les habitants, la maison

¹¹²¹ Annexe Illustration Francfort fig N° 15.

¹¹²² Annexe Illustration Francfort fig N° 16.

du peuple,¹¹²³ jamais réalisée. A sa place fut construite l'église provisoire du *Christ Roi*, par Martin Weber¹¹²⁴. Si cette dernière possède les habituelles qualités des réalisations de l'architecte, on peut cependant regretter que les raisons économiques invoquées pour l'abandon de la maison du peuple aient permis par contre la construction d'une église, modeste il est vrai¹¹²⁵. A l'arrière de celle-ci se trouve le premier ensemble de constructions en panneaux de béton préfabriqué de Francfort. Il s'agit de dix maisons individuelles en bande, qui ont été montées à l'automne 1926, avec les premiers panneaux fabriqués dans une des halles de la foire de Francfort, aménagée à cet effet¹¹²⁶. Les autres logements sont de facture plus classique, en briques. Néanmoins le principe du toit plat est de règle, il est divisé dans sa longueur en deux parties pour laisser la place à une terrasse. Ces logements sont en général des quatre pièces qui au dernier étage, sous le toit, réservent un espace à la sous-location d'un petit studio, ce qui a permis de créer une capacité d'accueil dans la Siedlung pour des célibataires peu aisés¹¹²⁷.

La conception générale de cette première tranche de la Siedlung est due, à Ernst May, Herbert Boehm et Wolfgang Bangert. Les maisons ont été dessinées par Carl Hermann Rudloff en association avec Ernst May, la même équipe que celle de la Römerstadt. Il en va de même pour la partie paysage et jardin, œuvre de Leberecht Migge. Ce sont donc les mêmes acteurs qui réaliseront un an plus tard, la Römerstadt, avec un projet d'une dimension nettement supérieure. Comme cela a été dit, Praunheim dans sa première phase atteint juste la taille d'une opération prototype, de laboratoire. Aussi est-elle déterminante sur de nombreux aspects techniques : méthodes de construction, aménagement intérieur, premiers essais de la cuisine de Francfort, prééminence de la maison individuelle en bande, toit plat avec terrasse, jardin individuel pour chaque logement. De même ont été définies les règles des aménagements extérieurs, le principe de la faible part des espaces publics, l'installation des jardins ouvriers en bordure de Siedlung quand c'est possible. Tout cela a été entrepris pour la première fois dans la première tranche de Praunheim.

¹¹²³ *Volkshaus* Il s'agit d'un projet de Max Cetto daté de 1927/1928, réunissant une grande salle de spectacle en V et des locaux sociaux pour les habitants de la Siedlung. en 1927 une association des habitants qui avaient demandé cet équipement, accepté par la ville il ne fut jamais réalisé pour des raisons budgétaires. L'architecture très réussie s'inscrit dans une démarche très fonctionnaliste.

¹¹²⁴ Martin WEBER, *Christ-König-Kirche*, Praunheim, Damaschkeanger, 1930. On verra dans le chapitre consacré à l'architecture les réalisations de Martin Weber dans le domaine de l'architecture religieuse dans lequel il montra une grande maîtrise.

¹¹²⁵ Les différents auteurs cités ci-dessus ont tous souligné cette absence assez incompréhensible.

¹¹²⁶ A l'automne 1926 la ville affecte un hall d'exposition de machines, disponible sur le terrain de la foire de Francfort, à la construction préfabriquée d'éléments de béton. *D.N.F.* N°1 1926. Annexe Illustration Francfort fig N° 17,18.

¹¹²⁷ Ce sont ces Einfamilienhaus mit *Einliegerwohnung* (logement pour « sous locataire »). Annexe Illustration Francfort fig N° 19,20.

Comme pour la Römerstadt, le profil de la Siedlung, son *skyline*, est important. Dans la *D.N.F.*, les Siedlung de la Nidda sont souvent photographiées en « vues panoramiques » depuis la vallée de la Nidda¹¹²⁸. Cette représentation rappelle celle bien connue du Weissenhof à Stuttgart, où l'aspect « ligne de crête » est aussi souligné. L'isométrie de Hans Leistikow¹¹²⁹ donne une version colorée de la première tranche de Praunheim, elle montre que des façades colorées était prévues à l'intérieur de la Siedlung. En revanche, les façades donnant sur la vallée de la Nidda sont blanches, avec des bois de fenêtres peints en bleu, couleurs très méditerranéennes. Cela rappelle le blanc dominant du Weissenhof en 1927 qui avait inspiré aux adversaires du projet une carte postale caricaturale qui le montrait comme un quartier d'une ville arabe¹¹³⁰.

Les tranches deux et trois seront elles aussi, mais à une dimension bien plus vaste, des lieux d'expérimentation, sur lesquels on reviendra plus loin¹¹³¹.

Section 2. Investir les lieux du travail

Pendant cette première période, de 1926 à fin 1927, l'ambitieux programme ne pouvait pas se limiter à la vallée de la Nidda. Il a été développé dans d'autres secteurs de la ville, toujours en bordure près des centres d'activités industrielles. Ce sont principalement l'ouest autour de Hoechst et à l'est près de l'Osthafen que sont programmés d'autres ensembles importants.

Dans la planification urbaine d'Ernst May, il y avait là ainsi une opportunité d'extension sur des terrains bien placés face au port ouest et à l'important centre industriel de Hoechst. C'est sur la rive opposée du Main face aux installations industrielles, dans un secteur que la ville considère alors comme son poumon, la forêt qui entoure le village de Niederrad¹¹³², qu'Ernst May envisage une seconde extension de la ville, où sont retenus deux sites, Goldstein et Niederrad.

¹¹²⁸ On trouve une première illustration dans le *DNF* N°5 de avril/ juin 1927, article d'Ernst May « Wohnungspolitik Stadt Frankfurt am Main » avec une photo de la première tranche de Praunheim, p.118. De même dans le *DNF* N° 7/8 de juillet/ août 1928 quatre illustrations du même type pour l'article d'Ernst May « Grundlage der Frankfurter Wohnungsbau Politik » deux vues de Praunheim Tranche 1 et 2 p.p 127, 130 et 131, et une photo de la Römerstadt prise sous le même angle p. 135 : panorama vue de la Nidda.

¹¹²⁹ Hans LEISTIKOW, « Isométrie Praunheim première tranche », in *DNF*, intercalaire entre page 112 et 113, N°7/8 juillet août 1928.

¹¹³⁰ Carte postale caricaturale vers 1927/ 1928 montrant le Weissenhof peuplée de personnages vêtus en djellaba, pour signifier l'aspect « arabe » de la Siedlung, avec ses formes blanches et cubiques. .

¹¹³¹ Cf. infra chapitre 2 pp. 386-388 et 394-400.

¹¹³² Le secteur du Weinberg qui est encore aujourd'hui la principale zone verte de la ville, accueille un hippodrome, deux golfs et le principal stade le Waldstadion, devenu avec la coupe du monde de football de 2006 : la Commerzbank Arena.

A. Les maisons ZIGZAG de Niederrad

Le site choisit s'inscrit dans le plan d'urbanisme établi à la fin du XIX^e siècle. Il s'agit d'un prolongement du village de Niederrad à l'ouest de Francfort sur la rive sud du Main. Mais cette fois-ci cela suppose une insertion dans un tissu déjà occupé d'une manière imprécise, une sorte de mitage qui rendait difficile un projet cohérent. Dès 1926 une équipe restreinte, composée des plus proches collaborateurs d'Ernst May, Herbert Boehm et Carl Hermann Rudloff, s'attaque à la question et démontre autant une compréhension de la ville que de la communication avec une architecture très visible.

Avec la Siedlung de la Bruchfeldstrasse à Niederrad, on rencontre la première expérience d'une insertion dans la ville et non plus d'une *Randstadtsiedlung* (Siedlung en bordure de ville). La contrainte ici n'est plus la topographie du sol mais le construit existant. On se tiendra particulièrement à la manière dont les architectes règlent la question de l'insertion.

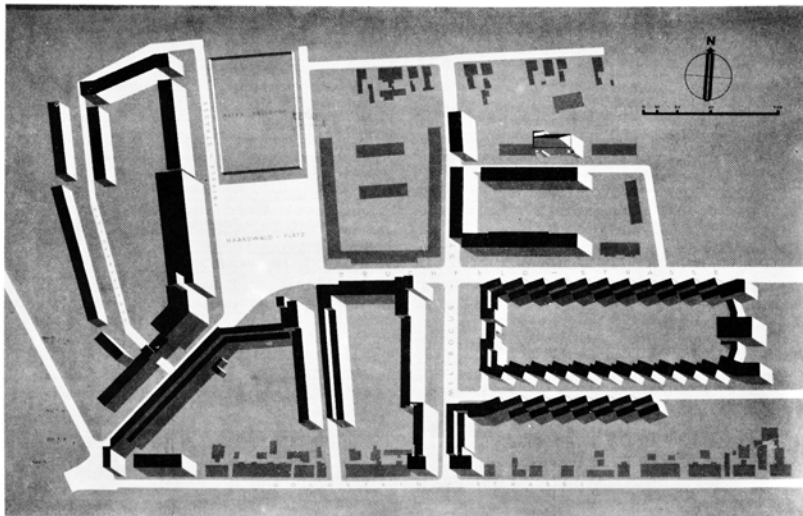


Figure 10, Niederradsiedlung, isométrie.

a) la segmentation de l'espace investi.

Ils définissent quatre ensembles dont chacun constitue un bloc plus ou moins ouvert. Le premier forme un rectangle de 210 mètres sur 77 mètres, qui longe la Bruchfeldstrasse. Il renferme une vaste cour où sont aménagés des jardins pour les habitants¹¹³³. Il se caractérise par une architecture particulièrement visible, en ce que les maisons qui le composent sont

¹¹³³ Annexe Illustration Francfort fig N° 22.

disposées en dent de scie, ce qui lui valut le surnom de « Zickzack Häuser » (maisons en zigzag)¹¹³⁴.

Bordant l'autre côté de la Burgfeldstrasse, une seconde construction disposée en U complète les immeubles déjà existants, sa grande cour est agrémentée elle aussi de jardins. Face à un ancien bloc d'habitation et dans le prolongement des maisons en zigzag, séparé par une rue perpendiculaire, le deuxième ensemble se présente comme une cour fermée, dont le quatrième côté est formé de bâtiments plus anciens¹¹³⁵. La transition sur la Burgfeldstrasse est marquée à l'angle des deux rues par un immeuble de tête étroit et plus élevé, qui sert de pivot aux deux immeubles dont l'un se poursuit dans la Burgfeldstrasse et l'autre la Melibocusstrasse¹¹³⁶.

Le troisième ensemble ferme le côté sud du Hardwaldplatz par un immeuble de tête très étroit qui fait aussi office de cage d'escalier. Son dispositif général accompagne la courbe de la Burgfeldstrasse d'un côté et de l'autre la Hardwaldstrasse. Comme pour les autres blocs un jardin commun, avec des aires d'étendage du linge et un pré de blanchissement pour les habitants, est installé à l'intérieur. Par la hauteur des immeubles (trois et quatre étages) la densité de logements ne permet pas de mettre à disposition de chacun un jardin privatif. C'est probablement pour cette raison que certains logements ont attiré une population différente, comme des artistes qui en ont fait leur atelier.

Le dernier ensemble est plus proche des productions habituelles francfortoises. Il s'agit d'un bloc qui forme un rectangle assez vaste, fermé sur la rue principale par un court bâtiment percé d'un portique. Derrière se trouvent les rares maisons individuelles en bande, ainsi que des immeubles de deux étages. Bien que situés dans un bel espace vert, ils n'offrent pas de jardin privatif, mais de grandes pelouses communes avec leur installation pour le linge et l'accueil des enfants. Chaque appartement est doté, sur la façade intérieure, d'un balcon. Aux angles des maisons, des balcons ronds apportent un rythme différent, ils rappellent les formes identiques données aux auvents des portes d'accès aux maisons¹¹³⁷.

b) A la recherche d'une cohérence urbaine

La configuration du terrain a rendu la tâche des architectes difficile. Il n'était pas possible, surtout s'il fallait exploiter utilement l'espace existant selon les règles habituelles de

¹¹³⁴ Annexe Illustration Francfort fig N° 21.

¹¹³⁵ Annexe Illustration Francfort fig N° 25.

¹¹³⁶ Annexe Illustration Francfort fig N° 23,24.

¹¹³⁷ Annexe Illustration Francfort fig N° 26.

la Siedlung, de trouver une réelle cohérence. Il est intéressant de se pencher sur les solutions retenues, car dans son principe il s'agit bien d'une succession de Hof, telle que ceux que l'on a construits à Vienne. L'articulation n'est obtenue que par la confrontation de blocs fermés qui s'organisent autour de pivots, de portiques, de bâtiments abritant des équipements collectifs. Chaque bloc est marqué par un objet très architectonique, immeuble de tête plus élevé, angle de rue traité en retrait marqué d'un « geste » architectural, accès aux cours par des portiques. Ce sont là des éléments caractéristiques de l'architecture viennoise, mais aussi de sa planification urbaine. On verra que pour les autres opérations s'intégrant dans un tissu urbain existant il en va de même. Cela tend à démontrer que la solution viennoise répond d'une manière plutôt juste à la contrainte d'une insertion dans la ville. Même si ici il se dégage une radicalité architecturale éloignée des élégances viennoises, la thématique n'est guère différente, le besoin de « gestes » est évident et Ernst May comme Carl Hermann Rudlof ne s'en privent pas. La mauvaise orientation de la Burgfeldstrasse, nord-sud, rend nécessaire une disposition des façades de telle manière qu'elles soient néanmoins exposées au soleil et profitent d'une meilleure ventilation du logement. C'est ainsi que naît la célèbre disposition en biais (zig zag) des maisons qui forment le premier bloc de la Burgfeldstrasse. L'effet architectural est certain, cette efficacité est non seulement fonctionnelle mais aussi spectaculaire et contribue à la réputation de la nouvelle ville, comme une nouvelle curiosité à découvrir. On voit encore dans cette opération l'art d'Ernst May pour défendre ses idées avec un sens du « faire savoir » que l'on retrouvera dans d'autres circonstances¹¹³⁸. D'autres choix architecturaux font de cette Siedlung un sujet d'analyse qui sera développé plus loin.

¹¹³⁸ Cf. Sous-Partie 2 Das Neue Frankfurt.

Sous-section. Les Siedlung du Bornheimer Hang

La première Siedlung ouvrière de Francfort fut construite, dès la fin du XIX^e siècle, sur le site de Riederwald à l'est de la ville. Il est proche de l'Osthafen, doté d'installations portuaires et industrielles. Non loin s'élève un petit coteau dont la crête est appelée Bornheimer Hang. Sur son versant ouest le coteau descend en pente douce vers d'agréables quartiers d'habitation, urbanisés depuis le milieu du XIX^e siècle. Ces deux points vont servir à Ernst May et à son collaborateur Herbert Boehm pour établir un autre centre de développement de la nouvelle ville. Le 24 septembre 1926 Herbert Boehm signe un plan intitulé : „Bebauungsplan für das Wohngebiet am Bornheimer Hang“¹¹³⁹. Une large zone, disposée en éventail est imaginée, dont la base serait la Siedlung de Riederwald et le sommet une longue courbe. L'actuelle Siedlung du Bornheimer Hang en compose un important élément¹¹⁴⁰.

Seule sera réalisée une petite partie du projet d'ensemble du Riederwald, celle comprise entre l'avenue Am Erlenbruch au nord, la Schafflestrasse à l'ouest, la Lahmeyerstrasse à l'est, la Raifeisenstrasse au sud, au total une superficie de douze hectares. A cela s'ajoute une partie du Bornheimer Hang, sur une superficie de vingt cinq hectares, autour de la Wittelsbacherstrasse et la Inheidererstrasse. En tout trente sept hectares, soit à peine 15%, des deux cents hectares prévus. Les concepteurs avaient imaginé de créer une ceinture d'équipements sportifs et de loisir au pied du coteau. Elle a été en partie réalisée mais pas selon le plan initial. Entre ces deux extrêmes devait se situer une cité qui reste très proche des conceptions d'Unwin¹¹⁴¹. De même le dessin d'Herbert Boehm s'inspire nettement d'un schéma urbain proposé par Théodore Fritsch¹¹⁴², proche de la proposition de Weinbrenner, déjà ancienne, pour la ville de Karlsruhe¹¹⁴³. Ce plan était connu de tous les concepteurs de ville, d'ailleurs Herbert Boehm le cite dès l'introduction de son article sur la stratégie de développement de Francfort dans la *D.N.F.* N° 5 d'avril/juin 1927¹¹⁴⁴. On peut être surpris par un tel parti, somme toute très classique, qui procède du schéma de la ville idéale, et ne

¹¹³⁹ Herbert, BOEHM „Baulanderschliessung in Frankfurt a M früher und Heute“ in *D.N.F.* , N° 5 avril/ juin 1927, p. p. 111. (Mise en valeur de Francfort dans le passé et aujourd'hui)

¹¹⁴⁰ Le terrain triangulaire représente une superficie de 2 km²soit 200 hectares, dont un coté longe vers le nord la zone industrielle pour s'arrêter à la hauteur du petit faubourg de Seckbach, l'autre vers l'ouest les installations portuaires pour venir s'appuyer sur la monté du Bornheimer Hang.

¹¹⁴¹ Ebenezer HOWARD, « Ward and Center-Garden City » qui montre une tranche de la cité circulaire “ a slice of the circular pie. A typical ward and the center of the garden city” in *Garden cities of to-morrow*, 1902. Ce document était bien connu des urbanistes. Annexe N°.....

¹¹⁴² Théodore FRISTCH, *Die Stadt der Zukunft*, Leipzig, Hammer Verlag, 1912. p.22 Schéma d'une ville semi circulaire.

¹¹⁴³ WEINBRENNER, Karlsruhe plan.

¹¹⁴⁴ Herbert BOEHM, op. Cit. p. 105.

contient pas de propositions nouvelles. Si l'on peut comprendre l'influence de Raymond Unwin, on voit mal comment Ernst May et Herbert Boehm, chacun proche de Hilberseimer à qui la *D.N.F.* a ouvert ses colonnes, peuvent être aussi peu inspirés pour l'aménagement d'un espace déjà inséré dans la structure urbaine ancienne. On pourrait répondre que c'est justement à cause de cela, parce qu'Ernst May n'a plus la même liberté que pour les Siedlung en bordure de ville, il se laisse séduire par ce schéma non loin du dessin de Karlsruhe, qui avait valeur d'exemple pour Raymond Unwin¹¹⁴⁵. On peut de plus s'étonner d'une occupation entière de l'espace par les habitations, sans ménager aucune zone pour un parc public, alors que dans les cités-jardins anglaises, la règle est de les appuyer contre un espace naturel plutôt vaste.

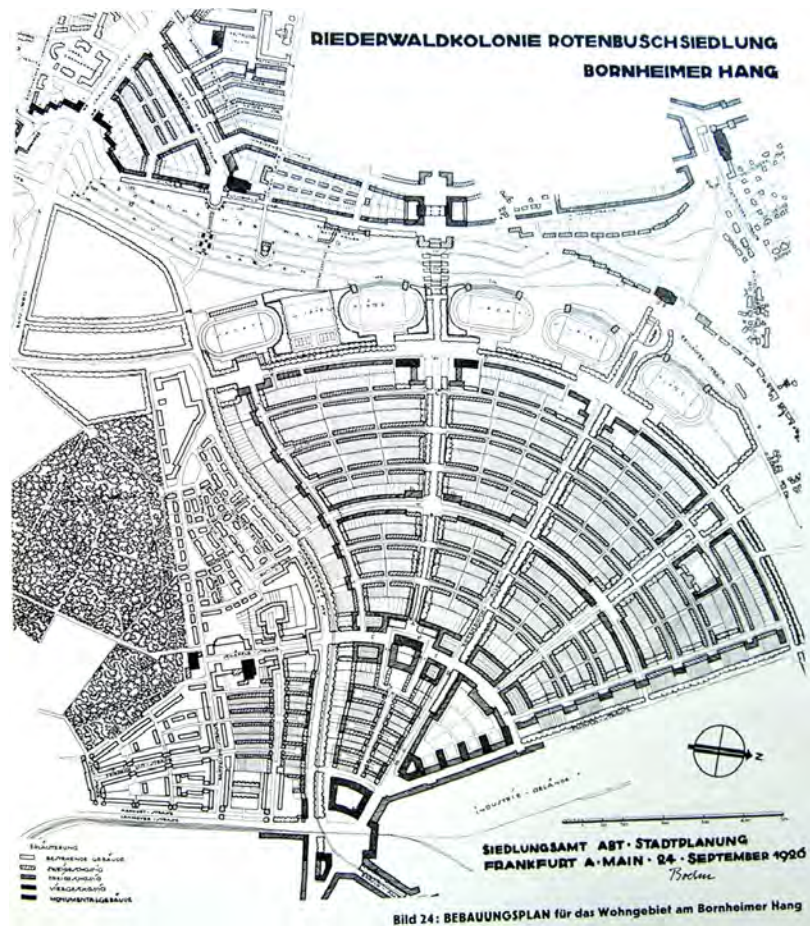


Figure 11 : plan de la cité de logement du Bornheimer Hang, Ernst May, Herbert Boehm, 1926

¹¹⁴⁵ Raymond UNWIN, op. cit., Karlsruhe est abondamment cité dans l'ouvrage, fait l'objet d'un plan de la ville et de 10 illustrations toutes considérées comme à prendre en exemple.

Cela aurait été d'autant plus justifié que l'environnement immédiat est très industrialisé, et qu'on aurait dû ménager, pour les personnes qui y travaillent, un lieu de détente. On peut également s'interroger sur la véritable volonté de réaliser l'ensemble. Le projet est présenté une seule fois, dans le premier bilan du travail de l'équipe en 1927, mais on n'en retrouve plus aucune trace dans les deux autres numéros bilans de la *D.N.F.*, ceux de 1928 et 1930¹¹⁴⁶. Néanmoins, il y a eu réellement un commencement d'exécution. Les deux dernières tranches de la Siedlung de Riederwald¹¹⁴⁷ s'inscrivent bien dans le plan d'Herbert Boehm de même que l'autre projet, le Bornheimer Hang débuté en 1926, avec l'aménagement de la crête du coteau. Enfin la position de l'actuelle Pestalozzischule¹¹⁴⁸, isolée parmi les terrains de sport, est elle aussi à l'endroit prévu. Elle devait constituer l'élément structurant d'un axe reliant l'ensemble par Bornheim à la Seckbacher Landstrasse, d'où l'on pouvait aisément accéder soit au centre ville soit aux les villages environnants. Si le Bornheimer Hang, par sa taille, plus de 1.500 logements, et sa position est probablement l'opération la plus complexe dans sa conception, la Siedlung de Riederwald s'insère dans un tissu existant et, fait intéressant, dans un tissu social marqué par une forte tradition ouvrière.

A. La colonie ouvrière de Riederwald.

Quelle que soit l'heure de la journée, la large avenue Am Erlenbruch est constamment encombrée de nombreux camions qui affluent vers les usines qui bordent la Siedlung. Il est rare dans la tradition urbaine allemande de voir une zone d'habitation serrer d'aussi près une vaste zone industrielle. En 1925 des habitations sociales ont été construites sur un terrain en angle, bordé d'un côté par la zone industrielle et de l'autre par un parc boisé. L'architecture est très significative de son époque, notamment pour le grand immeuble qui longe le Am Erlenbruch : percé d'un porche il conduit à la Schafflestrasse, perpendiculaire à l'avenue. Il restait un important espace vide, coupé par la Schäfflestrasse, qui ne permettait qu'une intervention limitée et obligatoirement inscrite dans les tracés précédents.

Il s'est agi d'abord de poursuivre la fermeture de l'avenue Am Erlenbruch, pour des raisons de protection contre le trafic, d'occupation du terrain, d'organisation de l'ensemble. Aussi plutôt que de placer les immeubles en redan, ils furent placés le long de l'avenue. De ce fait ils sont mal orientés (exposition nord-sud) cela contre tous les principes affirmés par Ernst

¹¹⁴⁶ *DNF* N° 7/8, juillet/août 1928 et N° 2/3 février/ mars 1930.

¹¹⁴⁷ Ces deux dernières tranches sont numérotées 9 et 10, la Siedlung a connu des phases de constructions continues de 1919 à 1926 sous différents architectes. En 1926 Ernst May construit deux immeubles dans la Raifeisenstrasse N° 69 et 64/68 (numéro 8).

¹¹⁴⁸ Martin ELSAESSER, *Pestalozzischule*, 1928, à l'origine Konrad-Haenisch-Schule, Vatterstrasse.

May qui est attaché à l'orientation est-ouest¹¹⁴⁹. C'était le prix à payer pour protéger les autres constructions dans la Siedlung. De là, il fut possible de donner à celles-ci une orientation correcte, est-ouest. Le programme de construction est assez ambitieux sur une surface restreinte de quatre hectares et demi furent prévus 262 logements, soit un logement pour 167 m² de surface au sol, tous les aménagements compris. C'est en dessous des normes habituelles : pour les grandes Siedlung comme celles de la vallée de la Nidda, la norme est de 190 m². Finalement ce ne sont pas 262 logements qui furent construits mais 313, augmentant encore la densité.¹¹⁵⁰

Les éléments constitutifs de Riederwald

A l'abri de l'avenue, a été développée une organisation qui s'appuie sur une cour (L'Engelsplatz), adossée à l'ancienne colonie de 1910. Elle est enserrée dans un quadrilatère déjà bordé par des constructions datant d'avant 1914, mais dont l'espace central était resté vide. Il fallait donc l'exploiter bien qu'il ne s'inscrivît en rien dans la pratique de l'équipe nouvelle. On peut à ce propos s'interroger sur l'architecture particulière adoptée par Moritz pour cette cour qui ne répond en rien aux critères habituels. Cette cour constitue aussi un *unicum* quant à l'urbanisme. Il s'agit d'un rectangle fermé sur trois côtés, et ouvert sur le quatrième par une rue curieusement marquée par une « porte » constituée de deux blocs de béton brut en trapèze, enfoncés dans le sol. Ils se font face, isolant les trottoirs de la voie de circulation¹¹⁵¹.

La cour sert de point final à la Lassallestrasse, parallèle à l'avenue, qui est la colonne vertébrale du dispositif. Elle est coupée par trois voies perpendiculaires orientées nord-sud, que bordent des maisons individuelles en bande, respectivement les Görresstrasse, Karl Marx Strasse et Friedrich List Strasse. Les rues sont organisées selon le schéma classique que l'on déjà vu, maison en bande, petite plate bande ornementale, voie de circulation, bande gazonnée, maison et à l'arrière jardin. Ces trois rues se terminent en cul de sac à leur extrémité nord, formant chacune une cour ouverte¹¹⁵². Cela n'apparaît pas non plus dans la conception d'Ernst May et il est clair que c'est la structure antérieure qui impose cette solution. Encore une fois, ce n'est pas sans rappeler la pratique viennoise du Hof.

¹¹⁴⁹ Annexe Illustration Francfort fig N° 27,30.

¹¹⁵⁰ Pour Praunheim, la superficie par logement est de 195 m², pour Römerstadt 190 m² et Westhausen 180 m². Au final, avec 313 logements la superficie se réduit à environ 150 m².

¹¹⁵¹ Annexe Illustration Francfort fig N° 31,32.

¹¹⁵² Annexe Illustration Francfort fig N° 28,29.

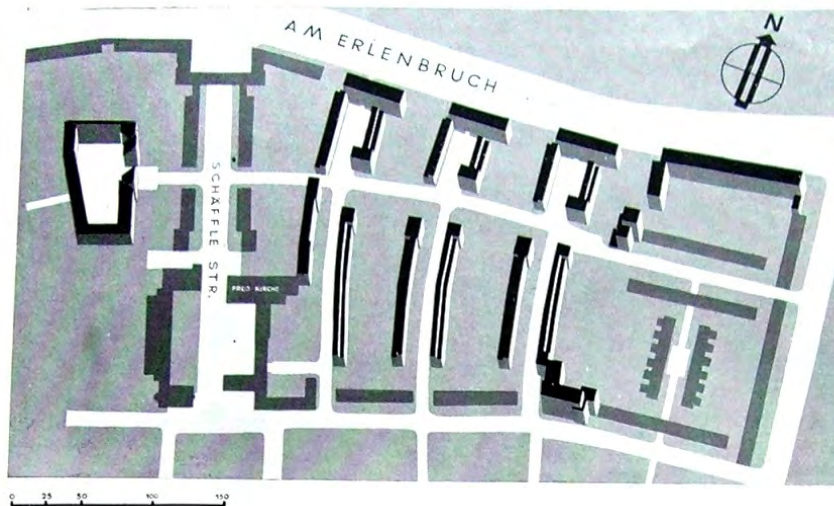


Figure 12, Riederwald, tranches 9 et 10, 1926/1927 (isométrie des constructions prévues) on voit bien la cour à l'ouest, qui ferme la Lassallestrasse ainsi que les trois cours que forment les parties nord des trois voies perpendiculaires, fermées par les immeubles donnant sur Am Erlenbruch.

Elle devient totalement évidente lorsqu'il s'agit de la cour de l'Engelsplatz, avec notamment le passage vers l'ancienne Siedlung à l'ouest de la cour. Le prix du terrain étant nettement plus élevé que pour d'autres Siedlung il a été jugé utile, pour des raisons d'économie, de ne pas équiper les logements du chauffage central.

On retrouve cet environnement de contraintes, mais dans des conditions presque opposées, pour l'opération voisine du Bornheimer Hang, la plus urbaine des réalisations d'Ernst May.

B. Le Bornheimer Hang.

Comme cela apparaît nettement sur le plan établi en 1930, l'opération consiste à compléter une partie de la ville déjà existante, en achevant le plan ancien par un traitement de la crête du coteau. En l'occurrence les rues déjà tracées, mais encore inoccupées, qui se situent entre le coteau et la Saalburgallee. Le Bornheimer Hang devait clôturer la longue Wittelsbacherallee, qui reliait le quartier au centre ville¹¹⁵³. Ernst May, dans sa présentation de la Siedlung en 1930¹¹⁵⁴, souligne le caractère contraignant de l'espace à traiter. Il rappelle

¹¹⁵³ Annexe Illustration Francfort fig N° 33.

¹¹⁵⁴ *D.N.F.* .N° 4/5, avril mai 1930.

qu'il «... fallait prendre en compte les nombreuses déviations de canalisations, et en partie les rues achevées»¹¹⁵⁵.

L'ensemble est en contact avec le noyau de l'ancien village, la principale rue de Bornheim est la Bergerstrasse, encore aujourd'hui un lieu très animé (avec ses restaurants, ses petits estaminets, mais aussi ses boutiques très appréciées par les Francfortoises). L'ancien centre du village avec son église baroque, intégré à la commune de Francfort en 1877, est à quelques trois cents mètres des premières constructions du nouveau quartier. Cette rencontre est particulièrement sensible au Pestalozziplatz où les maisons d'Ernst May partagent l'espace avec la façade néo baroque d'un vaste ensemble de logements. Cette présence, comme la proximité du vieux village, ont contraint les concepteurs à accepter que leurs propres bâtiments soient couverts de toits en pente, un comble pour ces défenseurs acharnés du toit plat¹¹⁵⁶. Ernst May, lorsqu'il évoque l'opération du Bornheimer Hang, reste naturellement très discret sur ces toits et ils ne sont jamais cités dans les comptes rendus sur l'opération dans les numéros de la *D.N.F.*¹¹⁵⁷. On peut comprendre que cela va à l'encontre non seulement des idées mais aussi de la « croisade » pour le toit plat que mènent un certain nombre d'architectes à travers l'Europe ; dès lors la discrétion est de règle. Cependant il est intéressant de souligner que l'on est confronté à une question qui est en fait très moderne, celle de l'adaptation d'une architecture contemporaine à un environnement ancien. On doit y voir peut-être le premier cas de concertation et de compromis entre les exigences de l'architecture actuelle et l'intégration dans un environnement ancien. Car il ne s'agit en aucun cas d'un pastiche, ni même d'un compromis architectural : les bâtiments gardent toute leur cohérence, au point que l'on ne remarque pas particulièrement cette couverture inhabituelle. En fait une large corniche cache pour partie le toit. La solution de la rangée de petites fenêtres sommitale est reprise pour éclairer le grenier, où elles contribuent à souligner la corniche. Rappelons que ce sont quand même plus de trois cents logements avec cette forme de toiture, sur les 1.540 réalisés, qui sont concernés¹¹⁵⁸, ce qui n'est pas négligeable.

Cette idée de ville est constante au Bornheimer Hang, singulièrement pour les constructions de la Wittelsbacher Allee. D. W. Dreyses parle à ce propos de :

¹¹⁵⁵ Ibid. „Die Planung der Siedlung war an die Berücksichtigung zahlreicher schon Kanäle und zum Teil fertiggestellter Strassen gebunden“. p. 101.

¹¹⁵⁶ *D.N.F.* N° 7, octobre décembre 1927, la totalité de ce numéro est consacré au toit plat. Alors qu'en général la revue se tient à des dossiers relativement courts pour cette question pas moins de 18 articles avec des signatures prestigieuses, dont Frank Lloyd Wright, Le Corbusier André Lurçat ou le viennois Josef Frank pour ne citer que les étrangers. Voir chapitre ... Das Neue Frankfurt. Annexe Illustration Francfort fig N° 34.

¹¹⁵⁷ Dans aucun des articles parus sur les réalisations, notamment dans *DNF* les N° 7, 1927, N° 7/8 1928, N° 2/3 1930, comme dans le dossier sur le toit plus, il n'est évoqué ce point.

¹¹⁵⁸ Ils se situent dans la Florstädterstrasse, Falltorstrasse, Pestalozzistrasse et Pestalozziplatz.

« La composition « grande ville » de la Wittelsbacher Allee. ¹¹⁵⁹ »

Si l'ensemble du programme est marqué par ce caractère et notamment, par la préoccupation constante d'Ernst May de composer ici, comme dans d'autres cas, la silhouette de la ville, la Wittelsbacher Allee s'avère plus un problème que comme une solution à l'idéal de la ville nouvelle. Néanmoins, on doit reconnaître que l'équipe d'Ernst May ne se « défile » pas face au problème. L'allée impose un parti contre lequel ce serait une erreur d'aller, même si ce choix ne s'inscrit pas dans la rhétorique de la modernité. Dans ce sens Ernst May fait preuve de réalisme et montre les limites de son utopie, qui n'est pas motivée que par une esthétique architecturale, mais surtout par une réflexion sociale, qui doit toujours s'imposer comme le facteur déterminant du choix. L'allée monte vers la crête du coteau, une composition classique, avec un terre-plein central où circule un tramway. Au bas, deux immeubles, disposés en retour, forment une porte d'accès¹¹⁶⁰. La montée est rythmée à droite par un long immeuble sans interruption, alors que le côté opposé s'ouvre sur la Pestalozzistrasse et la Florsstädterstrasse. Plus haut un resserrement de l'allée au niveau de la Inheidnerstrasse est obtenu par le retour du long bâtiment à droite et le décalage de l'alignement des immeubles côté gauche¹¹⁶¹. Pour couronner cette mise en scène, le puissant porche tour de la très architecturée *Heilig Kreuz Kirche*¹¹⁶² de Martin Weber, disposé en biais, apporte une clôture au décor. Cette adaptabilité est la marque du travail d'Ernst May à Francfort. La ville n'est pas une démonstration théorique d'une idée mais la mise en œuvre du possible dans le présent. Cela explique sa défense du toit plat mais aussi son abandon, si c'est nécessaire. Cela s'oppose de même à la radicalité de la proposition de certains architectes. Ainsi lorsque Le Corbusier, avec le plan Voisin, ignore la ville existante, cette radicalité est très probablement sans véritable contenu, car elle n'apporte pas de solution à la permanente transformation de la ville présente. Cette insertion, la plus évidente, dans un quartier ancien habité par une population représentant une large palette sociale, ne pouvait que se plier à la réalité humaine. Bornheim ne peut pas être un laboratoire de l'homme nouveau, les traces de l'histoire sont trop présentes. Il faut pour cela un terrain libre où l'expression architecturale et urbaine est dégagée de toute lourdeur du passé.

¹¹⁵⁹ Dietrich Wilhelm DREYSSE, *May-Siedlungen. Architekturführer durch acht Siedlungen des neuen Frankfurt 1926-1930*, Frankfurt am Main 1987. „Der großstädtische Raum des Wittelsbacher Allee.“

¹¹⁶⁰ Annexe Illustration Francfort fig N° 35.

¹¹⁶¹ Annexe Illustration Francfort fig N° 36.

¹¹⁶² Martin WEBER, *Heilig Kreuz Kirche*, Martin Weber Platz, Francfort, 1929. La première pierre de l'église a été posée le 18.03.1928 et inaugurée le 25.08.1929, comme cela est gravé dans les montants en béton d'une des portes de l'église.

Die schöne Aussicht

C'est ce qu'Ernst May va aborder dans d'autres opérations francfortoises, pour aller vers le véritable « nouveau Francfort ». Mais avant d'examiner cette question, on rappellera l'abandon dès lors de ce « tic » architectonique d'Ernst May, adopté pour ses premières opérations. Cette habitude de créer ces lignes tendues sur les crêtes des coteaux pour moduler l'image de la ville, qui restent la marque caractéristique de la première phase de cette idée de la nouvelle ville. La façade de la crête de Bornheim n'a pas été entièrement achevée mais s'étire sur plus de 500 mètres. Lorsque les travaux de réhabilitations actuellement en cours seront terminés le site retrouvera sa blancheur initiale¹¹⁶³. On conclura cette première section par ce rappel d'Herbert Boehm.

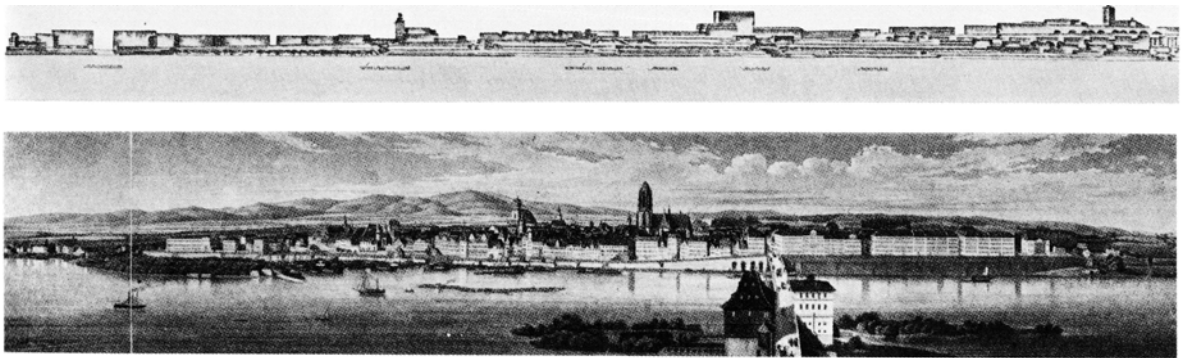


Figure 13, au dessus, panorama du futur aspect de la crête de Bornheim, en dessous une vue de Francfort vers 1815, intitulée «Die Schöne Aussicht » (la belle vue).

Dans la *D.N.F.* N° 5 avril :juin 1927 sous sa signature, mais sûrement en symbiose avec d'Ernst May, Herbert Boehm conclut son article sur la mise en valeur de Francfort, tout en rappelant cette illustration du début XIX^e siècle, «Die Schöne Aussicht », par cette phrase pleine de conviction :

« Ainsi nos villes vont, comme ces magnifiques anciennes gravures et vues aériennes de Mérian le montrent, recevoir un visage caractéristique, qui leur manque tant. ¹¹⁶⁴»

Le drame, c'est que la ville qui a été développée au XIX^e siècle n'a pas su donner une image de la ville, « une vue », ce pourquoi Ernst May se bat : rendre à la ville son vrai caractère, celui de sa cohérence.

¹¹⁶³ Annexe Illustration Francfort fig N° 37,

¹¹⁶⁴ Herbert, BOEHM „Baulandesschiessung in Frankfurt a M früher und Heute“ in *D.N.F.*, N° 5 avril/ juin 1927, p. p. 112. „So werden unsere Städte wieder, wie die prachtvollen alten Stiche und die Merianschen Vogelschaubilder es zeigen, ein charakteristisches Gesicht bekommen, das ihnen so sehr Not tut. „

Mais en ces années la question de la forme de la ville se pose aussi d'une autre manière. Des théoriciens sortent du cadre du tracé ancien, de l'idée même de forme urbaine, pour s'interroger sur d'autres paysages urbains. C'est ce nouveau terrain qu'Ernst May aborde dans les dernières années de son travail francfortois.

Chapitre 2

Le triomphe de la règle

Lorsqu'Ernst May fait le bilan de cinq années de construction à Francfort¹¹⁶⁵, plus qu'un constat, c'est pour lui l'occasion de redéfinir le programme de développement de logements pour les cinq années à venir, soit jusqu'en 1935. Il rappelle qu'à l'automne 1928, en concertation avec les magistrats de la ville, un nouveau programme de construction avait été établi qui révisait à la hausse le besoin annuel en logements. Déjà dans l'un de ses articles, paru dans la même revue en août 1928, il évoquait ce besoin, en soulignant qu'au dernier semestre il avait été déposé 4.000 demandes de logements qui ne pouvaient être satisfaites¹¹⁶⁶. Il fut alors admis qu'il fallait produire ces 4.000 logements annuellement sur une période allant de 1929 à 1935. Or les chiffres des logements réalisés de 1926 et 1927 ainsi que ceux prévisionnels de 1928, étaient bien éloignés d'un tel objectif. On tablait sur 7.500 logements pour ces trois années, soit une moyenne de 2.500 logements¹¹⁶⁷. La réalisation de 1.500 logements de plus ne posait pas seulement des problèmes techniques ou de terrain, c'était aussi une question de financement. Si les perspectives fin 1928 étaient économiquement très encourageantes, le crash d'octobre 1929 à Wall Street eut des répercussions très graves sur la situation économique de l'Allemagne, dont le programme de logements sociaux à Francfort eut inévitablement à souffrir.

Section 1. Expérimenter

C'est donc dans un double contexte d'urgence et de limitation des moyens financiers que l'ambitieux projet de la ville nouvelle devait être poursuivi. Si les coûts à la construction avaient nettement tendance à augmenter, comme cela est montré dans une illustration qui accompagne le texte de 1930, l'objectif d'une nécessaire satisfaction du besoin, lui, ne pouvait que difficilement être revu drastiquement à la baisse.¹¹⁶⁸ Aussi, pour garder une maîtrise de la production de logements réduisit-on la surface des habitations. Ce furent surtout

¹¹⁶⁵ *DNF* N° 2/3 de 1930. op. cit.

¹¹⁶⁶ *DNF* N° 7/8 de 1928. op. cit p.113.

¹¹⁶⁷ En fait le résultat était meilleur, et notamment 1928, il était prévu 2.500 et 3.259 logements furent achevés.

¹¹⁶⁸ *DNF* N° 2/3 de 1930, p. 24, l'indice du coût de la construction passe de 100 en 1914 à 192,8 en 1929, ce phénomène ne fera que s'accroître en 1930, de même les intérêts passent 4,51 à 11,50 %.

les logements de deux et trois pièces, les plus nombreux, qui connurent une réduction significative, comme l'indique le diagramme qui accompagne l'article d'Ernst May. En moyenne un logement de 3 pièces passe de 74 m² en 1926 à 51 m² en 1930, le 2 pièces de 62 m² est réduit à 47 m²¹¹⁶⁹. S'instaure alors la théorie du très petit logement, « d'existence minimum » dont la norme basse est de 41 m², sans qu'il soit tenu compte du nombre de pièces. Cela ressort du même diagramme, où un trait continu marque la limite extrême de la Kleinwohnung, calé sur 41 m²¹¹⁷⁰.

Cette nouvelle donne ; augmentation du nombre de logements et maîtrise des coûts, conduit à une réflexion sur le développement de la ville et sur sa forme, éloignée malgré tout de l'idée de la « Schöne Aussicht » qui reliait l'ancien Francfort au nouveau. Ainsi la ville devient-elle le terrain d'expérience imaginé par l'avant-garde architecturale, en privilégiant désormais la fonction et la rationalisation non seulement des techniques constructives mais aussi de la vie de ses habitants. Pourtant il ne s'agit pas de créer un homme nouveau comme l'imaginaient les doctrinaires communistes. Ernst May est relativement éloigné de ces préoccupations, même s'il montre un profond intérêt pour la condition sociale des plus défavorisés. Son projet de ville diffère de la ville traditionnelle. Désormais, les aménagements des appartements devenus exigus demandent des meubles adaptés, avec surtout l'abandon des meubles anciens, un mode de vie différent, où le maître mot est l'hygiène de vie, dans des espaces sains, naturels. Cela suppose que l'on s'éloigne de la ville existante, que l'on se détache de ses structures, ce qui signifie que les opérations d'insertion urbaine n'entrent plus dans la stratégie.

Dans ce contexte plusieurs programmes seront mis en œuvre pour apporter une solution à cette crise du logement. On examinera les plus importants, en se tenant pour la clarté de l'exposé à une approche chronologique, que l'on peut établir approximativement à la lumière des informations données dans les différents articles de la *DNF*¹¹⁷¹.

On peut reconnaître comme premiers exemples de ce nouveau parti, la tranche II de *Praunheim* et l'opération de *Riedhof*, toutes deux entreprises à partir de 1927. Cette dernière ne fut réalisée qu'en partie, en particulier le *Riedhof West*, par la Bau und Siedlung A.G « Heimat », d'où le nom communément retenu pour cette Siedlung de Heimatsiedlung. On peut légitimement admettre que *Praunheim III*, commencé en 1928, marque un nouveau

¹¹⁶⁹ Ibid. p. 25 diagramme.

¹¹⁷⁰ Ibid, trait épais continu, „Wünschenswerte unterste Grenze der Wohnflächen für Kleinwohnungen“ (valeur de la limite inférieure de la surface habitable pour les petits logements).

¹¹⁷¹ Ces informations résultent surtout de trois cahiers, le N° 7 de 1927, le N° 7/8 de 1928 et le N° 2/3 de 1930, selon l'ordre d'apparition de la présentation des Siedlung.

tournant qui est confirmé par la toute proche Siedlung de Westhausen, dont les travaux ont démarré en 1929. Suivent deux autres chantiers confiés à des architectes qui ne font pas partie de l'équipe francfortoise, le jeune hollandais Mart Stam auteur du Hellerhof et le chef de file de l'avant garde allemande Walter Gropius, qui dessine les cinq barres entre Am Lindenbaum et Hinter den Ulmen. L'idée d'une véritable cité-jardin n'a pas été abandonnée par Ernst May. Devant la crise économique qui s'aggrave il projette une cité-jardin au sud-ouest de la ville : la Gartenstadt Goldstein, qui ne verra jamais le jour selon les plans initiaux. Ce sont sept projets que nous étudierons pour un total de 13.630 logements prévus et 5.153 réalisés. Cette différence s'explique en grande partie par l'abandon de Goldstein et de ses 8.500 logements.

A. Praunheim II

En 1927 fut poursuivie, à l'ouest et à l'est de Praunheim I, la seconde tranche de Praunheim, bien plus importante en nombre de logements, 568 contre les 173, que la tranche initiale. Cette extension fut achevée en 1928. Cependant les immeubles qui bordaient la grande allée à l'ouest, la Ludwig Landmannstrasse (alors la Hindenburgstrasse), représentés sur l'illustration qui accompagne l'article d'Herbert Boehm dans la DNF N° 5 de 1927, ne firent pas partie de la tranche II.

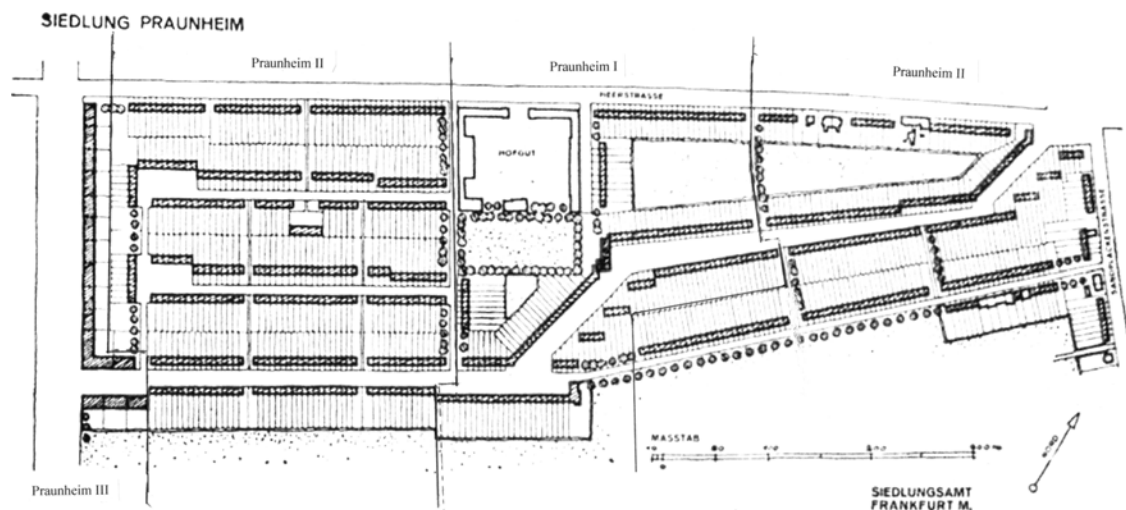


Figure 14, Plan de Praunheim en juin 1927, réalisé partiellement.

Il était aussi prévu de poursuivre la construction de maisons le long du chemin de Am Ebelfeld de l'est jusqu'à la Steinbacherstrasse, c'est à dire à la limite de la Siedlung. Dans cette partie est, seule la Damaschkeanger fut lotie, les autres parties ne furent pas réalisées. La ligne de maisons en bande prévue au pied du coteau, dans la vallée de la Nidda, n'eut pas de

suite. On n'en connaît pas la raison exacte, mais l'attachement à la silhouette sur la crête peut en expliquer l'abandon, car elle serait allée à l'encontre de la vision d'Ernst May. On peut retenir aussi l'aspect «hygiéniste» : la situation le long de ces près humides est moins favorable, de plus à l'ombre l'après midi, enfin les jardins sont en pente, donc moins faciles à exploiter. Puis cet espace entre le coteau et la Nidda offre un paysage champêtre dont il aurait été dommage de se priver. Probablement toutes ces raisons ont contribué à son abandon. Cette partie de la seconde tranche reste influencée par le premier projet, la configuration du terrain en est la cause principale¹¹⁷². Il n'en va pas de même pour la partie ouest de la seconde tranche.

a) La partie ouest

Bien que programmée dans la phase II, les immeubles sur la Hindenburgstrasse ne furent construits qu'en 1929, au début de la troisième tranche. Il s'agit d'immeubles à coursives avec leurs caractéristiques et contraintes particulières.

Praunheim II ouest présente une forme presque carrée de 300 mètres de côté. Elle est aménagée selon un dispositif très géométrique, qui préfigure les Siedlung à venir. Dans ce carré sont disposées des rangées de maisons en bande, qui sont curieusement orientées nord-ouest – sud-est. On doit s'étonner de ce choix. En effet aucune contrainte topographique n'impose cette orientation, qui est nettement moins avantageuse que celle est-ouest. Cela surprend d'autant plus que la foi hygiéniste est en permanence proclamée par Ernst May. En l'absence de toute explication, on peut penser que c'est lié à la question de la « silhouette », déjà largement diffusée dans la *D.N.F.* à propos de Praunheim I. Elle ne pouvait être contredite par des bâtiments en redan, qui seraient venus troubler la longue crête blanche si chère à l'architecte¹¹⁷³. Le parti retenu est un alignement de cinq rangées de maisons individuelles en bande, un rez-de-chaussée plus un étage, selon un schéma désormais maîtrisé où seule varie la surface. Ces maisons bordent pour l'une la Heerstrasse, qui limite la Siedlung, et les quatre autres suivent deux rues, la Pützerstrasse et la Olbrichstrasse. Tout en gardant le principe de la maison en bande, celles donnant sur Am Elbelfeld se dotent d'un

¹¹⁷² Annexe Illustration Francfort fig N° 38, l'image illustre le « pivot » réalisé à l'angle lorsque la voie abandonne le chemin Am Elbelfeld pour s'orienter sur le Damascheanger qui mène sur la crête.

¹¹⁷³ Heike RISSE, *Frühe Moderne in Frankfurt am Main, 1920-1933*, Francfort, Societäts Verlag, 1984. p 263, „Es scheint vielmehr wahrscheinlich, dass bei der Ost Westführung der Baukörper und Strassen ästhetische Gesichtspunkte eine Rolle spielten: die parallel zur Niddaniederung verlaufende, breit gelagerte Baumasse war auf Fernwirkung angelegt.“ (Il semble plus probable qu'avec une orientation Est Ouest des bâtiments et des rues, le point de vue esthétique jouait un rôle: l'alignement parallèle à la vallée de la Nidda, avec de grandes masses construites étaient pensées pour créer un effet à distance).

étage supplémentaire, qui ouvre sur une terrasse, aménageant ainsi un espace pour un sous-locataire. Il s'agit d'une architecture plutôt pauvre, répétitive et les décrochements en bout de rue ne créent guère d'animation. Ce sont les jardins de Leberecht Migge qui donnent un aspect plus accueillant à cet ensemble très banal. D'autant plus que la longue ligne droite de Am Elbelfeld manque franchement d'inspiration¹¹⁷⁴. Comme pour la première tranche, les façades « extérieures » visibles de loin sont peintes en blanc avec des encadrements de fenêtre bleus. Alors que les façades à l'intérieur de la Siedlung adoptent un rouge soutenu, pompéien, et le même bleu des fenêtres est retenu pour les pergolas et certains murs¹¹⁷⁵. La fermeture de la Siedlung vers la Hindenburgstrasse, se fait par un immeuble avec un accès aux logements en cursive, construit au début de la troisième phase¹¹⁷⁶. Le système de la cursive est repris par Anton Brenner pour l'immeuble qui marque l'extrémité de Am Elbelfeld¹¹⁷⁷. On sait que Praunheim reste le terrain d'expérience de la ville nouvelle. La partie ouest de cette seconde tranche, presque contemporaine de la Römerstadt, aborde déjà la question de la rationalisation de la construction sur le plan technique, financier et urbain. C'est une réalisation sans grand caractère, principalement pour la partie de la Pützerstrasse et la Olbrichstrasse, sauvée uniquement par l'agrément des espaces verts. Il est vrai que cette trame tirée au cordeau, dans une composition bien plus dynamique, s'inscrit mal dans le projet d'ensemble, par son manque d'inspiration. Peut-être le regard actuel est-il gêné, comme aussi pour la troisième tranche, par les ajouts qu'ont pu faire des habitants avec des matériaux très divers et peu adaptés à l'architecture initiale. En effet contrairement à d'autres opérations, Praunheim était destiné à être vendu à ses occupants, avec le temps et l'élévation de leur niveau de vie, ceux-ci ont souvent sur-bâti les terrasses, créé des sas devant les portes d'entrée, construit des pergolas, dans des matériaux divers, empiétant sur les jardins, ce qui donne une apparence de désordre et de kitsch.

Quant à la partie est de Praunheim II, elle reprend le même dispositif que Praunheim I avec un prolongement du Damaschkeanger avec ses maisons en bande peintes aux couleurs vives. Elle se tient aux mêmes prestations que précédemment.

D'autres Siedlung ont su garder la cohérence de leur forme originale. Il en va ainsi pour l'opération de Riedhof, non loin de Niederrad, sur la rive sud du Main, près de la grande forêt communale. Sous l'impulsion d'une société berlinoise, la Bau und Siedlungs-A.G « Heimat », est entreprise la Heimatsiedlung (Riedhof West), un projet de 850 logements

¹¹⁷⁴ Annexe Illustration Francfort fig N° 39.

¹¹⁷⁵ Cf. infra Praunheim I pp. 368-372.

¹¹⁷⁶ La tranche II est achevée le 1.04.1928 et la tranche III débutée le 1.08.1928.

¹¹⁷⁷ Annexe Illustration Francfort fig N° 40, fig 41 arrière de l'immeuble de Brenner.

dont finalement seuls 527 seront achevés. Le parti arrêté porte en germe les choix futurs, mais reste sensible à la diversité de l'expression architectonique.

B. La Heimatsiedlung

La Heimatsiedlung fut tout d'abord dénommée Siedlung Riedhof-West¹¹⁷⁸. A l'origine le Riedhof est une maison de campagne construite par un architecte français, Salins de Montfort, en 1810 pour la famille de banquiers von Bethmann. Lorsqu'il fut envisagé de créer sur cette vaste zone une Siedlung, les Bethmann se montrèrent très ouverts aux idées d'Ernst May, demandant néanmoins, de protéger le bâtiment octogonal de 1810. Le plan d'ensemble s'appuyait sur cette construction à partir de laquelle s'ordonnait un axe orienté vers le sud qui montait vers la colline du Sachsenhausen Berg, qu'Ernst May projetait de fermer par un immeuble en rotonde. Un second axe orienté vers l'est aménageait un parc qui se transformait en allée verdoyante ouverte sur des rues perpendiculaires. De ce projet n'existe que la Heimatsiedlung et, si après la seconde Guerre Mondiale les terrains visés furent lotis, ce ne fut pas selon le tracé d'Ernst May. Finalement d'un projet de 3.000 logements, seuls quelques 500 virent le jour.

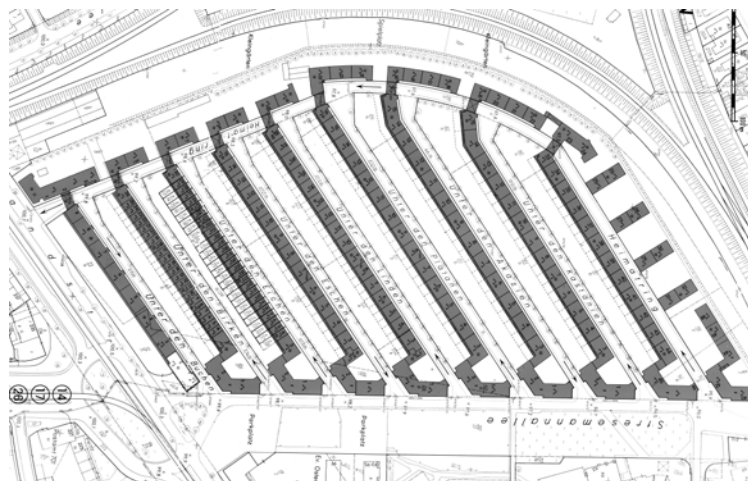


Figure 15, Heimatsiedlung, état actuel.

¹¹⁷⁸ <http://www.may-Siedlung.de/index.html>, *Das neue Frankfurt- Vergessene Moderne, Die Heimatsiedlung*, documents rédigés par un groupe de chercheurs en relation avec le Ernst May Gesellschaft.

a) Un espace complexe

L'espace réservé à cette Siedlung dans le projet d'ensemble est le moins attrayant. Il est enserré dans une longue courbe de voies ferrées qui mènent à la toute proche gare de marchandises déterminant la configuration même de l'ensemble. Deux axes de circulation importants, la Mörfelder Landstrasse et la Wilhelmstrasse (aujourd'hui la Stresemannallee), la bornent à l'ouest et au nord. Le lieu est loin d'offrir les qualités environnementales auxquelles Ernst May et Herbert Boehm sont en général sensibles. Face à ces éléments agressifs dont il s'agit de se protéger, la réponse est la fermeture de la Siedlung, un basculement de la vie vers l'intérieur sans pour autant recourir à un centre, comme une place qui aurait pu regrouper les habitants¹¹⁷⁹. La méthode retenue consiste en de longues barres, dont chaque extrémité est dotée d'une construction placée en retour pour composer une sorte de crochet. La disposition en biais par rapport à la Stresemannallee apporte plusieurs avantages. Tout d'abord, elle permet le long de cet axe d'offrir une protection contre ses nuisances sonores en opposant un tout petit pan d'immeuble qui sert de mur phonique. Le décrochement à l'extrémité de la barre permet ainsi le déploiement correct des façades côté allée, tout en offrant un rythme architectural à la voie extérieure. A l'autre extrémité, en suivant la courbe de la voie ferrée, la même solution d'immeubles en retour isole de l'important remblai de la voie ferrée. Le rideau de peuplier ainsi qu'une rangée de jardins ouvriers directement au pied du chemin de fer constituent un cordon supplémentaire. Derrière ces barrières se déploient neuf barres qui ouvrent de chaque côté sur une esplanade déclinée ainsi :

- La façade avant avec la porte d'entrée ;
- Une plate bande de plantes ornementales ;
- La voie de circulation et de stationnement ;
- Un trottoir bordé d'arbre ;
- Une haie ;
- Un large pré pour le séchage et blanchissage du linge, avec quelques espaces réservés aux jeux des enfants ;

¹¹⁷⁹ Les différents auteurs soulignent ce caractère de ville dans la ville. Helen BARR, Ulrike MAY, *Das Neue Frankfurt*, p.99, Christoph Mohr, <http://www.may-Siedlung.de/realisierung.htm>, « Gleich eines Schutzwalls oder einer Stadtmauer umschließt dieser Außenring die inneren ».. Dans la brochure des années 1930 la société die „Heimat“ présente la Siedlung ainsi « Die Siedlung bildet im Rahmen der Großstadt eine Kleinstadt für sich“ (La Siedlung forme, dans le cadre de la grande ville une petite ville en soi). La *Neue Zeitung* de Francfort décrit la vie de la Siedlung en 1932 comme celle d'une petite ville qui arrive à vivre en bonne intelligence et presque en autarcie dans ces temps troubles.

- Un petit jardin privatif ;
- La façade arrière.

Chacune des huit esplanades, ainsi formées, porte le nom de l'essence d'arbre qui la caractérise, ainsi va-t-on de l'allée des châtaigniers jusqu'à l'allée des hêtres¹¹⁸⁰. Il ne fait pas de doute que ces appellations poétiques tendent à convaincre du caractère sinon bucolique au moins naturel du lieu. Il faut reconnaître que ces esplanades apportent un sentiment de parc qui occulte un environnement aussi rude. Cette composition débouche sur le Heimatrिंग une allée qui suit la courbe de la voie ferrée. Celui ci passe sous les immeubles par de vigoureux portiques à angles droits, il s'oppose ainsi aux esplanades paysagées, et ce contraste en accentue encore la vigueur architectonique¹¹⁸¹.

b) L'architecture

Il en va de même quant aux constructions. Les longues barres de trois ou quatre niveaux présentent une façade avant stricte, rythmée par des portes d'entrée aux embrasures de brique rouge, quelque fois abritées par un petit auvent¹¹⁸². Les fenêtres apportent la seule animation à ces longs murs. Elles sont soit à double battant, soit à un seul, et à côté de la porte elles se réduisent à une mince ouverture rectangulaire. A cette économie de moyens s'oppose la façade postérieure qui présente un aspect bien plus accueillant. On ne peut toutefois pas satisfaire à l'attribution d'un jardin par logement, la surface disponible est bien trop faible, environ 120 m² au sol par appartement. Afin de palier ce manque, d'autres possibilités sont offertes pour rester en contact avec la nature. Bien que traités en maisons en bande, la plupart des immeubles ne sont pas, selon un schéma bien connu, des maisons individuelles accolées, mais des immeubles d'appartements, en général, un par niveau. Initialement prévus pour une population à revenus moyens, les logements devaient offrir des surfaces importantes, entre 80 m² pour un 3 pièces à 130 m² dans le cas de maisons individuelles. Cependant avec la crise de 1929 le programme fut modifié et seuls les immeubles situés Unter den Birken et Unter den Eichen comprennent des logements individuels pouvant aller jusqu'à 130 m² ; au total 50

¹¹⁸⁰ Les huit essences d'arbre sont les suivantes, du nord au sud ; Unter den Kastanien (sous les Châtaignier) , Unter den Akazien (Acacia), Unter den Platanen, Unter den Linden (Tilleul), Unter den Eschen (Frêne), Unter den Eichen (Chêne), Unter den Birken (Bouleau), Unter den Buchen (Hêtre).

¹¹⁸¹ Annexe Illustration Francfort fig N° 40.

¹¹⁸² Leur longueur varient de 210 mètres à 145 mètres, et se terminent par des immeubles en retour de 55 à 28 mètres du côté de la voie ferrée et de 28 mètres pour les immeubles donnant sur la Stresemannallee. Annexe Illustration Francfort fig N° 41.

maisons individuelles en bande ont été construites. Afin de donner la nécessaire surface de nature à tous, les logements disposent chacun d'au moins d'une véranda, au premier étage comme au second étage pour les bâtiments de trois étages. Le dernier niveau est agrémenté d'une profonde terrasse couverte d'un toit, traité en aluminium, ce qui constitue alors une innovation¹¹⁸³. Enfin, les habitants du rez-de-chaussée peuvent profiter d'un petit jardin privatif, séparé par une haie du pré central. C'est le seul cas où ce système est mis en place : le maître d'ouvrage, une société berlinoise, n'y est peut être pas étranger. De plus, les intervenants sont pour une fois peu nombreux, Ernst May et Herbert Boehm pour le plan d'ensemble associé à Fritz Berke pour la partie est, qui ne concerne pas la Heimatsiedlung. Pour l'aménagement des esplanades les concepteurs ne recourront à aucun paysagiste, car, comme cela peut être compris dans le texte de présentation de la Siedlung dans la *D.N.F* de 1928¹¹⁸⁴, elle est l'affaire de l'architecte. C'est Franz Roeckle qui est en charge de la construction. Architecte indépendant installé depuis 1908 à Francfort, il a collaboré à plusieurs reprises avec l'équipe d'Ernst May, notamment pour les blocs d'habitation de La Hugelstrasse, Raimundstrasse et de la Siedlung « de jardin » de Teller. La Heimatsiedlung est sa principale œuvre francfortoise, il se fera encore remarquer pour ses sept immeubles du Dammerstock  Karlsruhe, en compagnie de Walter Gropius et Otto Haesler¹¹⁸⁵. La Heimatsiedlung est l'œuvre où il trouve l'occasion de s'exprimer le mieux, Ernst May s'étant éloigné relativement vite de ce dossier, qu'il ne maîtrisait pas vraiment, face à un maître d'ouvrage berlinois. De plus cette partie du projet est la moins « structurante », car relativement isolée. Comme la partie la plus importante n'a pas vu le jour, ce chantier est resté assez éloigné des préoccupations de l'architecte.

On peut voir dans le projet général une approche semblable à celle de la Römerstadt, notamment avec la présence d'un élément historique qui sert d'élément de base à la conception. Néanmoins, la Heimatsiedlung dans le plan d'aménagement lui-même, fait figure de complément, plus destiné à combler un vide qu'à constituer un élément de la dynamique

¹¹⁸³ Annexe Illustration Francfort fig Né 42.

¹¹⁸⁴ *D.N.F.* N 7/8 1928. p. 153, „Die gärtnerische Ausgestaltung der Siedlung erfolgt nach den Plänen des Architekten“ (Les aménagements paysagers de la Siedlung résultent des plans de l'architecte.), la même formulation est retenue pour la présentation de la Siedlung dans le cahier N 2/3 1930

¹¹⁸⁵ . D.W.DREYSSE, op. cit. p.7 "Bei den meisten seiner Bauten fällt auf, dass sich ROECKLE mit seiner Formensprache von der seiner Zeitgenossen absetzte. Waren es zu Anfang in erster Linie eine kubische, der Antike entlehnte Formgebung und eine derbe Materialbehandlung, so waren es später mit dem Neuen Bauen einige, zum Teil recht pfiffige Architekturelemente, mit denen er den Gebrauchswert der Wohnung steigerte. Er war es, der den Wintergarten für den sozialen Wohnungsbau entdeckte." (Dans la plupart de ses constructions on remarque que Roeckle démarque son langage formel de celui de ses contemporains. Au début ce fut une ligne cubique empruntée à l'antique et un traitement grossier du matériau, plus tard avec les nouvelles constructions, en partie grâce à d'astucieuses articulations architecturales, il a amélioré la qualité d'utilisation des logements. Ce fut qui découvrit le jardin d'hiver pour le logement social.)

urbaine. Par ailleurs, elle est soumise à des contraintes externes qui sont principalement l'enfermement dans un réseau de voies de communication. Ceci conduit à une double démarche, d'une part la prise en compte de ces contraintes pour s'en séparer, en construisant une « muraille » autour de la Siedlung, et d'autre part à l'intérieur une exploitation de cette liberté ainsi gagnée. L'approche de Franz Roedle montre une sensibilité aux conceptions du Bauhaus : ici ses constructions sont rationnelles, elles s'étirent sur des longueurs pouvant atteindre 250 mètres. Il les aligne strictement, selon un principe répétitif qui pourrait être renouvelé à l'infini, sans aucune préoccupation de diversité architecturale¹¹⁸⁶. A chaque fois, une maison de tête isole de la Stresemannallee¹¹⁸⁷. La barre reçoit ici une petite cour en retrait¹¹⁸⁸, elle introduit à la longue construction, qui s'interrompt à son autre extrémité par une autre maison de tête qui par son caractère massif cache la voie ferrée. Les façades sont systématiquement identiques, d'un côté un long mur percé de portes et de fenêtres, et de l'autre côté une longue façade rythmée verticalement par les césures que forment les jardins du rez-de-chaussée, superposés par une bande vitrée continue que forment les vérandas. Elles sont dominées par la galerie creusée dans la façade régulièrement interrompue par les murets qui séparent les terrasses. Procédé sans cesse répété mais très efficace architecturalement.

Si l'on souligne souvent l'aspect expressif de la Siedlung, on remarque peu cette expérience de la répétition qui pourtant semble être le signe avant-coureur des nouveaux quartiers de Francfort initiés par Ernst May. Sûrement moins attrayantes, mais tout aussi rigoureuses sont les deux Siedlung proches, autant géographiquement que conceptuellement, de Praunheim III et Westhausen, où l'équipe May déploie une nouvelle vision de la ville.

Section 2. Vers la radicalité

Ernst May entreprend le 1^{er} août 1928 la troisième et dernière tranche de Praunheim. Cette Siedlung, haut lieu de l'expérience francfortoise, marque le point de départ de la phase la plus radicale, qui se terminera non à Francfort mais dans les contreforts de l'Oural et la plaine sibérienne avec les nouvelles villes russes de la « brigade May »¹¹⁸⁹. A la lumière de

¹¹⁸⁶ Ce type de répétition est assez rare sur un espace aussi important, le maintien d'une architecture parfaitement identique sans aucune différenciation relève alors plus de la théorie que de la pratique. On peut voir dans certaines propositions de Hilberseimer une démarche similaire, de même que le dessin pour le lotissement de Dessau-Törten, quoique moins systématique. Enfin on peut voir un essai proche dans le quartier réalisé par J.J.P. Oud, *Kiefhoek*, Rotterdam Zuid, Hillepolder, bloc d'habitation de maison en bande Kiefhoekstraat, Lindstraat. 1925-1930.

¹¹⁸⁷ Annexe Illustration Francfort fig N° 43.

¹¹⁸⁸ Annexe Illustration Francfort fig N° 44.

¹¹⁸⁹ Cf. infra Sous-Partie 3, URSS. pp. 454-470.

cette réalisation, va suivre rapidement une seconde Siedlung voisine de Westhausen, où les règles établies à Praunheim sont strictement appliquées. Toutes les deux sont implantées sur un terrain plat, dans une zone de champs où les concepteurs ont toute latitude pour inventer une ville autre.

A. Westhausen et Praunheim III

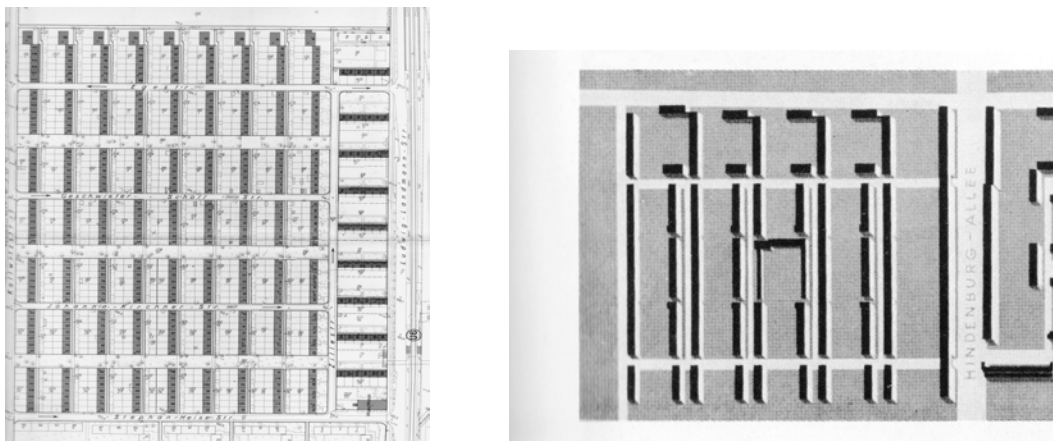


Figure 16 : A gauche Westhausen , à droite Praunheim III, (orientation nord), la voie principale (Hindenburgalle devenue Landmannstrasse) est dessinée à gauche de chaque Siedlung.) On remarque les immeubles placés en redan le long de cette voie à Westhausen.

Praunheim III précède Westhausen de quelque 13 mois, les travaux de cette dernière débutent le 15 septembre 1929. On recense de nombreux points communs aux deux opérations :

- Tout d'abord les maisons sont orientées est-ouest, selon la règle de l'éclairage le plus favorable ;
- Le tracé est strictement orthogonal, il est très proche de la « colonie » romaine, le nom de Siedlung¹¹⁹⁰, qui peut se traduire par colonie, est ici totalement justifié. A Praunheim la présence d'une place pratiquement carrée au centre de la Siedlung accentue encore le caractère romain, ou de colonie, d'établissement nouveau¹¹⁹¹ ;
- La plupart des maisons sont des maisons en bande, elles constituent le noyau de la Siedlung ;

¹¹⁹⁰ Le terme Siedlung désigne tout d'abord un établissement nouveau, la colonisation d'un site par de nouveaux habitants.

¹¹⁹¹ Voir le schéma du camp romain dans Leonardo BENEVOLO, *Histoire de la ville*, Marseille, éditions Parenthèse, 1983. Traduit de l'italien par Catherine Peyre, édition originale, Rome, Bari, Laterza & figli, 1975. p. 134, fig. 345, le camp militaire romain selon la description de Polibius.

- Elles sont à deux niveaux, rez-de-chaussée plus un étage, avec un toit plat ;
- Elles disposent pour chaque logement d'un jardin privatif ;
- Il s'agit en général de très petits logements, à Praunheim entre 41 et 55 m², pour Westhausen entre 41 et 47 m² La réduction de la surface des logements est liée à la crise de 1929¹¹⁹². La plupart des maisons ont été initialement prévues comme des maisons mono familiales puis divisées en deux logements ;
- Les voies de circulations sont rares et étroites (8 mètres), les chemins en terre battue sont privilégiés pour des raisons d'économie ;
- Les espaces verts sont très importants, pour Westhausen environ 18 % de la surface est construite, et les voies de circulation dans la Siedlung sont au nombre de cinq, représentant moins de 8 %. Ce n'est guère moins important à Praunheim¹¹⁹³ ;
- Une chaufferie centrale alimente une partie des appartements ;
- Les immeubles à couloirs en coursives donnent sur la Ludwig Landmannstrasse.
- Des espaces de détente sont aménagés pour les enfants ;
- L'opération s'est faite dans les champs, sans environnement urbain, selon la règle : d'abord les maisons et après les rues¹¹⁹⁴ ;
- Les couleurs des façades sont blanches avec des bois de fenêtre peints en bleu pour les façades vers l'extérieur de la Siedlung, à l'intérieur le rouge « pompéien » et le bleu dominant ;
- Ernst May et Eugen Kaufmann sont les décideurs pour les deux opérations, plus particulièrement Eugen Kaufmann s'avère très présent ;
- Une partie du mobilier est intégré, certains appartements sont dotés de lits rabattables dans le séjour, la cuisine de « Francfort » équipe chaque logement.

Cette longue liste de points communs montre tout d'abord la volonté désormais de typisierung, c'est-à-dire standardisation, dont Eugen Kaufmann était en charge¹¹⁹⁵. Cela explique sa forte implication dans les deux opérations. Cette standardisation réduit d'une manière singulière la liberté architecturale. L'industrialisation poussée conduit à une forme architecturale qui se limite à deux modèles, la maison en bande avec rez-de-chaussée plus un

¹¹⁹² Cf. chapitre DNF, initialement prévue en type : EFAKI 5. 86, soit maison « Einfamilienhaus für Kinder reiche », de 5 pièces et 86 m² (maison pour une famille nombreuse) transformée en maison Zwofa 3.40/3.42 de 3 pièces 40 ou 42 m², Zweifamilienhaus (maison pour deux familles).

¹¹⁹³ Praunheim III, la superficie construite est de l'ordre de 21% de surface construite.

¹¹⁹⁴ Cette règle Ernst May l'appliquera aussi en URSS, avec une réussite très discutable.

¹¹⁹⁵ Eugen KAUFMANN, (1892-1984) collaborateur de Bruno Taut à Magdebourg, rejoint Francfort, travaille avec Ernst May, est spécialement chargé de la typisierung (standardisation), émigre en URSS en 1931. Puis se rend en 1934 en G B, où il travaille sous le nom de Eugène Charles Kent.

étage¹¹⁹⁶ et l'immeuble de deux ou trois niveaux distribué par des coursives¹¹⁹⁷. En fait, c'est la maison en bande qui domine. La raison en est le coût faible de réalisation, car sa faible hauteur, comme une largeur de 8,50 mètres en moyenne, n'exige pas de mise en œuvre complexe. Il faut souligner que le terrain dans ces circonstances ne représente qu'une part très faible dans le budget global. En temps de ralentissement économique, la spéculation est peu disposée à payer cher des terrains, car la demande est rare et le risque d'une offre excessive apparaît vite. De plus les terrains en bordure de ville, comme ceux ici concernés, ne pèsent que peu sur le coût total de production de logements. Aussi peut-on compenser la « misère » architecturale par l'agrément des jardins, d'autant que ceux-ci sont entretenus par les habitants, puisque privés¹¹⁹⁸.

a) L'expérience de la standardisation

Cette banalité architecturale s'adapte bien à l'industrialisation et à la standardisation des procédures de construction.¹¹⁹⁹ Cette approche s'avère d'autant plus efficace si l'on fait totalement fi de la topographie des lieux. On s'autorise ainsi toute liberté pour tracer le schéma d'aménagement. Dans les deux cas il est très simple. Pour Praunheim, le réseau de communication est orthogonal, limité à l'est par la Hindenburgstrasse, (actuelle Ludwig Landmannstrasse), au nord par la Heerstrasse, à l'ouest la Fritz Schumacherstrasse, au sud le chemin de Am Ebelfeld. À l'intérieur de ce rectangle une seule rue, orientée d'ouest en est, le traverse pour aboutir par un porche sur la Ludwig Landmannstrasse. Quatre rues orientées nord-sud distribuent les blocs de maisons en bande. Ironie du sort, ces rues ont pris plus tard les noms d'architectes et urbanistes germaniques qui, pourtant, n'auraient été que difficilement convaincus par la Seidlung¹²⁰⁰. À Westhausen, les choses sont encore plus simples. Appuyées sur la Landmannstrasse, trois rues cernent le rectangle, la Kollwitzstrasse

¹¹⁹⁶ Annexe Illustration Francfort fig N° 45.

¹¹⁹⁷ Annexe Illustration Francfort fig N° 46.

¹¹⁹⁸ La nature et la couleur devaient pourvoir à l'absence d'architecture Annexe Illustration Francfort fig N° 47, 48, 49.

¹¹⁹⁹ Sous la direction de Heinrich KLOTZ, *Ernst May und das Neue Frankfurt, 1925 – 1930*, Berlin, Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur, 1986. Walter PRIGGE „Regulierung“ l'auteur de l'article publie le schéma d'organisation du chantier avec notamment le chemin de grue établi par les constructeurs.

¹²⁰⁰ Il s'agit de la rue Fritz Schumacher (1869-1947) l'architecte de Hambourg, constructeur de Siedlung sociales, le prix Fritz Schumacher est la distinction la plus enviée pour un architecte en Allemagne. Theodor Fischer, (1862-1938) le maître munichois d'Ernst May. Heinrich Tessenow (1876-1950) le très respecté promoteur de la cité-jardin en Allemagne. Camillo Sitte (1843-1903) le très célèbre auteur de *L'art de bâtir les villes - l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, dont on peut douter qu'il avait la même vision de la ville qu'Ernst May, surtout dans une telle occurrence. Alfred Messel (1853-1909) qui a marqué le paysage berlinois, mais surtout un voisin puisque né à Darmstadt. Hermann Muthesius (1861-1927) autorité dans l'histoire de l'architecture allemande, fondateur du Deutscher Werkbund, et protagoniste de la cité-jardin anglaise.

qui forme les côtés nord et ouest et la Stephan-Heise-Strasse au sud. A l'intérieur ont été privilégiées les voies piétonnes, juste coupées par trois rues orientées d'ouest en est, la Egelstrasse, la Geschwister-Scholl-Strasse et la Johanna-Kirchner-Strasse. Enfin pour accéder aux neuf immeubles placés en redan une voie parallèle à la Landmannstrasse a été créée la Zillerstrasse¹²⁰¹. Ces rues distribuent de chaque côté vers les immeubles placés en redan, un chemin piétonnier longe chacune d'elles et en permet l'accès. De ce fait, chaque rang de maison ne donne que d'un côté sur la rue, l'autre donne sur une esplanade plantée, où dominant des surfaces de gazon qui ajoutent encore à l'agrément paysager du lieu. La disposition se fait selon le déroulement séquentiel suivant : maison, parterre de plantes, chemin de terre, pré de séchage et blanchissage, jardin des occupants du premier étage, jardin des habitants du rez-de-chaussée de la maison suivante, maison. Ce dispositif s'avère encore plus économique que celui de Praunheim III, car ici les voies piétonnes sont plus nombreuses.

b) Inventer ?

On peut s'interroger sur la place qui est laissée à l'invention dans cette façon d'aborder la question. Il semble désormais que seuls les aspects financiers priment, l'urgence fait loi : construire pour loger rapidement des déshérités. Cela ne semble plus laisser le temps de penser, contrairement aux premières opérations où l'équipe est arrivée à concilier cette urgence et la nécessité d'invention. On peut à ce sujet invoquer la « machine à habiter ». Déjà critiquable dans son acception étroite, que devient-elle lorsque l'habitat est réduit à sa plus simple expression ? Loger huit personnes dans 41 m², soit 5 m² par habitant, quel que soit la capacité de créativité, relève du défi, du moins dans les structures de la ville moderne. Fin 1930 environ 5.000 personnes habitaient à Westhausen¹²⁰², alors que la première tranche de 426 logements venait d'être achevée et que la seconde tranche était à peine commencée, ce qui suppose une moyenne de plus de 8 occupants par appartement¹²⁰³.

Le seul point qui rend ces deux réalisations « vivables » et qui, probablement, les a sauvées du pic des démolisseurs, c'est la qualité de l'environnement, un véritable « parc » aux accents populaires qui en fait tout le charme, ou plutôt qui en a fait le charme. En effet

¹²⁰¹ Ces rues portent le nom d'opposants au régime nazi, ils ont été adoptés à la demande des résidents de la Siedlung après la guerre. Westhausen a été un lieu de contestation sinon de résistance au nazisme, la population était ici particulièrement opposante, il s'agissait contrairement à d'autres Siedlung, principalement d'ouvriers très engagés politiquement.

¹²⁰² Axel HUTH, « Westhausen » in fascicule *Ernst May Gesellschaft*, octobre 2006.

¹²⁰³ Commencé par ABG, (Gartenstadt AG) maître d'ouvrage de la première tranche, confia les 690 logements (1930 /1931) à la Nassauische Heimstätte, pour des raisons de difficultés économiques, ce qui retarda les travaux.

Praunheim a été pour l'essentiel réservée à l'acquisition, contrairement à Westhausen, destinée clairement à la location. La conséquence à Praunheim, avec l'amélioration du niveau de vie de ses habitants, est une transformation progressive des maisons devenues, comme initialement prévues, des maisons mono familiales. Aujourd'hui Praunheim III est totalement défiguré par des ajouts en matériaux de toute nature et des architectures de bricolage qui donnent une idée entièrement faussée de l'apparence originelle. Cela ne vaut que pour les maisons en bande¹²⁰⁴.

La seconde réponse architecturale est celle de la présence en bordure des deux Siedlung d'immeubles de deux ou trois étages avec des couloirs extérieurs en coursive¹²⁰⁵. Si pour Praunheim, les logements sont un peu plus grands dans ces bâtiments, il n'en est pas de même à Westhausen, où la superficie moyenne continue à se situer à environ 47 m². De plus à Westhausen, les habitants ne disposent pas de jardins privatifs, et doivent se contenter d'un balcon et d'un large pré qui accueille des portiques de séchage. Ce dernier sert surtout d'espace de détente pour les locataires et leurs enfants. C'est pour eux que fut installée une laverie au rez-de-chaussée de la chaufferie centrale. Elle sert aussi de lieu de rencontre dans une colonie à forte conscience politique et sociale¹²⁰⁶. Au début, seuls les habitants qui payaient un droit avaient accès à cette laverie extrêmement moderne mais avec la crise son utilisation devint gratuite. La grande cheminée de la chaufferie, haute de 35 mètres, domine les constructions et apporte un effet architectural dramatiquement absent par ailleurs. Christoph Mohr y voit, avec un certain romantisme, un « campanile »¹²⁰⁷.

b) L'immeuble à coursive d'Anton Brenner

Bien moins romantiques, les façades en coursives qui animent l'architecture répétitive des longs immeubles de la Ludwig Landmannstrasse à Praunheim. Elles lui confèrent un cadre sévère, aujourd'hui un peu détérioré par l'envahissante station de métro en plein air. A Westhausen, elles personnalisent les immeubles en redan qui ferment le Siedlung du côté de la Ludwig Landmannstrasse. Parmi elles, en bordure de Praunheim II on remarque à juste

¹²⁰⁴ Annexe Illustration Francfort fig N° 50,51.

¹²⁰⁵ Annexe Illustration Francfort fig N° 52.

¹²⁰⁶ C'est dans cette laverie que fut décidé en 1947 de donner aux rues de la Siedlung des noms de résistants au nazisme, sous la présidence du maire de Francfort. Avant les rues avaient des noms d'anciennes colonies allemandes, notamment le Togo qui donna lieu à une chanson où les habitants se voyaient dans le sauvage Westhausen.

¹²⁰⁷ Christoph MOHR, op. cit. p. 51, "Wie ein campanile Freistehenden hohen Schornstein" (la haute cheminée comme un campanile détaché).

titre, l'immeuble à coursive d'Anton Brenner au début de Am Ebelfeld¹²⁰⁸. L'architecte accole à chaque extrémité de l'immeuble une cage d'escaliers qui ouvre sur les coursives. La cage d'escalier à l'angle de la Ludwig Landmannstrasse et de Am Ebelfed reçoit un traitement particulier qui lui confère un caractère de « porte ». Si les logements sont petits, l'architecte en décalant les appartements d'un étage à l'autre, peut augmenter la hauteur de la pièce de séjour, les chambres étant desservies par une marche et étant plus basses. Cela lui permet également de décaler les balcons sur la façade arrière et ainsi de conférer une forte expression architectonique à la façade arrière. Ce choix est aussi « politique » car en Allemagne, et encore aujourd'hui, il est d'usage de mesurer la taille des logements non seulement par la surface mais aussi le volume des pièces. En agrandissant celui de la salle de séjour l'architecte s'exposait moins aux critiques, déjà nombreuses, sur l'extrême petitesse des chambres. En effet les commentateurs à l'époque n'ont pas manqué de s'arrêter sur l'exiguïté excessive des logements, même les plus favorables y voient le défaut commun à toutes ces constructions¹²⁰⁹.

Comme ces critiques on peut se demander si l'on peut encore parler de fonctionnalisme, devant la brutalité du procédé, qui est entièrement commandé par l'urgence et l'économie. Y a-t-il encore un rapport entre la fonction et l'architecture, ou ne s'agit-il plus que de constructions parallélépipédiques qui renferment des espaces dont la nature n'est guère identifiable ? Ne doit-on pas plutôt y voir un rationalisme purement économique, qui s'est totalement éloigné de toute idée de représentation urbaine ou architecturale ? N'en vient-on pas à une *Auflösung der Städte*, mais pas comme Bruno Taut l'avait imaginée ? Avant d'examiner cette question, notre attention doit se porter sur les trois projets qui ont tous marqué l'année 1930 : la Siedlung de Goldstein, le Hellerhof premier grand projet du jeune architecte hollandais Mart Stam et Am Lindenbaum, le très romantique nom du lotissement de Walter Gropius.

¹²⁰⁸ Annexe Illustration Francfort fig N° 53, 54, 55. Anton Brenner (1896-1957), architecte a construit un immeuble à Vienne en 1924 qui a surpris, notamment par l'ambition du jeune architecte de réaliser des appartements en moyenne de 38 m² avec des meubles intégrés. Vienne XV^e arrondissement Rauchfangkehrergasse, 26, immeuble qualifié de «constructiviste» il a été attiré à Francfort par les idées d'Ernst May plus en phase avec les siennes que celles qui avaient cours dans la capitale autrichienne.

¹²⁰⁹ Comme s'en fait l'écho la presse locale en mai 1930, „...beide Typen (Zweifamilienhaus und Ganghaus) haben de gleichen Fehler : sie sind zu klein... Das Schlafzimmer ist so eng, dass außer den Betten kein Möbelstück mehr Platz findet“ (... les deux types (maison bi-famille ou immeuble à coursive) ont le même défaut : ils sont trop petits...La chambre est si étroite qu'en dehors du lit aucun meuble ne peut trouver une place). In Helen Barr op. cit. p.53 insert.

B. Am Lindenbaum

Cette opération n'est en rien comparable par sa taille avec les autres projets examinés, à peine 198 logements sur une petite superficie de deux hectares, ce qui est hors des normes francfortoises¹²¹⁰. L'intérêt tient au fait que c'est le maître du Bauhaus, Walter Gropius qui en est le maître d'oeuvre. On est mal informé sur les circonstances de son intervention, cela aurait pu être aussi bien le fait d'Ernst May que d'Adolf Meyer¹²¹¹, celui-ci est alors en charge à Francfort de la politique des bâtiments industriels¹²¹². Ernst May écrit à propos de ce programme dans la *D.N.F.* un bref commentaire où il retient surtout que, en raison d'un coût élevé du terrain, il a fallu augmenter la densité¹²¹³.

a) Question théorique

Un tel parti ne pouvait qu'intéresser Walter Gropius qui s'interroge alors sur la hauteur adaptée des immeubles, question dont il traite à plusieurs reprises et, notamment, dans un numéro de la *D.N.F.* suite au CIAM de Bruxelles en 1930¹²¹⁴. Il est incontestablement favorable, lorsqu'il s'agit de petits logements, au « Hochbau », l'immeuble en hauteur¹²¹⁵. La maison individuelle à ses yeux ne se justifie qu'à une certaine distance du centre ville, dans un cadre que l'on désignerait aujourd'hui de « périurbain ». La vraie ville ne peut pas être faite de maisons individuelles, même en bande. La vision de Walter Gropius du développement des villes modernes est différente de celle d'Ernst May. L'idée de Trabantenstadt, chère à Ernst May, est moins évidente pour Gropius, qui reste sensible à la question de la proximité qui induit la question des moyens de communication. Est-ce à dire qu'il y a conflit entre les deux personnes ? Probablement pas car Ernst May a déjà ouvert les colonnes de la *D.N.F.* à Gropius, et le travail du Bauhaus est suivi avec intérêt par la rédaction de *D.N.F.*.

Après avoir quitté la direction du Bauhaus en 1928, Walter Gropius ouvre un cabinet d'architecture à Berlin, c'est dans ce cadre qu'il intervient à Francfort. Le terrain qui lui est

¹²¹⁰ La part de surface au sol par logement construit est en moyenne de 150 m² alors que dans le cas présent elle n'est que de 98 m². Ce chiffre est un simple indicateur de densité.

¹²¹¹ Adolf Meyer est décédé le 24.07.1929 par noyade pendant des congés au bord de la mer du Nord.

¹²¹² Christian Mohr, op. cit. p. 234, rappelons que Meyer entretenait des liens privilégiés avec Gropius dont il fut l'associé et le partenaire pour l'usine Fagus de 1911.

¹²¹³ *DNF*, N° 2/3, 1930, p. 89. cependant Ernst May indique dans la fiche technique que le terrain a été mis à disposition par bail emphytéotique, ce qui exclut tout investissement en capital, bien venu en cette période de crise, sans pour cela peser sur les loyers.

¹²¹⁴ Walter GROPIUS, « Flach mittel oder Hochbau », in *DNF*, N° 2, 193.1. pp. 22 à 34. Il s'agit de l'exposé que Walter Gropius a présenté lors du III^e CIAM à Bruxelles du 27 au 29 novembre 1930.

¹²¹⁵ Cf. Sous-Partie 2 *DNF*. p. 430.

proposé correspond plutôt bien à ses conceptions. Il est situé derrière une école construite en 1928 par Martin Elsaesser et donne sur un axe de pénétration vers le centre, la Escherheimer Landstrasse. Il est enserré entre deux rues récemment tracées, Am Lindenbaum¹²¹⁶ et Hinter der Ulmen et offre un espace relativement réduit de 110 mètres sur 185 mètres. Walter Gropius va établir un plan d'occupation du sol qui répond entièrement aux théories qu'il développe dans son approche de la typologie des constructions dans le cadre urbain. Dans son principe, la hauteur des immeubles est conditionnée par la distance avec le cœur de la ville. Plus on s'en approche, plus la hauteur du bâtiment peut être importante. En effet tout en répondant aux exigences d'hygiène, d'ensoleillement et de ventilation identique, le besoin en surface au sol diminue, pour se révéler optimal avec des immeubles de 10 à 12 étages¹²¹⁷. Dans le cas présent, avec un éloignement de cinq kilomètres du centre ville, desservi par une ligne de tram, la solution est l'immeuble de taille moyenne, comme celle que l'architecte a retenue pour ses constructions contemporaines à la Siemensstadt¹²¹⁸. Par ailleurs, s'agissant d'immeubles et non de maisons en bande, la solution des petits logements s'impose. A ses yeux ils sont à proscrire pour les maisons en bande. Ceci est en contradiction avec les réalisations de Westhausen et Praunheim III, transformées à tort en très petits logements.

Aussi peut-on dire que le programme retenu est en parfaite cohérence avec ses thèses, et en opposition avec la démarche francfortoise. Cependant il satisfait à la logique francfortoise qui promeut l'architecture d'avant-garde et la recherche expérimentale.

b) Plan d'implantation

Cinq immeubles de deux étages avec combles sont implantés sur le terrain. Disposés en redan entre Hinter der Ulmen, et Am Lindenbaum, une rue sépare la cinquième construction des quatre autres. Ils sont tous orientés nord-sud afin que les façades soient exposées est-ouest, exposition considérée comme la plus favorable, car la plus ensoleillée. Afin de profiter au mieux de cette orientation, les bâtiments sont séparés de 30 mètres, de telle manière qu'à aucun moment, même au solstice d'hiver une construction ne porte de l'ombre à sa voisine¹²¹⁹. Cette largeur est établie en fonction de la hauteur des constructions et correspond ici à des bâtiments de deux ou trois étages. Contrairement à la règle que se donne Ernst May, l'espace ainsi dégagé n'est pas affecté à des jardins privés, mais réservé aux

¹²¹⁶ Am Lindenbaum fut tracé en 1922.

¹²¹⁷ DNF, N° 2, février 1931, pp. 31,32.

¹²¹⁸ Cf. supra pp. 220-224.

¹²¹⁹ Annexe Illustration Francfort fig N° 56.

portiques pour le linge et surtout aux aires de jeu pour les enfants. Gropius est très sensible à cet aspect, la garderie d'enfant, l'école maternelle, la proximité d'écoles primaires, de terrains de sport sont pour lui des facteurs essentiels de la ville moderne. Les Siedlung francfortoises manquent de ce type d'équipements, l'idée étant que la nature omniprésente pourvoit, en dehors de l'école, à ces besoins tout « naturellement ».

On peut souligner là le regard différent que l'équipe de Francfort porte sur la ville. Ernst May ne voit de vraie solution à la Grossstadt que sous une certaine forme de fuite, dans la lignée des mouvements anti ville de la fin du XIX^e siècle. Alors que Gropius ne fuit pas la ville, mais l'imagine autrement. La vision de celui-ci est assez proche de celle de Le Corbusier, même si le plan Voisin ne lui agrée pas en ce qu'il exclut l'insertion dans le tissu ancien. Gropius voit dans l'urbanisation de la proche périphérie par des immeubles de grande hauteur, dressés dans de vastes parcs, la solution au développement urbain futur. Cependant ce ne sont pas des tours qu'il préconise mais des immeubles plutôt traités en longueur, entre dix et douze étages, très proches de ce que propose Ludwig Hilberseimer. Cette idée de bâtiments en longueur, qui élimine l'îlot au profit d'une insertion plus libre dans l'espace à construire, est essentiellement motivée par un double souci : l'orientation cohérente, ce que n'offre pas l'îlot, et la rationalisation du sol. Pour lui, la solution se trouve dans la barre, qui deviendra progressivement un dogme de l'urbanisme du XX^e siècle. Cette démarche est clairement affirmée dans sa réalisation francfortoise. Ce sont des barres chacune isolée l'une de l'autre qui relient les deux rues, et, si pour des raisons de rentabilité du sol, la densité est augmentée par la fermeture côté nord de quatre immeubles pour former trois cours, ce n'est que l'expression d'une contrainte. Si les façades sont orientées nord sud et non est ouest, Walter Gropius, afin de remédier en partie à cette entorse à la règle, trouve la solution par la disposition intérieure des logements¹²²⁰. L'accès aux appartements se fait côté nord sur la rue Hinter der Ulmen¹²²¹, où sont aménagées les pièces techniques, alors que le côté sud, donnant sur la « cour », est réservé aux pièces de séjour, qui profitent ainsi de la lumière et aussi de la tranquillité du square planté de peupliers.

c) L'architecture

Pour les grandes barres, longues de près de 90 mètres, la partie est reçoit les chambres à coucher et le bain, alors que le séjour et la cuisine attenante, orientés à l'ouest, profitent de

¹²²⁰ Annexe Illustration Francfort fig N° 57.

¹²²¹ Annexe Illustration Francfort fig N° 58.

la lumière jusqu'au soleil couchant. Une loggia, placée devant la cuisine, est accessible par le séjour, selon un dispositif que l'on retrouve souvent dans les réalisations berlinoises de l'époque, notamment chez Bruno Taut¹²²². Elle ne peut cependant pas remplacer les terrasses et grands balcons que l'équipe May a instaurés comme règle. Comme c'est souvent le cas, la loggia ou le balcon sont un facteur important dans l'animation des façades, par principe sobres sinon ascétiques. Walter Gropius est plus sensible qu'Ernst May à la plasticité des immeubles, tout en évitant un esthétisme formel. La façade arrière s'en tient donc à une surface plane, juste rythmée par un système de fenêtres regroupées en un bloc qui accentue l'effet d'horizontalité¹²²³, quelque fois souligné par le traitement de la cage d'escalier¹²²⁴. A l'intérieur de ce bloc se succèdent fenêtre et pan de mur visuellement intégrés par un léger retrait, le tout souligné par un long et mince appui de fenêtre saillant¹²²⁵. Loin de chercher à en rompre l'apparente monotonie, ce choix accentue encore plus la ligne horizontale, excluant toute verticale. Il n'en va pas de même pour la façade opposée. Elle est animée par un socle en brique rouge sombre, au dessus duquel s'étire un crépi blanc jusqu'à la corniche du toit, faite d'un double bandeau bordé d'un ourlet de cuivre. Walter Gropius lui donne un caractère monumental par un traitement vigoureusement modelé avec une interruption du mur, en le creusant profondément à chaque cage d'escalier sur une largeur suffisante pour y installer la cage et, de chaque côté, les loggias¹²²⁶. Fait inhabituel, mais lié à l'absence de carré privatif pour les occupants du rez-de-chaussée, il suspend une loggia juste au dessus du socle du bâtiment, la laissant sans appui, pour marquer encore plus le rôle architectonique des loggias.

Les trois petits immeubles orientés nord-sud, du fait de leur organisation interne, sont dotés de cages d'escalier placées au nord, partiellement en ressaut par rapport au mur. Côté sud, l'architecte plaque sur une façade parfaitement plane, quatre rangs de trois larges balcons semi cylindriques, qui ne sont pas sans surprendre le spectateur¹²²⁷. Les logements sont dotés d'une cuisine de Francfort, d'une salle de bains, d'un réduit et d'un grenier, un programme d'équipement habituel à Berlin.

Am Lindenbaum confirme, s'il en était besoin, le caractère de réflexion sur la ville de demain du nouveau Francfort. Le propos de Gropius n'est pas en phase avec les autres réalisations francfortoises, il explore d'autres possibilités. Mais cette volonté d'ouverture ne se limite pas au travail de Gropius. Un jeune architecte hollandais, déjà remarqué à l'occasion

¹²²² Cf. Berlin... notamment au SchillerHof, à Britz.

¹²²³ Annexe Illustration Francfort fig N° 57.

¹²²⁴ Annexe Illustration Francfort fig N° 59.

¹²²⁵ Gropius a eu recours au même procédé à la Siemensstadt, cf. Titre I Partie 2 chapitre Gropius.

¹²²⁶ Annexe Illustration Francfort fig N° 60.

¹²²⁷ Annexe Illustration Francfort fig N° 61.

de l'exposition du Werkbund du Weissenhof à Stuttgart en 1927, va trouver l'occasion de donner la mesure de son talent avec la Siedlung du Hellerhof.

C. Le Hellerhof

Mart Stam¹²²⁸ est né aux Pays-Bas. Ebéniste et dessinateur de formation, il s'affirme vite comme une personnalité de l'avant-garde après avoir acquis une expérience d'architecte urbaniste entre 1919 et 1922 chez Granpré Molière à Rotterdam, auteur de plusieurs projets d'extension de la ville, dont la cité-jardin de Vreewijk¹²²⁹. C'est là qu'il découvre les deux questions qu'il se posera tout au long de sa carrière d'architecte urbaniste, la taille minimum des logements et les règles d'hygiène dans la ville du XX^e siècle. A ces questions les urbanistes hollandais ont été confrontés dès avant 1914. La large réflexion que Hendrik Berlage conduit alors sur la ville nourrit une pléiade d'architectes qui ont vite acquis une large expérience. Après 1922, Mart Stam travaille à Berlin et participe à une exposition du Bauhaus de Weimar en 1923. Il s'active tant qu'alors âgé de 28 ans il est retenu pour participer au Weissenhof à Stuttgart, où il construit une maison en bande d'une grande élégance et sensibilité. A la même époque il travaille chez Brinkman et Van de Vlugt, auteurs remarquables de la Van Nelle Fabrik à laquelle Mart Stam a plus ou moins coopéré¹²³⁰. Avec Gerrit Rietveld il représente les Pays-Bas au premier congrès du CIAM à Sarraz et de juillet 1928 à janvier 1929 il est professeur invité d'urbanisme au Bauhaus. Cependant dès août 1928, il s'installe à Francfort comme architecte indépendant en relation avec l'équipe May. Il participe à l'équipe qui conçoit la remarquable maison de retraite Henry-Emma Budge Heim¹²³¹. Il assiste Ernst May pour la préparation du CIAM II, qui se tient à Francfort en octobre 1929, et dès la fin 1928, sur la recommandation d'Ernst May, la Hellerhof A G lui confie le projet d'extension de la Siedlung construite entre 1901 et 1904.

¹²²⁸ Martinus Adrianus Stam (1899-1986).

¹²²⁹ Cabinet Granpré Molière, Verhagen et Kok, qui était en charge de l'extension de Rotterdam au sud de la Nieuwe Maas avec la cité-jardin de *Vreewijk*, considéré alors comme un des plus importants projets en Europe pour la construction de petits logements sociaux. Le projet était fondé sur le plan d'urbanisme de Hendrik Berlage, cependant l'apport nouveau était le zonage clair, (industrie, ville, campagne) qui était séparé par les voies de circulations. Cf. Werner MÖLLER, *Mart Stam 1899-1986, Architect, Visionär, Gestalter, sein Weg zum Erfolg, 1919-1930*, Tübingen, Berlin, Ernst Wasmuth, en collaboration avec le Deutschen Architektur-Museum, 1997. pp. 12-15.

¹²³⁰ Werner MÖLLER, *Mart Stam 1899-1986*, op. Cit. p. 50.

¹²³¹ Cf. *DNF* 1930 juillet N°7, pp. 157-173. Il s'agit d'une maison de retraite d'une architecture qui prend en compte la situation des personnes âgées, notamment en organisant les espaces sur deux niveaux seulement.

a) Le projet du Hellerhof

Contrairement à la plupart des autres Siedlung, le maître d'ouvrage du Hellerhof est une société d'économie mixte, où la société Philippe Holzmann est largement majoritaire¹²³². L'approche du projet est dès lors plus « économique », il prévoit, sur un terrain appartenant à la Hellerhof A.G., la construction de plus de 1.100 logements. La situation va jouer un rôle non négligeable dans l'approche de l'architecte. Le terrain se trouve auprès d'installations ferroviaires, l'ancienne gare de Francfort devenue gare de marchandises après la construction d'une nouvelle gare en 1888. Autour se sont développés une zone industrielle et d'activité, ainsi que les terrains de la Foire, encore présents actuellement. C'est donc un lieu idéalement placé pour les nombreux ouvriers qui travaillent dans le secteur. De plus il est bien desservi par les transports en commun, le centre de la ville est éloigné d'environ 3 kilomètres.

A partir de ces données le projet de Mart Stam retient le principe d'un espace disponible par logement de 85 m² en moyenne, le chiffre le plus faible pour l'ensemble des Siedlung construites. On peut discuter ce critère, les logements n'ayant pas la même surface selon les réalisations. Cependant il faut prendre en compte surtout l'espace extérieur disponible, puisque la décision de réduire la taille des logements induit la mise à disposition d'un espace externe plus large, comme c'est le cas notamment à Westhausen. Ici la surface non construite atteint moins de 73 %, voirie comprise, ce qui est encore inférieur au Bornheimer Hang pourtant inséré dans un tissu urbain contraignant.

L'espace réservé à l'opération se trouve limité au sud par une large avenue orientée est-ouest, la Frankenallee, qui conduit à l'ancienne Siedlung du Hellerhof de 1904. Mart Stam s'appuie sur celle-ci pour créer un second axe la Schneidhainer Strasse, qui est orienté nord-sud, et forme la colonne vertébrale de la Siedlung. Ce choix est déterminant, car il implique que l'ensemble projeté est un élément de la ville, une extension et non un satellite. On retrouve là l'apprentissage de Mart Stam, lorsqu'il travaillait chez Granpré Molière à l'expansion sud de Rotterdam, où l'une des problématiques était de s'ajuster aux quartiers existants, sur lesquels la cité nouvelle venait se greffer.

¹²³² En 1901 fut créé une société par action, dont la ville de Francfort détenait 10 % et la société Philippe Holzmann 90%. Une convention prévoyait une montée progressive de la ville au capital. Cependant même minoritaire la ville disposait d'un pouvoir d'intervention important.

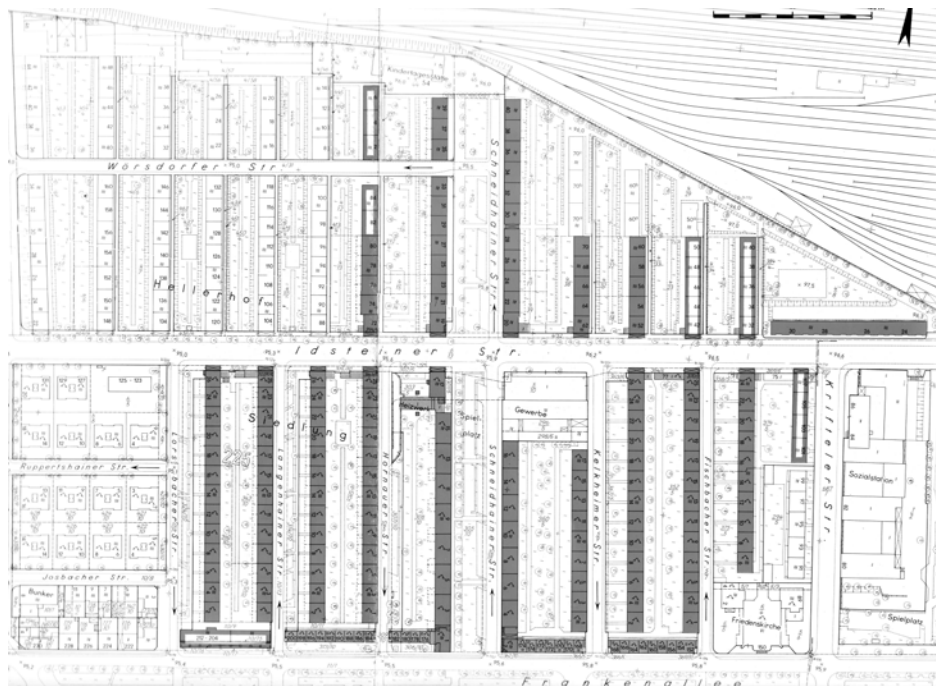


Figure 17, Hellerhof, en gris foncé la partie construite par Mart Stam

Pour ses voies il adopte un tracé rectiligne dans lequel va être dessinée une série de rectangles où de longues barres vont s'installer¹²³³. La première tranche de l'opération trouve ses limites entre la Lorsbacherstrasse à l'ouest, qui sépare la Siedlung de celle de 1904, la Idsteinerstrasse au nord, la Schneidhainerstrasse à l'est et la Frankenallee au sud, elle forme un rectangle parfait. On peut presque à ce sujet parler d'îlot, dans la mesure où les immeubles longent les rues et enferment une partie de la vie dans des jardins qui s'apparentent à des cours. Ce dispositif se décline selon des barres orientées est-ouest, bordées par une rue qui s'ouvre à chaque extrémité sur les axes principaux¹²³⁴. Entre les rues, se dégage un espace occupé initialement par le classique pré de séchage, un chemin et de petits jardins privés, qui ont pour la plupart disparu¹²³⁵. La seconde tranche occupe la partie à l'est de la Schneidhainer Strasse et reprend très précisément le même schéma, à quelques variations près. En premier lieu, en bordure de la Siedlung, une église évangélique est construite en 1928 sur les plans de Karl Blattner. Elle marque l'angle entre la Frankenallee et la Krifteler Strasse¹²³⁶. De même à l'angle

¹²³³ Annexe Illustration Francfort fig N° 62.

¹²³⁴ Au sud à la Frankenallee et au nord à la Idsteinerstrasse. Annexe Illustration Francfort fig N° 63.

¹²³⁵ Des petits jardins privés subsistent encore dans les Fischerbacher et Keltheimer Strasse.

¹²³⁶ Karl BLATTNER, *Friedenskirche*, Frankenallee, 1928, le projet était fort ancien, puisque l'église commémore la signature du traité de paix de Francfort entre la France et l'Allemagne en 1871. A l'église s'ajoute un presbytère et un jardin d'enfant. L'église a été inaugurée le 11 mars 1928, elle donc antérieure à la Siedlung.

la Idstreiner Strasse et de la Schneidhainerstrasse, l'architecte dégage un espace fermé par une construction en retrait.

b) l'architecture

Il agrémente la Schneidhainerstrasse par une légère variation dans les façades, dont l'exemple le plus parlant est l'élégante maison qui s'appuie sur le bâtiment de la chaufferie¹²³⁷. Cette dernière est la construction la plus emblématique de Mart Stam. Les deux cheminées en brique rouge, dans leur simplicité industrielle, revendiquent à juste titre une valeur architecturale, qui en font la marque du Hellerhof¹²³⁸. Le bâtiment lui-même mérite l'attention, une trame de bandeaux de béton peints en blanc supporte de larges parties vitrées, qui offrent une transparence technique contredite par les sombres murs de brique rouge. Il rappelle au milieu de ce décor de verdure, la beauté de l'outil lorsqu'il est pensé comme objet d'art. Son insertion répond aussi à la contrainte qu'impose le caractère de la ville, faire cohabiter dans le même espace l'habitat et les instruments modernes du confort. Cette idée de ville s'affirme encore dans la manière dont Mart Stam résout le traitement du front de la Siedlung sur la Frankenallee, voie d'accès majeure. Il ne rend pas visibles les immeubles en redan. Devant chacun d'eux il aménage une maison en bande d'un étage, détachée des immeubles de telle manière qu'elle ne porte pas d'ombre sur les appartements sis à l'arrière. Ces maisons reçoivent une architecture nettement différente, au dessus d'un rez-de-chaussée en léger retrait, aux grandes baies vitrées, qui accueillent des commerces, se déroule un rythme de loggias et de murs percés par de minces fenêtres horizontales placées en hauteur¹²³⁹. L'architecte obtient ainsi un effet très remarqué, par la contradiction entre la hauteur de ces maisons et celles qui s'étendent derrière. Il diminue ainsi visuellement le poids de l'ensemble. En même temps il accentue le caractère urbain de l'avenue, avec son enfilade de magasins, ponctués au bout par les vigoureux clochers de la Friedenskirche. Enfin, il introduit une ambiguïté sur le sens même de ces maisons, car les loggias sont rehaussées par des stores rayés rouges et blancs, repris dans les bâches qui habillent les garde-corps des loggias, ce qui leur donne un petit air de bord de mer. Là encore, l'école hollandaise revient dans le dessin de Mart Stam. On peut y voir une veine identique lorsqu'il plaque sur le pignon de côté un escalier couvert, très géométrique, pour parvenir au couloir extérieur à l'arrière du premier étage. Ces constructions devaient protéger les habitants du bruit du trafic en transit dans la

¹²³⁷ Annexe Illustration Francfort fig N° 64.

¹²³⁸ Annexe Illustration Francfort fig N° 65.

¹²³⁹ Annexe Illustration Francfort fig N° 66.

Frankenallee. Ce fut une inutile précaution, car la Frankenallee comme la Schneidhainerstrasse prévues comme deux voies de communication importantes se sont finalement terminées en cul-de-sac, venant chacune se heurter aux talus des voies ferrées. La première devait relier le centre aux quartiers ouest de la ville, en dédoublant la Mainzer Landstrasse et l'autre partir des rives du Main pour aller vers la vallée de la Nidda au nord. De ce fait le quartier n'a pas pris le caractère citadin espéré. Néanmoins et, contrairement à la démarche d'Ernst May, le tracé des rues est déterminant dans la structure de la Siedlung, où elles sont bien plus nombreuses que dans les économiques aménagements de Westhausen et Praunheim III. L'idée d'une césure avec la ville est refusée. Au contraire, Mart Stam prétend, avec la voie qu'il perce¹²⁴⁰, mettre le Hellerhof au cœur d'un développement de l'ouest de la ville, ou au moins s'y raccrocher très clairement. Cette voie se veut urbaine : les deux longs immeubles de trois étages, qui s'étirent jusqu'à la Idsteinerstrasse, se terminent par des pignons qui débordent sur les rues au dessus de portiques abritant des boutiques¹²⁴¹. Ils s'ouvrent en de larges baies vitrées, rythmées par de longs balcons qui barrent la totalité des pignons.

Le Hellerhof décline les thèmes chers à l'avant-garde. Il est marqué non seulement par l'expérience de Francfort mais aussi par le Bauhaus comme par l'école hollandaise. Il forme une bonne synthèse des idées dominantes du moment où revient sans cesse le leitmotiv soleil, lumière, air, nature. Ces idées exigent la transparence, une traversée d'une façade à l'autre, une pénétration dans le dispositif qui cherche à effacer la limite de l'intérieur avec l'extérieur. Dans cet exercice Mart Stam s'avère très adroit : sur le côté ouest, bien exposé à la lumière du soir il ouvre de vastes fenêtres derrière des loggias, multiplie les fenêtres ; alors que du côté est, il éclaire les chambres par une longue fenêtre verticale et par une bande d'étroites fenêtres horizontales placées en hauteur, qui crée un rapport différent à la lumière¹²⁴². Si l'on rencontre ce type de solution dans d'autres constructions elle n'est guère retenue dans des opérations à caractère social. Ce qui frappe pour ce chantier, alors que la crise réduisait les moyens financiers, c'est la liberté dont semble jouir Mart Stam pour varier ses choix architectoniques. Même si l'industrialisation et la standardisation sont perceptibles, les diverses solutions architecturales retenues par l'architecte peuvent laisser penser que les coûts de réalisation étaient bien supérieurs à ceux des autres opérations conduites à partir de 1929. Or, lorsque l'on se réfère au montant des loyers, à la surface des logements et à la population visée, les données sont très semblables. La solution semble satisfaisante puisque, après le départ de

¹²⁴⁰ La Schneidhainerstrasse.

¹²⁴¹ Annexe Illustration Francfort fig N° 67.

¹²⁴² Annexe Illustration Francfort fig N° 68, 69.

Mart Stam¹²⁴³, ses plans ont été respectés et que les différentes phases de développement de la Siedlung reprennent son schéma. C'est notamment évident pour la partie nord construite entre 1934 et 1937, qui ne se contente pas de s'inscrire strictement dans le tracé prévu, mais reprend aussi le parti architectural arrêté dès l'origine¹²⁴⁴. Comme pour d'autres réalisations francfortoises une maison du peuple avait été prévue dont Max Cetto devait se charger¹²⁴⁵. On est tenté de dire que, comme d'habitude, elle ne fut pas construite. Cette priorité au logement, la présence de lieux de culte et l'absence de lieu de rencontre laïque montre le rapport des forces politiques. Les responsables restent très attachés à la vocation sociale de l'église, catholique ou protestante. En cela, Francfort diffère nettement de Vienne, dans la capitale autrichienne la volonté politique apparaît beaucoup plus nettement.

D. La cité-jardin du Goldstein

En 1928 le village de Schwanheim est rattaché à la ville de Francfort, il se situe à l'extrême ouest de la ville, au sud du Main. Il est éloigné de Niederrad d'environ trois kilomètres. Des champs s'y étirent autour d'un domaine et de son parc le « Goldstein »¹²⁴⁶. Bien placé entre la rive sud du Main et la forêt, le Goldstein est de plus relié par un pont à Griesheim et Hoechst sur la rive nord du Main, important centre industriel et portuaire. C'est un lieu idéal pour établir une ville satellite, une Trabantenstadt. Bien que ce ne soit finalement qu'un projet sans mise en oeuvre, il présente un intérêt exceptionnel dans la mesure où il clarifie la position de l'équipe May à partir de fin 1928 sur la conception de la ville nouvelle.

Dès 1929 l'équipe d'Ernst May se penche sur le site de Goldstein et, devant la progression insuffisante des logements sociaux, elle y voit l'occasion de mener une grande opération pour donner un logement décent à la population ouvrière, occupée dans les nombreux sites industriels de l'autre côté du Main. Le projet devient très vite ambitieux, puisqu'il est programmé de construire 8530 logements qui abriteront entre 30.000 et 35.000 habitants, dans les cinq années à venir. Ce sont donc près de 1.700 logements à construire par an, soit l'essentiel du programme envisagé pour toute la ville, en l'occurrence 2.500 logements. Ernst May dans la *D.N.F.* de 1930 en présentant le projet, note qu'il est pour

¹²⁴³ Mart Stam a rejoint la brigade May en URSS dès 1931.

¹²⁴⁴ Les tranches V, VI et VII ont été réalisées en 1934, 1936 et 1937 par Karl Blattner, membre de l'équipe May.

¹²⁴⁵ Max Cetto avait dessiné un projet en 1930/1931 d'une maison du peuple qui devait comprendre une salle de spectacle de 750 places, une bibliothèque de 20.000 volumes, une salle de lecture pour enfant, un atelier pour des formations pratiques et un restaurant.

¹²⁴⁶ Au XIII^e siècle le Goldstein était une « Wasserburg » c'est-à-dire un château fort entouré de fossés en eau.

l'instant mis en suspens pour des raisons financières¹²⁴⁷. Cette cité est alors le plus grand projet immobilier d'Allemagne, et probablement d'Europe.

a) La conception

L'opération de Goldstein n'est pas présentée sous le terme de Siedlung, qui est en général employé par Ernst May, mais de Gartenstadt, cité-jardin¹²⁴⁸. Les plans ont été conçus par Ernst May, Herbert Boehm, le partenaire habituel d'Ernst May, Erich Mauthner et Walter Schwagenscheidt. Ce dernier a plus particulièrement travaillé sur la question de l'ensoleillement¹²⁴⁹. Elle prend dans le plan une importance primordiale, car elle conduit à s'arrêter sur une orientation unique pour l'ensemble de la cité. En effet tous les immeubles sont placés selon un axe nord-sud afin que les façades soient orientées est-ouest. On retrouve ainsi le principe retenu dans les Siedlung récentes, avec cependant une particularité : certains bâtiments pouvaient être orientés différemment, alors qu'ici aucune exception n'est envisagée. Les constructions montrent un alignement de bâtiments de l'orée de la forêt, au sud, jusqu'à la route qui longe le Main au Nord, et cela sur une profondeur de près de 700 mètres. Le front le long du Main, quant à lui, s'étend sur plus de deux kilomètres. Cette configuration d'une géométrie simple conduit à affirmer que les concepteurs ont dessiné une ville à sens unique.

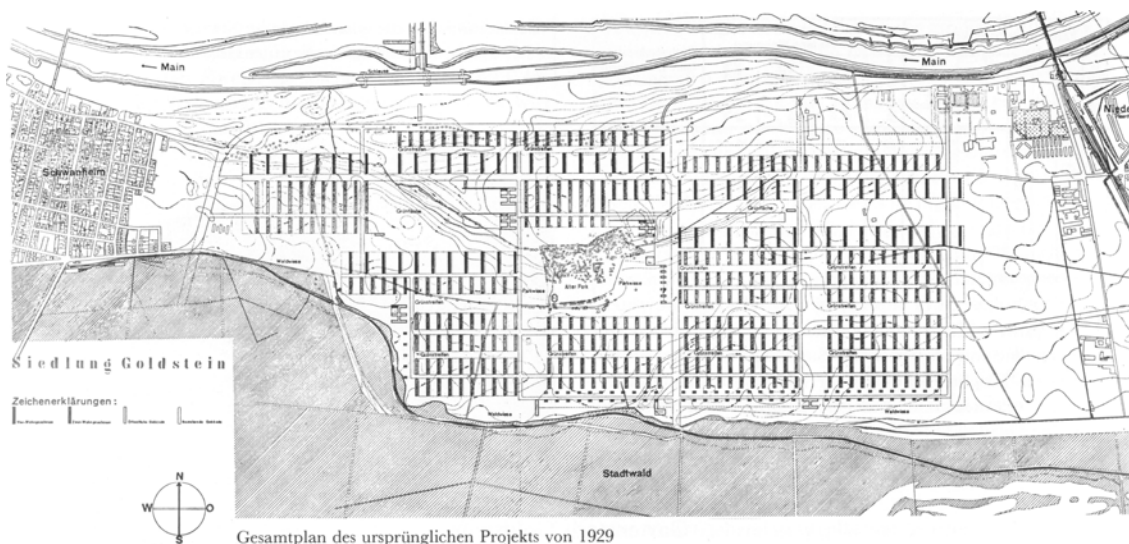


Figure 18, Goldstein plan d'ensemble, 1929, non réalisé.

¹²⁴⁷ DNF N° 2/3 février mars 1930, p.123 „Die Ausführung der Siedlung wurde infolge der derzeitigen Finanzierungs-Schwierigkeiten einstweilen zurückgestellt“ (La réalisation de la Siedlung va être pour l'instant reportée pour des difficultés financières).

¹²⁴⁸ Ibid, Gartenstadt Goldstein, p. 122.

¹²⁴⁹ Christian MOHR, op. cit. p. 228.

En dehors de la « brutalité » du plan, il faut rendre compte de l'ampleur du projet et de son économie, car ces traits alignés au cordeau s'inscrivent dans une vision inhabituelle.

b) Le plan d'aménagement

A l'intérieur du dispositif se trouve un carré arboré, non construit. C'est l'ancien parc du domaine de Goldstein. Vers l'ouest, il est relié à une esplanade partiellement occupée par des bâtiments placés en dents de peigne qui assurent les fonctions sociales de la cité, comme des écoles ou des bâtiments d'administration. Ce type d'organisation se retrouve dans d'autres endroits, notamment en bordure de forêt dans la partie sud-ouest. Ernst May dans son article de la *D.N.F.* prend soin, dans le court exposé, de préciser que les écoles seront implantées dans des espaces libres et réalisées selon un système de pavillons, à l'instar de la *Ebelfeldschule* à Praunheim ou de la *Hallgartenschule* au *Bornheimer Hang*¹²⁵⁰. D'autres équipements sont prévus, notamment une chaufferie centrale, une laverie, mais aussi, et cela est nouveau, un quartier d'activités commerciales et artisanales, justifié par la taille du projet.

Les rares précisions que l'on possède concernent le nombre de logements et leur répartition. Il s'agit, comme cela est prévisible, de petits logements, où dominant les deux pièces et demie d'une superficie d'environ 50 m², de quatre types différents, au total 5.050 logements. 1.850 sont des deux pièces au plus de 43 m², et le restant est composé d'appartements plus spacieux, jusqu'à 125 m² pour les familles très nombreuses. Etant donné la taille de la cité, 100 logements de 135 m² sont réservés aux médecins et autres professions de proximité, nécessaires au bon fonctionnement d'une agglomération de 30.000 habitants¹²⁵¹. Notons cependant l'absence d'innovation en matière d'équipement, pas d'installations sportives, de piscine ; on n'y voit pas non plus de maison du peuple ni de centre hospitalier. Sur le plan culturel, ne sont prévues ni bibliothèque ni librairie. Rien ne semble particulièrement envisagé pour les enfants, bien qu'en général les écoles possèdent des équipements propres. Bref, malgré sa dimension, la cité est considérée comme un satellite et non comme une ville autonome. La nature constitue le fil directeur du plan d'aménagement. Au regard des deux *Siedlung* de Praunheim III et de Westhausen, qui servent alors de modèle, l'architecture envisagée n'est ni variée ni attrayante, c'est une approche similaire où la fonction du « jardin » est privilégiée. Comment cet aménagement est-il conçu ? Il n'est pas

¹²⁵⁰ Cf. Sous-Partie 2 « Die Neue Schule » in *D.N.F.*, novembre/ décembre 1928, pp. 225-232.

¹²⁵¹ DNF 1930, p.122 « Wohnungen für Ärzte u.s.w. » (logements pour médecins etc.).

aisé de donner une réponse détaillée, mais le tracé de la voirie et les espacements entre les constructions peuvent aider à appréhender ce point.

c) La nature à Goldstein

Pour aborder cette question il convient de s'arrêter sur le système de circulation prévu. La règle est la réduction des voies de circulation automobile, car ces rues coûtent cher, non seulement en construction, mais aussi en réseau (écoulement des eaux notamment) et en entretien. Il s'agit donc de limiter au strict nécessaire la surface imperméable de la voirie, ce qui revient à favoriser les chemins piétonniers en terre battue.

L'accès à Goldstein se fait par une voie qui longe le Main et évite de pénétrer dans la cité-jardin. Sur cette voie se greffent cinq rues axées nord-sud conduisant aux différents quartiers, dont une voie axiale plus large qui sépare les côtés est et ouest. A cela s'ajoutent deux voies traversantes est-ouest et pour la desserte immédiate des habitations, trois rues étroites également axées est-ouest. On peut estimer qu'au total ce type de voirie mesure environ 15 kilomètres, soit environ 1,80 mètre par logement. Cette remarquable économie de moyens tient au rôle primordial que joue la partie paysagée dans le projet. Non seulement la plupart des logements sont dotés d'un jardin privatif, situé côté ouest de la maison, mais entre les rangées de constructions et parallèlement aux rues sont dégagées de larges bandes d'espace vert orientées est-ouest, les Grünstreifen (bandes vertes), comme le montre le schéma publié dans la *D.N.F.*¹²⁵². Ces Grünstreifen ne sont pas de simples allées de verdure, mais des squares aménagés, avec des installations diverses. Ainsi le plus large d'entre eux, situé au pied des maisons les plus hautes, est présenté en français dans la *D.N.F.* comme :

« Square entre des files de maisons de quatre étages, avec des arbres de part et d'autre, servant de place de jeu, pré de jeu et bassin à se mouiller (pour les enfants)¹²⁵³. »

La traduction est approximative, ce ne sont pas quatre étages mais quatre niveaux et le « bassin à se mouiller » est un aménagement que l'on trouve dans d'autres Siedlung, entre autres à Niederrad, il s'agit d'une pataugeoire. Sur le schéma sont planifiés des jardins pour les maisons d'un étage. En revanche devant les maisons de quatre niveaux aucun

¹²⁵² *DNF*, 1930, p. 124. La revue présente le schéma d'aménagement de la Siedlung *Bebauungsschema der Siedlung Goldstein*. Il montre bien les différentes séquences, maisons en bande avec jardin, rue, maisons en bande avec jardin, bande paysagée, maison en bande avec jardin, rue. Le schéma est celui de la partie est de la Siedlung.

¹²⁵³ *Ibid*, il s'agit là d'une traduction très approximative, où notamment le traducteur confond niveau (Geschoss) avec étage (Stock terme peu utilisé en Allemagne). Les maisons concernées n'ont en effet pas quatre étages, mais quatre niveaux, c'est-à-dire R + 3. En général en Allemagne on désigne par Erdgeschoss (E.G.) le rez-de-chaussée.

aménagement n'est tracé. Il est vraisemblable que la formule retenue dans les autres Siedlung d'un pré de séchage, de petits jardins venait combler cet espace. L'ensemble de ce dispositif est complété par le parc existant du Goldstein et son esplanade adjacente, où se dégage encore une fois une vaste zone verte. Enfin, par sa situation, à l'orée d'un bois et sur les rives boisées du Main, le caractère non urbain de Goldstein est définitivement affirmé.

Contrairement aux autres opérations d'Ernst May, la part espace vert est ici, pour une grande partie, publique. Elle se justifie par la taille même de l'opération et, par l'idée de créer une cité-jardin, qui, comme en Angleterre, réserve une place importante aux parcs publics. On doit néanmoins souligner le caractère très géométrique du tracé. Il semble qu'il s'agisse d'une tentative, dans ce contexte, de rationalisation des espaces verts et des voies de circulation, selon les critères de la modernité. Raymond Unwin présente déjà en 1909 des schémas très rationnels dans son ouvrage *L'étude pratique des plans de villes*¹²⁵⁴. Il montre le même souci d'économie des rues d'accès en comparant deux types d'implantation pour dix acres de terrain. Celui qu'il retient est un schéma pensé de telle manière que, pour la même surface, il obtienne un jardin pour chaque habitation, un terrain de jeu pour les enfants, des courts de tennis et un terrain de bowling et, surtout, une réduction considérable des voies de circulation. Ce type de préoccupation se trouve aussi chez d'autres théoriciens. On prendra pour exemple le document qui justifie, pour Le Corbusier, l'Unité d'Habitation pour 1.400 habitants. Elle permet de réduire d'une façon drastique la longueur de la voirie et dégage un large espace de jardin que l'architecte agrémenté d'un étang¹²⁵⁵.

Mais la Gartenstadt de Goldstein pose cependant la question du sens d'un tel parti, elle manque totalement de sensibilité, avec ces maisons strictement alignées sans aucun « accident » visuel. On n'est pas en mesure d'évaluer la véritable valeur du projet, puisqu'il est resté dans les cartons, néanmoins on peut tenter de s'en faire une idée. La première réaction est de se demander si le fait de noyer dans un océan de verdure des immeubles, qui paraissent totalement identiques, est une solution architecturalement et urbainement acceptable. N'est-ce pas une sorte de « cache misère » devant un budget étriqué ? S'agit-il vraiment d'une réelle réflexion sur la ville ? Le résultat connu de Westhausen et Praunheim III n'incite guère à l'optimisme. L'exemple que donne aujourd'hui Goldstein n'est guère plus convaincant : les quelques traces qui subsistent de la Siedlung de « chômeurs » qui y fut réalisée en 1932, laissent l'impression que l'environnement exubérant de la nature sauve la

¹²⁵⁴ Raymond UNWIN, op. cit. Annexe Illustration Francfort fig N°72,73

¹²⁵⁵ Leonardo BENEVOLO, op. cit. p. 441. Benevolo reproduit une note manuscrite de Le Corbusier où il montre qu'avec un habitat regroupé dans un immeuble de grande hauteur la voirie passe pour le même nombre d'habitants de 3,5 kilomètres de rues contre 150 mètres.

faiblesse architecturale¹²⁵⁶. Pour mieux comprendre il est utile de s'intéresser à la cheville ouvrière de ce plan. Ce ne sont ni Ernst May ni Herbert Boehm qui se sont penchés sur la table de dessin. En fait, Ernst May ne fut que le défenseur d'un projet qui fut dessiné par un nouveau collaborateur qu'Ernst May a fait venir à Francfort début 1929, Walter Schwagenscheidt, qui le suivra en URSS.

d) Walter Schwagenscheidt et la cité-jardin de Goldstein.

Walter Schwagenscheidt s'installe en 1929 à Francfort avec la fonction de responsable technique et artistique de la Gartenstadt-Gesellschaft A.G. (société par action des jardins municipaux), poste que lui a procuré Ernst May, en raison de l'intérêt que Walter Schwagenscheidt porte aux questions de la ville.

Ce dernier présente un profil un peu inhabituel. Il est l'un des quinze enfants d'un ouvrier de la Ruhr, et ne peut suivre le cursus habituel de l'enseignement de l'architecture. Son apprentissage se fait en commençant au bas de l'échelle, pour achever sa formation en 1924 à 38 ans. C'est donc une personnalité qui a une connaissance réelle du monde ouvrier et qui, de plus, a multiplié les rencontres, les formations et nourri ainsi sa réflexion.

La ville est son centre d'intérêt et dès 1920, alors qu'il n'a pas encore terminé son apprentissage, il entreprend un travail sur la ville qui le conduira à la publication en 1949 de *Die Raumstadt*¹²⁵⁷. Il reprend une partie des thèmes qui ont sous-tendu son travail lorsqu'il intervient à Francfort et en URSS. Son nom est associé à une vaste opération d'urbanisme de Francfort, la Nordweststadt, entreprise à partir de 1959. Elle reprend un thème cher à l'architecte, la séparation entre les différentes fonctions de la ville. Il crée ainsi à la Nordweststadt, un centre commercial et un pôle d'activité qu'il installe dans un ovale et qu'il isole des zones d'habitation par de larges artères de circulation.

Comme d'autres théoriciens allemands de la ville¹²⁵⁸, il est très sensible au rôle de la nature dans la ville nouvelle. Cela apparaît déjà en 1921, lorsqu'il présente dans une

¹²⁵⁶ Annexe Illustration Francfort fig N° 70,71 ;

¹²⁵⁷ Walter SCWAGENSCHIEDT, *Die Raumstadt, Hausbau und Städtebau für Jung und Alt, für Laien und was sich Fachleute nennt. Skizzen mit Randbemerkungen zu einem verworrenen Thema*. Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1949. (La ville-espace, construction de maison et de ville pour jeune et vieux, pour profane et ceux qui se disent des professionnels. Esquisses avec des annotations sur une question confuse). Le titre est quelque peu provocateur, il éclaire assez sur ses réserves envers ses collègues, le ton est souvent caustique et l'auteur marque une certaine morgue envers les directions de l'urbanisme des villes après guerre dans la phase de reconstruction.

¹²⁵⁸ Une bonne partie des théoriciens mettent la nature au centre de leur préoccupation, et cela en dehors des tenants de la cité-jardin, notamment Rudolf Schwartz, Hans Bernard Reichow, Hermann Jansen, Martin Wagner (*Das Sanitäre Gütin der Städte*), Fritz Schumacher de même qu'Ernst May lui-même.

exposition itinérante sa vision de la ville. La série de dessins exposée distingue trois espaces dans la ville : le *Aussenraum* (l'espace extérieur), le *Übergangsraum* (l'espace transitoire), le *Innenraum* (l'espace intérieur). Il ne s'agit pas de défendre l'idée de zonage, mais l'auteur souligne ainsi l'absolue nécessité de considérer ces trois espaces dans la réalisation de toute construction ; c'est-à-dire prendre en compte l'intérieur de la maison, la circulation autour et dans la maison enfin l'extérieur, son environnement. Pour le logement il ne doit pas être en contact avec les voies de circulation importantes, seules les voies d'accès sont compatibles. Chaque habitant doit disposer d'un jardin, pour vivre en symbiose avec la nature. Cette exigence est clairement affirmée en ce qu'il prétend que les éléments naturels font partie intégrante de la *Neue Sachlichkeit*¹²⁵⁹.

C'est bien ce qui inspire Goldstein, où l'orientation des maisons et la prééminence de la nature sont les éléments directeurs du plan. Quant à l'architecture prévue on ne dispose que de peu d'information, sinon que d'après la *D.N.F.*, les architectes devaient être Ernst May et Schwagenscheidt. On peut se faire une idée de l'architecture envisagée, si l'on se réfère à une opération bien plus modeste avec les mêmes protagonistes, la *Wohnsiedlung Tornow-Gelände*. C'est un ensemble de 560 logements, proche du Hellerhof, qui s'insère dans un tracé urbain bien antérieur, le long d'un axe majeur de la ville, la *Mainzerlandstrasse*. L'étroitesse du terrain n'autorise que l'implantation de squares entre les maisons placées en redan. De très petits logements, des trois pièces pour une superficie de 43,5 m², voisinent avec des deux pièces guère plus spacieux de 37 m². Le quartier a subi de graves dommages pendant la guerre et les immeubles actuels ne donnent qu'une idée imprécise des constructions originales. Celles-ci faisaient preuve d'une modernité que l'on ne retrouve pas dans la reconstruction. Les façades reçoivent un traitement inhabituel à Francfort. Elles sont amplement percées par de longues baies vitrées horizontales inscrites dans de larges bandes de murs, une bande verticale plus fine marque la séparation des fenêtres de la salle de bains avec les fenêtres des autres pièces. Comme la salle de bains est mitoyenne avec celle de l'appartement voisin, l'architecte obtient néanmoins une trame assez large, qui permet un effet architectonique. Ces immeubles sont, de plus, partiellement appuyés sur des pilotis, pour ouvrir un espace au niveau de la cave, située ici de plain-pied avec le terrain. Celui-ci est en contre bas de la rue, qui a été surélevée pour se trouver au niveau du rez-de-chaussée.

¹²⁵⁹ Karlheinz KESSLER, *Wohnungsbau der 20er Jahre*, op. cit. p. 133 Kessler cite Schwagenscheidt „Blumen und Bäume, Hecken, Sträucher, Wiesen, Luft, Sonne und der Sternenhimmel, Wolken, Vögel und Schmetterlinge und Vieles, was in Zahlen und Diagrammen nicht auszudrücken ist, gehören zur modernen Sachlichkeit“ (Fleurs et arbres, haies, buissons, prés, air, soleil et le ciel étoilé, nuages, oiseux et papillons et d'autres, que l'on ne peut exprimer en chiffre, appartiennent au réalisme moderne).

Ernst May explique que ces parties couvertes permettent aux enfants de trouver une aire de jeu pour les journées pluvieuses et un abri paisible (ruhiger Erholung) pour les habitants¹²⁶⁰. Rappelons que la Tornow-Gelände était destinée à la classe moyenne, ce qui explique peut être cette architecture plus « soignée » et l'absence de jardins privatifs dans les espaces verts. Force est de constater que l'aspect de l'ensemble est plus séduisant que ce qui est en général retenu comme architecture dans les Siedlung d'Ernst May.

Peut-on alors conclure que l'apport des architectes extérieurs, Walter Gropius, Mart Stam et Walter Schwagenscheidt modifie l'architecture francfortoise pour lui conférer un caractère plus esthétique et plus contemporain ? Difficile de répondre, car cette première expérience n'a pas été suivie d'autres tentatives. En effet en octobre 1930 Ernst May et Walter Schwagenscheidt quittent Francfort pour l'URSS. Reste une autre question : les immeubles de Goldstein auraient-ils bénéficié de la même qualité d'invention pour, notamment, les constructions de trois étages ? Rien n'est moins sûr, ils ne visent pas la même population, bien moins aisée que celle de Tornow. Or Ernst May s'est toujours opposé à faire financer les coûts d'un projet de logement social par une surcharge fiscale, d'ailleurs mal venue en ces années 1930. Aussi doit-on admettre que l'ensemble de Goldstein aurait été réalisé sur l'exemple de Westhausen et aurait caché très certainement sa pauvreté architecturale, et aussi constructive derrière un rideau de verdure. Cela est d'autant plus plausible que Walter Schwagenscheidt est un fervent adepte d'une nature qui doit offrir le vrai cadre de vie aux plus démunis.

Dès lors se pose la question des limites de ces architectures et formes d'urbanisation. Elle n'est pas vaine, car elle ne concerne pas seulement Francfort. Mais en premier lieu les travaux d'Ernst May et de son équipe en URSS. On verra plus loin que les villes nouvelles soviétiques ont été reçues avec beaucoup de réticence, et que ce terrain d'expérience à grande échelle n'a pas abouti, pour les raisons qui seront exposées plus loin¹²⁶¹. On verra que les termes de fonctionnalisme, de rationalisme, ont été alors dépouillés pour une bonne part de leur contenu. Mais avant cela il est un autre aspect de l'expérience francfortoise qu'il faut prendre en compte. La revue qui accompagne les travaux de Francfort révèle des approches qui ne semblent pas a priori participer à l'élaboration de la ville nouvelle. Intitulée *Das Neue Frankfurt* elle éclaire sous un angle inhabituel la vision de la ville nouvelle que les architectes tentent de créer.

¹²⁶⁰ DNF, 1930, op.cit. p.125.

¹²⁶¹ Cf. Sous-Partie 3, URSS.

Sous-Partie 2

Das Neue Frankfurt

Dans un article publié en 1975 et repris en 1979, Giorgio Grassi souligne le caractère spécifique de la revue *Das Neue Frankfurt (D.N.F)* voulu par son promoteur, Ernst May¹²⁶². Les conclusions qu'en tire l'auteur méritent notre intérêt. Bien que nous ne les reprenions pas ici en détail, les finesses de l'analyse exigent que l'on s'y arrête.

Ernst May s'inscrit dans la mouvance moderniste de l'architecture allemande, qui s'est pour l'essentiel retrouvée dans l'association assez informelle, *Der Ring*. Il est confronté, comme d'autres architectes dans les villes allemandes¹²⁶³, à la réflexion sur la ville nouvelle.

« La structure de *D.N.F.* : cette revue, entre le bulletin de tendance au sens étroit - comme l'*Esprit Nouveau*, *Frülicht*, *die Form*, etc - et le manuel d'architecture a, une fois l'axe de bataille repéré, pour principal objet la construction d'un *corpus* le plus large possible d'expériences comparables. »¹²⁶⁴, écrit Giorgio Grassi, qui note que la revue :

« ... ne sort pas des limites d'un comportement avant tout moral »¹²⁶⁵.

Tout comme Walter Gropius qui voit dans l'architecture d'abord une question éthique, Giorgio Grassi remarque que :

« ...le Bauhaus de Gropius s'est justement constitué sur cette exigence radicale »¹²⁶⁶.

et dans ce sens :

« ...la recherche d'un style : un style de vie surtout, suivant le choix énoncé en premier par Loos comme discipline rigoureuse, comme norme morale (mais sans céder au moralisme romantique d'inspiration anglaise) »¹²⁶⁷.

Là réside l'originalité de la revue. Elle tient, d'après Giorgio Grassi, à ce que l'objet de la revue :

¹²⁶² Giorgio GRASSI, «Das Neue Frankfurt et l'architecture du nouveau Francfort (1972) » in *L'architecture comme métier et autres écrits*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983. Traduit de l'italien par Xavier Malverti, édition originale *La architettura como oficio y otros escritos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979. L'article cité a été publié en 1972 "Das Neue Frankfurt e l'architettura della nove Francoforte » in *Das Neue Frankfurt 1926-1931*, Bari, 1975.

¹²⁶³ On peut notamment citer le travail de Schumacher à Hambourg.

¹²⁶⁴ Giorgio GRASSI, op. cit. p. 89.

¹²⁶⁵ Ibid.

¹²⁶⁶ Ibid.

¹²⁶⁷ Ibid p. 90.

« ... est une analyse patiente de tous les éléments de la scène urbaine, comme l'attestent les numéros de *D.N.F.* consacrés aux différents aspects du décor urbain, à la mode, aux moyens de transport, au cinéma, etc.»¹²⁶⁸.

Ce caractère de scène urbaine est conforté par ce qui frappe immédiatement à la lecture de la *D.N.F.* : l'omniprésence de la ville de Francfort comme réalité d'un projet de la ville moderne. Elle constitue au moins le support permanent de la démonstration, sinon, comme pour Giorgio Grassi, « le plan méthodologique »¹²⁶⁹. Cette idée est particulièrement séduisante, car elle renverse une proposition fréquente en ces années 1920 - 1930 où l'architecture de projet, de « papier », tant comme support du dessin que du discours, est supposée apporter la nécessaire réforme du construit. Ernst May, entre autres, instaure une réflexion qui présuppose le « réalisé » comme terrain non seulement d'expérimentation mais aussi de représentation concrète du débat théorique sur la mission de l'architecture, dans la société du XX^e siècle déjà engagée dans l'ère postindustrielle. Cette certitude construite éloigne les rédacteurs de la polémique. Comme le souligne Giorgio Grassi, la revue ne participe que très peu aux disputes, bien qu'elle rende compte des conflits qui animent la communauté des architectes européens¹²⁷⁰. Lorsqu'elle est conduite à prendre position sur un thème délicat, le ton reste toujours modéré, non sans faire preuve d'une certaine ironie à l'occasion¹²⁷¹.

Ernst May alors qu'il était à Breslau s'était attaché à éditer une revue entre 1920 et 1925 *Schlesisches Heim*. En contact avec le milieu intellectuel berlinois il avait compris l'importance de l'écrit, bien qu'il ne fut pas un intellectuel, mais un homme d'action, comme d'ailleurs le cours de sa vie l'a démontré. Ainsi trouve-t-il dans l'édition d'une revue le moyen de diffuser sa pensée et ses résultats. De plus, il sait donner à la revue, dès sa création, les moyens de sa pérennité, car il n'agit pas en éditeur solitaire, comme le furent d'autres architectes, ainsi Le Corbusier avec *l'Esprit Nouveau*, ou Bruno Taut avec *Frühlicht*. Il se donne des appuis efficaces. En effet avec le soutien de la ville, un éditeur francfortois se charge de la diffusion de la revue, qui peut ainsi prétendre à une audience internationale.

D'ailleurs, dès 1928 le sous-titre de la revue : *MONATSSCHRIFT FÜR DIE PROBLEME MODERNER GESTALTUNG*¹²⁷², montre que l'on prétend à une approche plus large que

¹²⁶⁸ Ibid.

¹²⁶⁹ Ibid.

¹²⁷⁰ Ainsi la revue consacre un article au congrès de Sarraz, *D.N.F.* 1928 N°10 pp. 195-196, le projet de Le Corbusier pour la SDN à Genève.

¹²⁷¹ C'est notamment le cas du regard un peu désabusé sur le Palais du Peuple à Moscou et de ses péripéties, DNS N° 2 mai 1932, pp. 33 à 36, DNS N° 3 juin 1932 p.66.

¹²⁷²En 1926/27 le sous-titre était : "MONATSSCHRIFT FÜR DIE FRAGEN DER GROSSSTADTGESTALTUNG" (revue mensuelle pour les questions de la forme de la grande ville) à partir de 1928 : « MONATSSCHRIFT FÜR DIE PROBLEME MODERNER GESTALTUNG », (revue mensuelle pour

l'unique question du « Nouveau Francfort » de son architecture et de son urbanisation. Puis à partir de janvier 1930 on souligne les aspects culturels, *INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR DIE PROBLEME KULTURELLER NEUGESTALTUNG*. Le changement de nom de la *D.N.F.* en *Die Neue Stadt (D.N.S.)* en 1932 met en lumière la ligne nouvelle, celle d'une réflexion surtout orientée vers les questions réellement urbaines : *INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR ARCHITEKTONISCHE PLANUNG UND STÄATISCHE KULTUR*¹²⁷³.

A son meilleur moment la revue est tirée à près de 4.000 exemplaires, la couverture du cahier N° 11 de novembre 1930 rend visible ce succès en marquant sur une carte du monde les pays où la revue est diffusée¹²⁷⁴. Cette audience assez enviable tient au caractère double de la publication : manuel d'architecture et revue d'opinion.

les problèmes de la forme moderne).

¹²⁷³ Revue internationale pour la planification urbaine et la culture de la ville.

¹²⁷⁴ Vier Jahre das neue Frankfurt, sous titre : « INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR DIE PROBLEME KULTURELLER NEUGESTALTUNG », sur la couverture même est notée qu'au Japon la revue a 135 abonnés, *D.N.F.* N° 11 novembre 1930.

Chapitre 1

La ville pour tous

Section 1. Un article exemplaire

Tout le N° 5 de *D.N.F.* 1926/1927 est consacré à la politique du logement de la ville qu'Ernst May veut conduire pour Francfort¹²⁷⁵. Son article est représentatif de l'esprit de la revue. Construit selon un schéma analytique qui aborde chaque point sans grand souci de synthèse ni de théorisation, l'auteur expose les différents aspects de la politique sous des angles très variés et l'agrément de nombreux exemples.

Il est frappant de voir comment l'exposé est structuré : il passe de considérations générales à des aspects techniques sans véritables transitions. En premier lieu, il annonce le programme de logement de la ville sur une période de dix ans, faisant remarquer la nécessité de travailler sur une période « visible ». La justification de ce programme tient à l'état du logement à Francfort, avec ses habituelles *Mietskasernen*. Ernst May souligne alors l'orientation uniquement esthétique qui a prédominé, et qu'il oppose aux considérations actuelles sanitaire et d'hygiène. Il explique ainsi l'intérêt des quartiers extérieurs à la vieille ville. Aucune considération sur l'esthétique nouvelle n'est présentée, l'argumentation reste entièrement objective, hygiéniste. Puis il aborde la question des sols. La question de la propriété privée du sol, thème du combat socialiste pour son étatisation, ou plutôt dans le cas de l'Allemagne sa communalisation, n'est pas évoquée. Il se contente d'un examen statistique des possessions de la ville, (53 % du sol) et de leur degré de dispersion, qu'il regrette. Il revient en revanche sur la nécessaire « externalisation » de l'habitat, pour des raisons économiques et la nécessité de créer un réseau de communication adapté. Ce sont les considérations pratiques qui priment, la politique de la *Siedlung* n'est présentée que sous ses aspects économiques et hygiéniques, jamais sociaux ni politiques, pourrait-on dire. Ainsi les conclusions du Congrès de Vienne d'octobre 1926, où a eu lieu un débat à caractère socio-politique sur la *Siedlung*, sont totalement ignorées¹²⁷⁶. Bien que l'aspect social de cette question fasse débat en Europe, surtout dans les milieux d'avant-garde, Ernst May l'évite soigneusement pour se contenter d'un exposé que l'on pourrait qualifier de neutre. Il effleure à peine le caractère « naturel » de la maison associée à un jardin, question chère à Leberecht

¹²⁷⁵ Ernst MAY «Wohnungsbaupolitik der Stadt Frankfurt am Main » in *D.N.F.* N° 5, 1926/1927.

¹²⁷⁶ Congrès d'octobre 1926, auquel Ernst May a participé.

Migge, qui s'inscrit dans la droite ligne des « anti-ville ». Après quoi il aborde d'une façon toujours aussi distanciée la question du financement. La méthode adoptée à Francfort qu'il détaille, est un schéma éminemment reproductible, comme un modèle de « société d'économie mixte ». C'est très technique et rappelle la démarche de Ebenezer Howard dans sa démonstration sur la cité-jardin. Il démonte le mécanisme financier, la viabilité d'un système financier classique, mais n'évoque en rien le rôle d'un impôt spécifique¹²⁷⁷. Le regard reste centré sur Francfort comme valeur d'exemple, sans recours à une quelconque comparaison. Il constate que le développement des espaces externes à la vieille ville doit avoir pour effet de faire baisser le prix des terrains dans la ville historique. Ce constat ne conduit en rien à une réflexion sur la spéculation et ses effets, question pourtant très sensible dans l'Allemagne de la République de Weimar.

Cette approche globale de la politique du logement est suivie d'informations qui peuvent se résumer ainsi : en matière de logement, la base c'est la maison individuelle et, à défaut, il faut construire des maisons d'un maximum de deux étages, tout en restant très attentif à l'ensoleillement, l'aération et la bonne orientation. En l'absence de jardin individuel, ce qui doit être une exception, une terrasse « jardin » doit le remplacer. Quant à la réalisation des constructions il faut veiller à mener des chantiers importants, pour des raisons de rentabilité. Cette rentabilité peut encore être améliorée par la standardisation (typisierung) des logements et de l'architecture. Ernst May souligne qu'avant le XIX^e siècle les villes étaient « typisées », que toutes les maisons étaient construites selon les mêmes règles, que c'est le XIX^e siècle qui en a détruit l'harmonie. Mais dorénavant il faut aller plus loin, vers des aménagements standardisés, comme dans la cuisine. Seule la standardisation, fondée sur une approche scientifique peut prendre efficacement en compte les aspects ergonomiques. Ils économisent l'effort de la femme dans sa tâche de femme d'intérieur et favorisent la santé publique par l'implantation systématique de salles de bain dans chaque logement quelle que soit sa taille. Enfin Ernst May prend soin de détailler l'aménagement, d'une manière très professionnelle ; ne se privant pas de dessins techniques, on ne peut ainsi douter que le lecteur visé était lui-même un professionnel. Très logiquement il aborde ensuite la normalisation, c'est-à-dire la fixation de normes pour les éléments de construction, (fenêtres, portes et leurs accessoires, les fourneaux et radiateurs etc.). Cela présente certains avantages pour les fabricants, artisans ou industriels qui peuvent rationaliser leur production, et mener une meilleure gestion de leur stock de produits fabriqués. Tout cela doit contribuer à une réduction du coût de production des logements. Dernier élément de la réalisation de maisons de qualité

¹²⁷⁷ Comme c'est le cas à Vienne, point qui fait de même débat.

à bon prix et dans des délais rapides : la mécanisation¹²⁷⁸. C'est en fait la grande innovation de l'époque, l'introduction de la préfabrication des panneaux de béton pour les murs (3 x 1,10 x 0,20 mètres), de poutrelles alvéolées de béton, de dalles de béton pour la couverture¹²⁷⁹. Pour appuyer le propos, Ernst May indique que plus de 200 maisons sont déjà construites avec cette technique et, qu'à l'avenir une partie des maisons sera réalisée selon cette méthode.

La conclusion de son article reprend de la hauteur, elle se veut une profession de foi, toujours sans polémique. La forme du nouveau Francfort c'est des rues offrant des espaces paisibles, rythmées par des façades identiques agissant sur l'ordre urbain, loin des styles des époques passées. Il en appelle à Goethe qui, à propos des pièces aménagées avec des meubles anciens, de l'éclectisme stylistique, y voit une mascarade hors de la vie journalière (lebendigen Tagen) :

« Qu'un joyeux soir d'hiver on vienne en turc ne peut que plaire, mais que doit-on penser de quelqu'un qui porterait ce « masque » toute l'année, sinon qu'il est fou ou en grand danger de le devenir. ¹²⁸⁰»

C'est là encore une occasion de polémiquer qu'Ernst May saisit discrètement, se protégeant derrière la personnalité indiscutée, particulièrement en Allemagne, de Goethe. Comparé aux anathèmes lancés par certains, même s'il soutient avec beaucoup de justesse une des principales revendications de la modernité, le propos est mesuré et bien dans l'âme allemande, avec cette pointe de philosophie humaniste et néanmoins populaire. C'est le but de la campagne de propagandiste qu'Ernst May mène à travers sa revue. Il la mène semble-t-il autant pour sa promotion et celle de son équipe que pour la ville dont il est originaire. Francfort est omniprésente, et cela sous différentes réalités. Comme modèle réalisé d'une idée de la ville et de l'architecture, mais aussi par une présence sous jacente, discrète, presque incidente.

Section 2. Francfort en arrière plan.

Le mouvement moderne n'a pas, de façon générale, accepté l'héritage formel du passé, mais admettre qu'il en a aussi nié tout l'existant, ignoré les racines de la ville, c'est donner une interprétation excessive à la volonté de rupture. Car elle met en cause les styles et non pas

¹²⁷⁸ Cette question a été largement développée dans l'ouvrage de Siegfried GIEDION, *La mécanisation au pouvoir*, trois Tomes, Parsi Denoël Ganthier, 1983. Titre original *Mechanization takes command*.

¹²⁷⁹ Cette question avait déjà été abordée dans le N° 2 de *D.N.F.* de décembre 1926, p. 26, dans un article de Walter Gropius « Der grosse Baukasten » par une illustration de construction préfabriquée sur le chantier même.

¹²⁸⁰ Op. cit. p.102 « allein was würden wir von einem Menschen halten, der ein ganzes Jahr sich in solchen Maske zeigen wollte. Wir würden von ihm denken, dass er entweder schon verrückt sei, oder dass er doch die größte Anlage habe, es sehr bald werden.“ (...que tiendrions nous d'une personne, qui se montrerait ainsi dans un tel masque toute l'année. Nous penserions de lui qu'il est ou bien déjà fou ou qu'il le deviendra très bientôt).

l'épaisseur de l'histoire de la ville ici européenne. Francfort, et cela est souligné par les observateurs, est un exemple intéressant d'une ville enracinée dans un passé ancien, peu touchée par les aménagements princiers des XVII^e et XVIII^e siècles, tout comme Strasbourg, Bruges, Lyon ou Bologne¹²⁸¹. Elles aussi villes marchandes, elles ont échappé à la volonté de princes régnants de laisser la marque de leur pouvoir aristocratique. Francfort n'a donc pas été organisée selon ces tracés régulateurs qui caractérisent la capitale princière baroque. Seule la bourgeoisie enrichie du XIX^e siècle, a installé dans les faubourgs de luxueuses villas agrémentées de parcs, le long de larges avenues rectilignes qui menaient vers une campagne déjà présente entre les jardins de plaisances¹²⁸². Cela n'a toutefois pas redessiné la ville qui reste commerçante avec une organisation où les anciennes maisons marchandes s'enfoncent profondément en des cours qui servent d'entrepôts, qui ont donné et donnent la structure de la ville.

L'histoire de Francfort est abordée dans quatre articles. Le premier est le texte introductif de la revue dans son N°1 d'octobre 1926. Faisant suite à l'avant propos du maire de Francfort, Ludwig Landmann, Ernst May écrit :

« Nous sommes fiers de la tradition de notre magnifique ville sur le Main, de son épanouissement dans les jours difficiles et heureux. Nous refusons cependant, d'honorer cette tradition, en copiant ses créations ». ¹²⁸³

La ligne de conduite est ainsi définie : la ville ancienne doit être respectée mais pas copiée. D'ailleurs Ernst May revient plus tard sur ce point lorsqu'il précise sa position dans son article sur les principes de la politique du logement à Francfort :

« Le centre ville sera « arrondi » dans ses frontières naturelles et les nouveaux quartiers en des complexes de Siedlung autonomes, installées dans les espaces libres ».

Le terme « frontières naturelles » fait référence aux anciennes fortifications qui ont été aménagées en zone verte et aux boulevards qui constituent une sorte de frontière évidente entre la ville ancienne et l'extension de la fin du XIX^e siècle. Ce dispositif existe encore aujourd'hui¹²⁸⁴.

Deux autres articles précisent la position. Tout d'abord le plus proche collaborateur d'Ernst May, Herbert Boehm, en charge de l'urbanisme de la ville, signe, dans le cahier

¹²⁸¹ Cf. Karl Grüber op. cit.

¹²⁸² Ces grandes maisons bourgeoises se trouvaient plus particulièrement à Bockenheimer, où les Rothschild avaient fait construire un palais tout près de l'opéra à la limite des fortifications à la Bockenheimer Anlage.

¹²⁸³ Ernst MAY, « Das Neue Frankfurt » in *D.N.F.* N° 1, octobre/novembre 1926. pp. 5-6 „Wir sollen stolz sein auf die Traditionen unserer herrlichen Stadt am Main, auf ihr Aufblühen durch schwere und frohe Tage. Wir lehnen aber ab, diese Tradition dadurch zu ehren, dass wir ihre Schöpfungen kopieren.“

¹²⁸⁴ Ernst MAY, „Grundlagen der Frankfurter Wohnungsbau Politik“ in *D.N.F.*, N° 7/8 juillet / août 1928, p. 116. „Die Innenstadt wird in natürliche Grenzen arrondiert und die Erweiterungsbezirke als losgelöste Siedlungskomplexe in das Freiland der Umlegung eingebettet. „

consacré à un premier bilan de l'action de l'équipe à Francfort, une étude sur les plans d'aménagements de Francfort dans le passé et à présent¹²⁸⁵. Il souligne la particularité de cette ville marchande, ses qualités, et constate:

« Dans la vieille ville l'homogénéité de la structure urbaine reste souvent vivante, et en 1800 elle fête triomphalement cette belle maîtrise, mais le chemin devient une descente permanente pendant tout le XIX^e siècle.¹²⁸⁶ »

Un troisième témoignage confirme la position, celui de Eugen Kaufmann, dans l'article qui suit celui d'Herbert Boehm, où il traite du petit logement à Francfort dans le passé et maintenant¹²⁸⁷. Dès la première page il se livre à une critique sans concession de la politique de logement de la fin du XIX^e siècle, dans laquelle il voit l'abandon sans discernement des bonnes règles qui ont prévalu avant, non seulement des règles urbaines mais aussi des savoir-faire anciens¹²⁸⁸. De ces positions il ressort clairement que l'histoire de la ville n'est en aucun cas à rejeter, à condition cependant que ce soit bien d'histoire qu'il s'agisse et non de plagiat, de mascarade pour reprendre le terme de Goethe. Francfort est une très belle ville, avec de solides traditions urbaines, le XIX^e siècle les a détruites, or l'œuvre de la nouvelle Francfort est de les remettre à l'honneur, non par une vile copie de ce qui a été fait, mais en s'inspirant de l'esprit de conquête, d'innovation, de vitalité (*Lebendig*) qui a toujours animé la ville. Pour Ernst May et son équipe le passé n'est pas à rejeter, mais il démontre que seul un profond enracinement dans le présent et la prise en considération de son époque sont les garants de la construction d'une ville juste.

Comme on l'a déjà dit, Ernst May reste le plus souvent attaché à une réalité très concrète, il ne dévoile que rarement la nature profonde de ses convictions. Cependant, sa démarche est fondée sur une vision sociale qui prend en compte l'aspect économique. Encore une fois le caractère pratique domine, la *D.N.F.* ne se fait pas la propagandiste d'un programme politique global, mais se penche sur les conditions économiques de la production de logements et de sa fonction dans la société du XX^e siècle.

¹²⁸⁵ Herbert, BOEHM « Baulandesschiessung in Frankfurt a M früher und Heute“ in *D.N.F.* , N° 5 avril/ juin 1927, pp. 105/112.

¹²⁸⁶ « p.105. „, In der Altstadt ist diese Homogenität der Stadtgestaltung noch vielfach lebendig, um 1800 feierte sie in der schönen Aussicht noch einmal Triumphe, dann aber ist der weg durch das 19 Jahrhundert ein stetiges Bergab.“

¹²⁸⁷ Emil KAUFMANN, “ Frankfurter Kleinwohnungstypen in alter und neuer Zeit in *D.N.F.* N° 5 avril/ juin 1927, pp. 113/118.

¹²⁸⁸ Ibid. p. 113.

Section 3. Vers une économie sociale.

Dans le premier numéro de la *D.N.F.* (octobre 1926) Ernst May rédige un article monogrammé E.M. intitulé *Das Neue Frankfurt*¹²⁸⁹. Il y expose sa politique de la ville, et à cette occasion livre sa vision du rôle de l'homme dans son temps. Dans un paragraphe à l'écriture quelque peu dramatique il soutient un point de vue original sur l'avenir de l'humanité :

« En des millions de gens, dans ces années de meurtres cruels, qui semblent mettre en cause le sens profond leur existence, un nouvel espoir germe : l'aspiration vers un approfondissement de la vie. Tous voient aujourd'hui dans le monde les premiers semis d'une nouvelle approche de la vie et oeuvrent pour les fondements d'une nouvelle culture. Un nouveau grand ordre se prépare, dont le but, souvent non reconnu, se dégage plus par la force des choses que par la volonté humaine ; celui de saisir dans l'écheveau du cours chaotique du monde chacun de ses fils un à un et de les ordonner sur la trame, afin de réaliser le tissu des jours à venir. Il y a encore un demi siècle il aurait été à peine possible, dans les phases de développement des grandes entreprises créatrices d'alors, comme dans la représentation humaine dans la littérature, la musique, l'architecture, les arts libéraux et les arts appliqués ou dans l'épanouissement de l'industrie, de découvrir des traits clairement communs et convergents, ce n'était alors qu'un désordre sans espoir. Comme les choses se sont développées autrement aujourd'hui, on dirait que les acquis de la création actuelle conduisent vers une synthèse homogène ! D'abord nous ne voyons qu'une délicate jeune pousse. Il ne peut pas encore être question d'une fusion consciente et puissante de tous les domaines de la création moderne. Mais déjà coule ensemble des centaines et des milliers de sources, de rus, de ruisselets et ruisseaux, pour un jour former, dans un large lit, un nouveau courant unique de culture. ¹²⁹⁰»

Cette vision est clairement à l'opposé de cette idée de « fabrique de l'homme nouveau », ce thème qui sous-tend la révolution prolétarienne, où il incombe à l'homme de se transformer pour s'adapter à un ordre nouveau que son ancien comportement individualiste rendait

¹²⁸⁹ Ernst May « das Neue Frankfurt » in *D.N.F.*, Octobre 1926, N° 1 pp. 2-7.

¹²⁹⁰ Ibid, « In Millionen Menschen keimte in jenen Jahren grauenvollen Mordens, da der letzte Sinn alles Seins in Frage gestellt zu sein schien, eine neue Sehnsucht auf: das Sehnen nach Vertiefung de Lebens. Sie alle säen heute in der Welt die ersten Saaten einer neuen Lebensbetrachtung, schaffen damit die Grundlagen einer neuen Kultur. Eine neue, große Ordnung bereitet sich vor, mit dem vielfach noch unerkannten und durch die Entwicklung der Dinge sich mehr als durch menschlichen Willen herauskristallisierenden Ziele, aus dem Gewirr der Fäden chaotischen Weltgeschehens Faden um Faden herauszugreifen und säuberlich einzuordnen in jene Webkette, auf der das Gewebe der kommenden Tage geschaffen werden soll. Noch vor einem halben Jahrhundert wäre es kaum möglich gewesen, in den damaligen Entwicklungsphasen der großen Arbeitsgebiet menschlicher Gestaltung etwa in der Literatur, der Musik, der Architektur, den freien Künsten und des Kunstgewerbes oder der damals mächtig aufblühenden Industrie klar hervortretende, gleichgerichtete Wesenszüge zu entdecken, es seien denn die Hoffnungsloser Verworrenheit. Wie anders haben sich heute die Dinge entwickelt. Wie drängen die Erkenntnisse heutiger Gestaltung gleichsam nach homogener Zusammenfassung! Zunächst sehen wir allerdings nur zartes Keimen. Von zielbewusster und machtvoller Zusammenschließung aller Zweiggebiete modernen Schaffens kann noch nicht die Rede sein. Aber schon strömen aus hunderten und tausenden von Quellen Bächlein und Bäche zusammen, um einst einen neuen, in breitem Bette sicher dahin fließenden Stromgeschlossener Kultur zu bilden. » p.2.

impossible. Il apparaît très clairement qu'Ernst May, dans la mission sociale qu'il se donne, n'est pas inspiré par la pensée communiste mais se réfère à un socialisme humaniste qui anime alors de nombreux théoriciens en Allemagne. Aussi la *D.N.F.* ne devient-elle jamais un outil de propagande marxiste, malgré une réelle ouverture vers l'URSS, mais sans engagement réel sur le plan de la doctrine politique¹²⁹¹. Dans un article d'Ernst May, paru dans un journal francfortois en 1926 et qui rend compte du congrès d'urbanisme de Vienne, il soulève l'idée que la ville de Vienne serait réticente face à la réalisation de Siedlung situées en bordure de la ville (RandstadtSiedlung), car elles auraient pour effet d'éloigner « le père de famille [...] des réunions politiques »¹²⁹². Si telle était l'intention, il s'en déclare scandalisé, car l'important ce sont les conditions de confort et notamment la qualité de l'environnement apportées par les jardins. C'est la raison d'être du concepteur de la ville et non pas de construire des villes qui seraient l'outil de la « fabrication » d'un homme nouveau.

Dans le même esprit s'explique la position développée dans *D.N.F.* sur la question du sol. Elle ne propose pas d'étatiser ou de communaliser le sol, mais se déclare clairement opposée à la spéculation, qui bouleverse la stratégie urbaine, car pesant sur les prix des terrains d'une manière scandaleuse.

Une des rues à Praunheim prend le nom de Damaschkeanger, elle honore ainsi une personnalité qui fut très active dans la question de la réforme du statut du sol : Adolf Damaschke. Il prônait, dans un esprit proche de Henry George, une réglementation du droit du sol. Pour lui le sol devait être cultivé et la plus-value obtenue par la spéculation devait être taxée, et son produit orienté vers la construction de logements et l'amélioration du sort des moins favorisés. Très chrétien, il s'appuyait sur un texte de la Bible selon lequel les hommes avaient l'obligation de cultiver la terre car elle avait été donnée en fermage aux hommes par Dieu, et elle n'appartenait qu'à lui. En 1919, les partisans d'Adolf Damaschke obtinrent 76 sièges au Bundestag. Ils firent voter un texte de loi relatif à la répartition de la terre et son emploi, qui prévoyait un droit de regard de l'Etat sur l'usage de la terre et sanctionnait son mauvais usage¹²⁹³. Adolf Damaschke soutenait que la propriété de la terre entre les mains

¹²⁹¹ Ernst May n'est inscrit dans aucun parti, pas même au DDP, le Deutsche Demokratische Partei, le parti assez modéré du maire Ludwig Landmann.

¹²⁹² Ernst MAY, „Wohnungspolitik in Wien und Frankfurt“ in *Frankfurter Volksstimme* du 22.09.1926, in Christian Mohr *Funktionalität und Moderne*, op.cit. p. 333.

¹²⁹³ Artikel 155. [Bodenverteilung und Nutzung] Die Verteilung und Nutzung des Bodens wird von Staats wegen in einer Weise überwacht, die Mißbrauch verhütet und dem Ziele zustrebt, jedem Deutschen eine gesunde Wohnung und allen deutschen Familien, besonders den kinderreichen, eine ihren Bedürfnissen entsprechende Wohn- und Wirtschaftsheimstätte zu sichern...Grundbesitz, dessen Erwerb zur Befriedigung der Wohnbedürfnisse, zur Förderung der Siedlung und Urbarmachung oder zur Hebung der Landwirtschaft des Bodens, die ohne eine Arbeits- oder Kapitalaufwendung auf das Grundstück entsteht, ist für die Gesamtheit nutzbar zu machen. Alle Bodenschätze und alle wirtschaftlich nutzbaren Naturkräfte stehen unter der Aufsicht des Staates. Private Regale sind im Wege der Gesetzgebung auf den Staat zu überföhrennötig ist, kann enteignet

d'une minorité avait de graves conséquences sur l'ensemble de la population. Berlinois de naissance, il devait viser les Junkers peu appréciés dans les milieux les plus à la pointe du combat social. On sait qu'Ernst May le connaissait, on les voit notamment ensemble sur une photographie, il donc est permis de penser que le réformateur a influencé l'architecte dans sa vision de la politique du sol.

Aussi Ernst May ne défend-t-il pas l'idée de la communalisation ou étatisation des sols. En esprit bien pragmatique, marqué par son expérience anglo-saxonne, peu sensible à un certain romantisme germanique, il fait confiance à cette société qu'il voit se forger. Il prétend que c'est la bonne politique et la réglementation de l'urbanisme et de l'architecture qui conduit à éradiquer la spéculation¹²⁹⁴. En effet, par une limitation du nombre d'habitants sur une surface donnée, par des constructions basses, le développement des espaces verts, le coût des terrains baissera de lui-même, car le terrain ne peut plus être sur-bâti. Dès lors sa valeur économique se réduit, et comme on ne peut pas déroger à ces règles, la spéculation disparaît.

Section 4. Le financement du logement social.

Les ambitions d'Ernst May pour la ville sont telles que le financement devient, par l'ampleur du projet, un point crucial. En cette matière la démarche est assez proche de la stratégie de la ville de Berlin et de Martin Wagner¹²⁹⁵. Contrairement aux Viennois, qui font reposer toute la politique du logement sur l'impôt comme moyen de rétablir une égalité sociale, Ernst May le rejette comme étant anti-économique¹²⁹⁶. Il préfère un mode de financement plus monétaire, fondé sur le principe de l'amortissement, qui induit tout normalement le recours à l'emprunt.

La République de Weimar vote en 1924 une loi destinée à financer la construction de logements sous l'impulsion des institutions publiques : le Hauszinssteuer, un impôt sur les logements pour le financement des intérêts des emprunts immobiliers. L'idée est la suivante : le financement de l'immobilier doit se faire à long terme, car la construction a une durée de vie longue. Il est normal que le financement soit étalé sur le temps. Cela signifie qu'il faut recourir à l'emprunt, car autrement c'est le présent qui finance ce qui relève du futur. Ces

werden. Die Fideikomnisse sind aufzulösen. Die Bearbeitung und Ausnutzung des Bodens ist eine Pflicht des Grundbesitzers gegenüber der Gemeinschaft.

¹²⁹⁴ *D.N.F.* N° 5, 1927 p. 94.

¹²⁹⁵ Cf. supra Titre I Partie 2 chapitre 2, p 182.

¹²⁹⁶ Ernst MAY, « Wohnungspolitik in Wien und Frankfurt » op. cit. p. 333. Pour Ernst May le financement par l'impôt est injuste car cela revient à faire porter tout le poids à la génération présente au seul profit des générations futures. On paye immédiatement un bien dont la durée de vie est telle que seul le système de l'amortissement est juste. Cf. Règles financières et socialisme pp.253-255.

emprunts sont soumis à intérêt, et c'est là que l'impôt intervient. Il finance la charge des intérêts, le capital devant être amorti par les loyers. Il apparaît clairement que contrairement à Vienne la charge de l'impôt est alors plus légère, pour une capacité de production au moins aussi importante sinon plus. D'un autre côté, les loyers sont inévitablement plus élevés que dans le schéma viennois, car il faut y inclure la charge de l'amortissement, ce qui n'est pas le cas pour la construction sociale viennoise¹²⁹⁷.

On ne s'arrêtera pas sur la répartition des produits de cet impôt, en tout état de cause la ville de Francfort en bénéficie. Elle peut ainsi emprunter, notamment auprès des Caisses d'épargne, les sommes nécessaires pour financer environ 50 % du coût du programme des Siedlung. Les autres 50 % restant sont des apports réalisés par les sociétés de constructions pour environ 30% et le solde, soit 20 %, est financé par les entreprises du bâtiment qui réalisent les travaux, dont la plus connue est Philipp Holzmann¹²⁹⁸. L'approche est incontestablement moderne, cependant elle ne peut, elle aussi, fonctionner que dans une économie équilibrée. En effet, dans ce cas les instituts financiers voient les encours de crédit à long terme augmenter rapidement, et toute crise limite rapidement leur marge de manœuvre, même si l'emprunteur offre une bonne garantie. C'est ce qui est arrivé avec la crise de confiance suite au vendredi noir d'octobre 1929, les capacités de crédit se sont écroulées et, avec elles, les moyens des banques allemandes se sont considérablement rétractés.

L'option de la société d'économie mixte défendue par Ernst May, pour élargir la production de logements sociaux, s'avère en fin de compte aussi fragile que le contrôle de sa totalité par l'institution publique, parce que lorsque celle-ci faillit, ce qui est tout à fait possible, le partenaire privé devient impuissant. Il est assez probable que la décision d'Ernst May d'aller travailler en URSS est liée à cette question. En effet, à partir de 1930 l'incapacité de la commune de Francfort d'assumer à long terme une politique de la ville lui a laissé penser que l'Etat soviétique saurait mieux le faire. Cette opinion restait fondée sur l'idée que se faisaient, en 1930, la plupart des observateurs de la politique soviétique. Ils étaient convaincus que l'URSS resterait au moins économiquement dans le concert des nations. Le revirement stalinien vers 1933 allait les décevoir et contrer les ambitions sociales d'Ernst May¹²⁹⁹. Pourtant son approche sur ce point est celle qui a fini par s'imposer, mais après la seconde guerre mondiale, dans un système financier qui gère mieux les crises financières.

¹²⁹⁷ Rappelons que les loyers de la rote Wien étaient calculés sur une base de 2 à 5 % du revenu d'un ouvrier, alors qu'à Francfort on admet aisément une semaine de salaire, soit 25 % du revenu mensuel. Cf. Titre II Partie 1 Vienne, C. Règles financières et socialisme, p. 253.

¹²⁹⁸ *D.N.F.*, juillet / août 1928, N° 7/8 p. 114.

¹²⁹⁹ Cf. Sous-Partie 3 URSS.

Pour Ernst May les forces économiques doivent aussi être mises à la disposition des plus défavorisés, mais dans un jeu économique cohérent, c'est à dire nullement sous la forme d'une sorte d'aide inégalitaire où le riche paye pour le pauvre et le pauvre est assisté. Ceci va à l'encontre de sa conception du social, ce qui explique son absence d'envoies compassionnelles sur le sort des plus démunis. L'axe de travail de l'architecte est dans la réalité sociale de tous les jours, aussi ne s'est-il jamais senti concerné par les architectures symboles. Or dans la réalité sociale d'Ernst May il n'y a pas d'opposition entre prolétariat et une autre classe sociale. Il y a une incompréhension, d'une bonne partie de la société, du monde dans lequel elle vit, cela sans distinction de classe, c'est pourquoi le rôle de l'architecte est de construire un monde qui en révèle la réalité. Quels sont les instruments de cette révélation ? Tout d'abord un logement adapté pour chacun. Il écrit :

« On doit prendre en compte que nous vivons une époque d'explication, dans laquelle la large masse de la population n'est plus obligée de se contenter de logements de bas de gamme, ainsi arrive-t-on dans la formulation suivante de ce problème : Il y a de nombreux logements à bâtir, qui tout en satisfaisant aux besoins d'un art d'habiter, et malgré des coûts de réalisation significativement élevés, ne dépassent pas la capacité locative d'un salaire d'ouvrier.¹³⁰⁰ »

Cette réponse il l'imagine à travers la « Wohnung für das Existenzminimum ». Mais cela suppose une autre exigence, la formation, et cela dès le plus jeune âge, qui doit conduire au décryptage d'une culture moderne gage de compréhension du monde qui émerge. Cette culture marquée par l'industrie, l'équipe de Francfort tend à la rendre déjà accessible par ce que la *D.N.F.* appelle le Frankfurter Register, tout un programme de meubles et objets industrialisés. Ce sont là les instruments de la révélation du monde moderne. Cependant avant de les examiner il nous faut préciser la notion de logement minimum.

¹³⁰⁰ *D.N.F.*, novembre 1929, N° 11, p. 210, „Zieht man in Betracht, dass wir einem Zeitalter der Aufklärung leben in dem die breite Masse der Bevölkerung nicht mehr gewillt ist, sich mit minderwertigen Wohnungen abfinden zu lassen, so kommen wir zu folgender Formulierung des Problems (sic)“
Es sind in hinreichender Zahl Wohnungen zu bauen, die bei gesteigerten wohnungskulturellen Bedürfnissen, trotz wesentlich erhöhter Baukosten, Mieten ergeben, die den Wochenlohn eines Arbeiters nicht übersteigen.“

Section 5. Le logement minimum

Ou plutôt le logement pour un espace minimum de vie.¹³⁰¹

Ses concepteurs visent sûrement la surface mais cela ne suffit pas. Ce point a été l'objet de la deuxième rencontre du CIAM qui s'est tenue à Francfort du 24 au 27 octobre 1929, avec la participation de 18 pays. Ernst May écrit alors que savoir construire et hygiène doivent s'associer à la psychologie pour réaliser un logement techniquement et humainement conforme¹³⁰². L'exposé de cette question fait l'objet d'un important dossier dans la *D.N.F.* de novembre 1929. Y est surtout développée la question de l'aménagement des logements, de leur salubrité et de l'hygiène¹³⁰³. Celle-ci ne peut être cependant approchée que si l'on considère l'espace global nécessaire à cette conception du logement. Or cette question n'est pas directement traitée dans le cahier de novembre 1929, bien que la réduction de la surface des logements suppose l'existence de cet espace extérieur. De tous les intervenants, Emil Kaufmann est le seul à donner un exemple de réalisation qui va dans ce sens, en l'occurrence la Siedlung de Praunheim et de ses maisons en bandes qui disposent chacune d'un jardin¹³⁰⁴. Néanmoins, parmi ces autres intervenants, la position prise par le docteur Hagen suggère aussi cette nécessité lorsqu'il admet que la taille minimale d'un logement pour deux adultes et deux enfants, peut descendre de 50 m² à 40 m². Cependant il ne serait pas raisonnable de les installer dans des immeubles de grande hauteur, car l'environnement n'apporterait pas l'hygiène de vie nécessaire. Il illustre son propos en présentant un projet d'André Lurçat de ce type de logement, avec un immeuble de huit étages à Paris dans le cadre de la loi Loucheur¹³⁰⁵, et évoque des constructions de quinze étages¹³⁰⁶.

¹³⁰¹ Die Wohnung für das Existenzminimum, une traduction littérale serait le logement pour un minimum existentiel, ce qui ne traduit pas la pensée de ses concepteurs, le minimum visé est celui de l'espace dont chacun doit disposer pour vivre, c'est pourquoi on préférera espace de vie à espace vital, qui de plus rappelle la propagande nazie qui revendiquait un espace vital vers l'Est.

¹³⁰² *D.N.F.*, novembre 1929, N° 11, p. 210, „Bauwissenschaft und Hygiene werden sich mit der Psychologie verbinden müssen, um die Wohnung zu schaffen, die technisch vollendet und dabei doch menschlich gestaltet ist“ plus loin „... selbstverständlich ein Rechnen, das auch die psychologischen Bedürfnisse des Menschen hinreichen berücksichtigt“ (...)(et) évidemment un calcul qui prend aussi suffisamment en compte les besoins psychologiques des personnes. »

¹³⁰³ Ibid, dans le dossier consacré dans la revue les différents intervenants soulignent l'importance de cet aspect, Ernst May, p. 209 et 210, Emil Kaufmann, p.213, deux médecins apportent leur contribution, le professeur Max Weissner qui intitule son article « Hygienische Betrachtungen über die Wohnraumgröße im kleinsten Wohnungen » (Considération hygiéniste sur la taille du volume dans les très petits logements) pp.218-221, et le docteur Hagen qui examine les conditions biologiques et sociales à respecter dans ce type de logement, pp. 222/224.

¹³⁰⁴ Ibid, p. 216.

¹³⁰⁵ André LURÇAT, projet d'un immeuble pour petits logements pour employés, Paris, dans le programme Loucheur, 1928. *D.N.F.* Novembre 1929, N°11, p. 222.

¹³⁰⁶ Ibid. p. 224.

Cette idée d'un logement avec un espace conforme est aussi sous-jacente dans cette proposition d'Ernst May :

« [...] il ne suffira plus dans l'avenir aux gens de disposer d'un logement quelconque, mais nous devons, pour des groupes précis de personnes, fixer le besoin minimal de logement, catégorisé selon le nombre d'occupants et leur force économique [...] et [...]leur procurer autant que possible leur « ration » de logement. »¹³⁰⁷ .

Cela souligne encore une fois, que le logement minimum de vie n'est pas une question de taille du logement mais une question de condition d'existence. Il faut que l'occupant puisse jouir de la réalité actuelle du monde, qu'il ne soit pas exclu du mode de vie de l'époque ; bref qu'il vive, une fois son travail terminé, dans des conditions qui lui permettent d'accéder à la nouvelle culture inévitablement porteuse aussi de culture politique. Toutefois cette question n'est jamais abordée par Ernst May. Cet homme nouveau est simplement un homme ouvert au monde, car il n'est pas écrasé par le poids des contraintes de la vie journalière, qui l'empêche de voir plus loin que la dureté de sa vie. Cette ouverture passe par la maîtrise tout d'abord de la base des savoirs, ce qui s'enseigne à l'école, elle même repensée.

¹³⁰⁷ Ibid, p. 210, „...dass wir den Menschen künftighin nicht mehr eine beliebige Wohnung zur Verfügung stellen, sondern dass wir für bestimmte Menschengruppen, geschichtet nach Kopfzahl und Wirtschaftskraft, das Wohnungsminimum fixieren...und...seine „Ration“ Wohnung in möglichst vollkommener Weise zu schaffen.“

Chapitre 2

La culture pour tous

Section 1. La forme moderne de l'école

Ce n'est pas le programme d'enseignement qui est pris ici en considération, mais l'école comme cadre de vie qui est en question.

Dans la *D.N.F.* de novembre / décembre 1928 consacrée à l'éducation¹³⁰⁸, la revue publie un article sur Maria Montessori, la réformatrice italienne de l'école primaire¹³⁰⁹. Gilbert Giannoni écrit à ce sujet dans *l'Encyclopedia Universalis* :

« ...ce développement passe d'abord par l'éducation des sens, aspect que l'éducation traditionnelle inverse aisément : « On sait bien qu'un médecin peut être docte et intelligent sans être un bon praticien ; pour former un bon praticien, il lui faut une longue pratique. En réalité, cette longue pratique n'est autre qu'un exercice tardif et souvent inefficace des sens. Par le maniement de simples objets didactiques (cylindres, cubes, prismes, bâtonnets, etc.), l'enfant s'exerce - et renforce ses facultés - selon un ordre : « reconnaître les identités [...], reconnaître les contrastes [...], différencier des objets presque semblables... »¹³¹⁰.

L'auteur de l'article dans le cahier de la *D.N.F.* expose l'œuvre de Maria Montessori où il souligne particulièrement l'importance que la pédagogue attache au développement personnel de l'enfant¹³¹¹. Elle refuse que l'on voie l'enfant comme un être réfugié dans l'imaginaire et l'apparence, comme le considère l'éducation classique. Il faut qu'il construise lui-même son environnement et sa sociabilité. Il doit prendre conscience de la réalité et y vivre, cette découverte se fait par un contact avec la nature et l'exploration de ses propres aptitudes. Il faut alors favoriser le développement de ses sens, de sa sensibilité afin qu'il puisse se mouvoir dans ce monde réel.

C'est dans un esprit proche de cette pensée que les collaborateurs de la revue présentent leur vision de l'architecture des écoles.

¹³⁰⁸ *D.N.F.*, novembre/décembre 1928 N° 11/12 pp. 197-236.

¹³⁰⁹ Maria Montessori (1870-1952) première femme en Italie à être médecin, elle met en cause la pratique de l'école.

¹³¹⁰ Gilbert GIANNONI, « Maria Montessori » in *Encyclopædia Universalis* 2004.

¹³¹¹ *D.N.F.* 1928 N° 11-12 Karl Gerhards „Das Werk der Maria Montessori“ p. 219 à 224. Karl Gerhards est l'auteur d'un opuscule intitulé ; *Zur Beurteilung der Montessori Paedagogik*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1928. (Pour une critique de la pédagogie de Montessori).

Ernst May aborde l'architecture de la nouvelle école comme une relation entre son architecture et le projet d'une école nouvelle¹³¹². Il dépeint un tableau assez sombre de l'école actuelle, avec un « Schulmeister »¹³¹³ redoutable, qui fait du chemin de l'écolier un calvaire alors que cela devrait être un plaisir. L'élève doit être en relation avec son école. Ce doit être un lieu d'échange, de travail en commun, sans pour autant devenir libertaire. L'architecture de l'école ancienne peut s'assimiler aux Mietskasernen. Elle a fabriqué des Schulkasernen (écoles casernes) où s'exerce une pédagogie rigide, presque disciplinaire. Elle a pour cadre des bâtiments construits en hauteur, des couloirs centraux distribuant sur des salles mal aérées et orientées au hasard. Il ne peut s'y développer qu'un sentiment de désespoir et de routine. De même voit-on dans l'école un « monument » qui contribue à façonner la « Stadtbild » (image de la ville) par une intégration de l'école dans le paysage urbain. Or ce n'est en aucun cas à faire. Tout d'abord, l'implantation d'une école est une chose qui doit être réfléchie, et pas décidée parce que l'on dispose là d'un terrain libre. On peut ainsi construire des bâtiments correctement orientés, bien aérés sur des terrains protégés des nuisances de la ville, dans un cadre salubre et sans fumées, et faire de telle manière que l'enfant évite sur le chemin de l'école les dangers de la circulation¹³¹⁴. C'est donc une école installée dans un cadre de verdure qu'il faut promouvoir, où l'écolier est en contact avec la nature. Ce contact avec la nature n'est pas un luxe en soi mais un élément de la formation de l'enfant. L'implantation des écoles dans la nature est un moyen d'apporter aux enfants un espace de régénération de leurs forces. Parmi les écoles qui ont été construites dans cet esprit, Ernst May cite son propre ouvrage, la *Reformschule am Bornheimerhang*. Il introduit son propos par une vision idyllique de l'écolier se rendant à son école entre les fleurs, les prés, les ruisselets et bosquets ! Et surtout, plus important, ils viennent avec l'esprit déjà ouvert, réceptif à tout enseignement.¹³¹⁵

L'école du Bornheimerhang répond à l'idée de la « Freifläschenschule » (l'école dans un espace libre)¹³¹⁶ implantée dans la vallée de Bornheim, au pied des immeubles de la Siedlung éponyme, dans un cadre de jardins ouvriers et d'installations sportives. La construction suit des règles nouvelles, qui se fondent sur un système de pavillons, regroupant des salles de classes dans un bâtiment chaque fois indépendant. Ces pavillons ne dépassent pas deux niveaux, un rez-de-chaussée et un étage où les salles ouvrent par des baies vitrées

¹³¹² Ernst MAY, « Die Neue Schule » in *D.N.F.*, novembre/ décembre 1928, pp. 225-232.

¹³¹³ Maître d'école.

¹³¹⁴ Ibid, p. 226.

¹³¹⁵ Ibid. p. 227.

¹³¹⁶ Ernst May, A. Loecher, *Reformschule Hallgartenschule am Bornheimerhang*, Francfort sur le Main, Bornheimer hang, 10, 1929-1930, aujourd'hui *Friedrich Ebert Schule*.

sur des terrasses¹³¹⁷. Chaque pavillon est relié aux autres par des corridors soit couverts soit fermés, les classes sont orientées ouest ou sud et dotées de grandes baies vitrées qui peuvent être ouvertes en été. Elles donnent sur un gazon « paisible »¹³¹⁸ selon l'expression de May. D'autres bâtiments complètent le dispositif : les salles de sport, une salle de spectacle lieu de convivialité et un bâtiment administratif doté d'un logement pour le directeur. Enfin, l'aménagement des classes elles mêmes est repensée : plus de bancs et tables vissés au sol mais une chaise et une table par élève ; ainsi la disposition peut être modifiée, en fonction de l'activité de la classe. Enfin pour éviter des cartables trop lourds et faciliter l'accès au matériel éducatif, chaque élève dispose d'un cassier personnel à l'école.

L'équipe de Francfort a construit d'autres formes d'écoles. Martin Elsaesser notamment est l'auteur avec d'autres architectes, dont Walter Schütte, d'établissements plus « classiques » comme l'école de la Römerstadt,¹³¹⁹ la Pestalozzi Schule de Riederwald¹³²⁰ ou la très concise école Am Lindenbaum.¹³²¹ Si elles font preuve d'une égale maîtrise sur le plan architectural, elles sont en général à trois niveaux, et n'offrent pas la même ouverture sur l'environnement. Cela s'explique par une capacité d'accueil bien plus élevée et leur implantation dans des espaces plus étroits. En ce sens, est significative l'implantation de l'école de la Römerstadt qui ferme la voie Im Burgfeld. Le projet est plus ancien, 1926, et Ernst May n'avait probablement pas encore abouti sa réflexion. Le bâtiment apporte ici, non pas une solution « scolaire », mais résout une question « urbaine ». Il est un élément essentiel de l'architectonie de la Siedlung, au point qu'il va aussi à l'encontre de la réticence à donner un caractère monumental de l'école, pour se faire ici « monument »¹³²² !

La nouvelle forme préconisée connaît trois réalisations ; en plus de la Reformschule am Bornheimerhang à Bornheim, est construite la Ebelfeldschule à Praunheim, conçue par Eugen Kaufmann¹³²³ qui adopte la règle de l'école dans un espace libre au milieu de la nature. La troisième est la Volksschule à Niederursel de l'architecte viennois Franz Schuster. Elle est antérieure aux deux autres et, de ce fait, moins clairement typée que les autres

¹³¹⁷ Ibid, p. 228.

¹³¹⁸ Ibid, p. 229.

¹³¹⁹ Martin Elsaesser, Walter Schütte, *Römerstadtschule*, Francfort sur le Main, 1928-1929, aujourd'hui *Geschwister-Scholl-Schule*.

¹³²⁰ Martin Elsaesser, *Konrad-Haenisch-Schule*, Francfort sur le Main, Eschenheimer Landstrasse 1928, achevée en 1954, avec des modifications par rapport au plan initial.

¹³²¹ Martin Elsaesser, Walter Schütte, *Ludwig-Richter-Schule*, Francfort sur le Main, 1928-1929, aujourd'hui *Geschwister-Scholl-Schule*.

¹³²² Christoph MOHR, op. cit. p. 291 § „Schulen.“

¹³²³ Eugen Kaufmann, Willi Pullmann, *Hindenburgschule*, Francfort sur le Main, Praunheim, Ebelfeld, 1929-1930, aujourd'hui *Ebelfeldschule*.

Freiflächenschule, le système pavillonnaire y est moins évident¹³²⁴. Il est resté dans les cartons deux autres projets¹³²⁵. Dans un esprit proche il faut signaler l'école ménagère de la Voltaschule. Il s'agit d'une adjonction à une école existante, consistant en un bâtiment en rez-de-chaussée, doté d'une vaste rotonde vitrée qui donne sur un espace engazonné. L'architecte en est Max Cetto et l'aménagement intérieur fut pensé par Margarete Schütte-Lihotzky¹³²⁶. Elle est inspirée des mêmes principes de liberté et de mouvement, dans un lieu de formation qui, pourtant, demande des installations fixes (cuisine et laverie). C'est la première réalisation de ce type pour la jeune architecte viennoise qui, à partir de son séjour en URSS, s'attachera à la conception des jardins d'enfants et écoles primaires.

Si Ernst May admet que ces écoles entraînent des coûts plus élevés, de l'ordre de 10 à 12 %, leur localisation dans des zones peu urbaines en réduit le coût, car le terrain y est moins cher ; mais surtout il rappelle que l'école est la forge de la puissance d'une nation et que, dès lors, l'argent n'est pas important¹³²⁷. Cette nouvelle école a intéressé d'autres pays, Ernst May mentionne la visite en novembre 1928 d'un groupe de huit architectes français, sous la houlette de Henri Sellier dans le cadre du futur programme de la loi Loucheur de 1929¹³²⁸.

Corédacteur de la revue, Fritz Wichert est une personnalité marquante du nouveau Francfort. C'est un brillant historien d'art, élève de Heinrich Wölfflin à Berlin entre 1904 et 1906. Il occupe, de 1909 à 1923, le poste de directeur de la Kunsthalle de Mannheim où il promeut, au grand dam des visiteurs, les peintres impressionnistes et expressionnistes. Il se fait surtout l'ardent défenseur d'un art pour tous, qui l'amène à fonder, avant 1914, « l'Académie pour chaque homme » (Akademie für Jedermann). Ses positions et la mort de son épouse le conduisent à venir à Francfort en 1923 pour diriger la "Frankfurter Schule für freie und angewandte Kunst" récemment fondée¹³²⁹. Il est déjà connu pour ses écrits et ses nombreuses amitiés dans le monde littéraire et artistique. Sa conception de l'art favorise sa relation avec Ernst May, qui l'associe dès le départ à la *D.N.F.* Ses centres d'intérêts sont la formation culturelle de tous, qui passe inévitablement par l'école. Pour lui, le nouvel art de construire doit avoir un rôle éducatif, comme le dit clairement le titre de son article qui suit celui d'Ernst May : « Le nouvel art de construire comme système éducatif »¹³³⁰. Sa pensée est

¹³²⁴ Franz Schuster, *Volksschule*, Francfort sur le Main, Niederursel 1927-1928, aujourd'hui *Heinrich-Kromer-Schule*. Très gravement endommagée pendant la guerre, elle fut reconstruite modifiée vers 1960.

¹³²⁵ De Martin Elsaesser la Volksschule in Bonames, 1929 et une Volksschule à Oberursel de Franz Schuster, 1927.

¹³²⁶ Max Cetto, Margarete Schütte-Lihotzky, *Lehreküche Voltaschule*, sur le Main, 1928.

¹³²⁷ *D.N.F.*, 1928 N° 11/12, op. cit. p. 232.

¹³²⁸ Ibid.

¹³²⁹ Ecole francfortoise pour les arts libres et appliqués.

¹³³⁰ *D.N.F.*, 1928 N° 11/12, op. cit. p. 233

proche de celle d'Ernst May. Très dans l'axe de ses préoccupations, il voit dans l'homme et les oeuvres humaines une relation d'échange permanente : si l'homme nouveau construit de nouvelles maisons, les nouvelles maisons forment aussi l'homme nouveau.¹³³¹

Comme pour Ernst May, la nature est au cœur du processus éducatif :

« Une salle de classe est, dans le nouveau style, à peine séparée de l'extérieur, enseigner dans cette classe c'est comme enseigner dehors, avec cet avantage qu'il ne manque pas de la concentration que confère un espace délimité. »¹³³²,

écrit Fritz Wichert. Comme éduquer c'est révéler la personne, il ne faut pas l'installer dans un cadre contraignant. Il faut créer un lieu qui apaise, où peut s'exercer une exigence, sévérité sans rigueur, sans violence, d'où le châtement physique est banni. La nouvelle architecture répond à cette ambition, car elle est dans sa conception même une forme d'éducation, « une maison légère et sans prétention ».¹³³³

Comme c'est souvent le cas, la *D.N.F.* présente ici une proposition d'une forme d'école qui n'est pas entièrement nouvelle, ce n'est ni Ernst May ni l'un des membres de l'équipe qui l'ont inventée. C'est une solution très moderne, dont on peut dire qu'elle est en cours d'élaboration chez d'autres architectes d'avant garde. On peut citer parmi les réalisations de l'époque, l'école de Hannes Meyer à Bernau¹³³⁴, le projet resté inachevé de l'école au Dammweg de Bruno Taut à Berlin Neu Köln avec un système de pavillons reliés par des couloirs¹³³⁵. En France l'école construite par André Lurçat à Villejuif s'inspire des mêmes principes¹³³⁶. Après la Seconde Guerre mondiale, de nombreuses écoles seront construites sur ce schéma¹³³⁷.

Eduquer par l'école est un pas essentiel mais cela ne règle pas la formation de toute la population adulte, qu'il n'est pas question de renvoyer à l'école. Promouvoir la formation de ceux qui en ont peu profité dans leur jeunesse s'inscrit très clairement dans le projet

¹³³¹ Ibid p. 233. „Am kürzesten gefasst ; Neuer Menschen fordert neues Gehäuse, aber neues Gehäuse fordert auch neue Menschen“ (pour être bref, les nouveaux hommes font les nouvelles habitations, mais les nouvelles habitations font aussi des hommes nouveaux).

¹³³² *D.N.F.*, novembre décembre 1928, N° 11/12, p. 235. Fritz WICHERT , « Die neue Baukunst als Erzieher »: „Ein Schulzimmer im neuen Stil ist von der Außenwelt kaum getrennt, Unterricht in ihm ist wie Unterricht im Freien, nur mit dem Vorteil, dass ihm die zur Konzentration nötige Raumgrenze nicht fehlt. „

¹³³³ Ibid, « Diese Häuser, die so leicht und anspruchslos gestaltet sind, erscheinen in der Tat als Erzieher zu neuer Geistigkeit » (Ces maisons qui sont réalisées d'une manière si légères et sans prétentions, apparaissent dans les faits comme un moyen d'éducation de la nouvelle pensée.)

¹³³⁴ Hannes MEYER, Hans WITTEWER, *Ecole fédérale de l'ADGB*, Bernau, 1928-1930. (ADGB : Allgemeinen deutschen gewerkschafts-Bund).

¹³³⁵ Bruno TAUT, *Schule am Dammweg*, projet, 1927-1928, école expérimentale en commun avec le pédagogue berlinois Fritz Karsen.

¹³³⁶ André LURCAT, *Groupe scolaire Karl-Marx*, Villejuif, avenue Karl- Marx, 1931-1933.

¹³³⁷ Ainsi Wolfgang BANGERT (l'ancien rédacteur de la *D.N.F.*) et Werner NOELL réalisent en 1953 la *Hupfeldschule* à Kassel, selon le principe du pavillon, considérée alors comme l'école la plus moderne de la R.F.A.

francfortois. Cependant d'autres formes d'appréhension du monde doivent aussi être prises en compte : le cadre de vie chez soi et à l'extérieur est un facteur trop souvent négligé. L'action de la ville de Francfort auprès des adultes a su prendre quelques formes nouvelles. Elle est ici développée succinctement. L'équipe francfortoise voit aussi le besoin de conduire l'ensemble de la population vers la compréhension de ce monde qui dessine les contours d'une forme nouvelle.

Section 2. La culture pour le peuple

La *D.N.F.* d'août 1931¹³³⁸ présente sous le titre « *Volksbildung im neuen Frankfurt* »¹³³⁹ un dossier de la politique de formation populaire que la ville entend conduire. En dehors de la présentation de l'adjoint de la ville, la question est traitée par les dirigeants de la principale organisation culturelle de Francfort, le *Bund für Volksbildung*,¹³⁴⁰ institution déjà ancienne fondée en 1890. Celle-ci dispose depuis 1919, d'un vaste bâtiment mis à disposition par la ville au centre de Francfort, nommé alors le *Volksbildungsheim*. Cette organisation mène une action de formation surtout axée sur les aspects culturels, d'ailleurs le terme « *Bildung* » peut signifier plus volontiers « culture » (dans le sens une personne cultivée) que « formation ». Elle a créé la *Volkshochschule*¹³⁴¹ qui dispense sous forme de conférences, de cycles de formation et de cours le savoir scientifique et artistique à l'ensemble de la population, aussi la meilleure traduction pour cette *Volkshochschule* est Université populaire, car ce sont les mêmes savoirs qu'elle dispense. Par une série de petits articles Adolf Waas et deux de ses collaborateurs, Beer et Pappenheim développent leur vision pour l'amélioration et l'élévation du niveau culturel de l'ensemble de la population. On fera ici seulement une synthèse de leurs propos respectifs¹³⁴².

¹³³⁸ *D.N.F.* août 1931, N° 8, „*Volksbildung im neuen Frankfurt*“ (Education populaire dans le nouveau Francfort), p. 137 à 151.

¹³³⁹ Formation populaire dans le nouveau Francfort.

¹³⁴⁰ Le *Bundes für Volksbildung* a pris ce nom à partir de 1920, avec la mise à disposition du bâtiment au *Eschenheimer Turm*, avec ses salles et équipements il peut dispenser de nombreux cours, organiser des manifestations et créer une salle de Théâtre la *Frankfurter Bühne* en 1921. il fut dirigé longement par Wilhelm Epstein (un scientifique) qui le fit connaître bien au-delà des frontières de la Hesse. Ses conférences attirait facilement plus de 1.000 personnes. Il quitta la direction en 1930 pour être remplacé par historien médiéviste Adolf Waas, qui fut renvoyé avec toute son équipe en 1933, le *Bund* fut dissout en 1936 pour renaître sous l'impulsion de la femme d'Epstein en 1945, avec le soutien des américains. Il encore aujourd'hui très actif dans le domaine de la formation populaire.

¹³⁴¹ Ecole populaire supérieure.

¹³⁴² *D.N.F.* août 1931. en 9 pages sont traitées 10 questions sous les signatures de Waas, Beer et Pappenheim, ; « groupe de travail et cours de fin de semaine », « *Weltanschauung* », « Types politique et non politique », « chômage », « Lecture des enfants », « centralisation et décentralisation », « Livre et bibliothèque », « Que l'on et qu'est ce qui est lu », « Art et formation populaire », «Ecole pratique de gestion », « Contre la formation des travailleurs », « Pour la formation des travailleurs », « Académie du travail ».

La population visée c'est l'ensemble du peuple, celui qui n'a pas les moyens d'accéder à des formations supérieures, à l'université, et qui ne peut pas pour des raisons de temps et d'argent se former à une culture élitiste. Cette formation tend principalement à doter chacun des moyens de juger, de se faire une idée du monde, « eine Weltanschauung » qui lui soit propre. Ce n'est pas la fonction de la Volksbildung de promouvoir telle ou telle doctrine. Dès la fondation de l'association, un accord tacite a conduit à exclure tout débat politique, car chacun qui vient ne le fait pas pour être endoctriné, mais pour apprendre. Il doit pour cela avoir accès à un savoir objectif, qui doit être diffusé par des scientifiques, des professeurs, selon la règle de la liberté d'opinion, ce que les auteurs désignent par Weltanschauung.

Afin de répondre aux besoins de tout un chacun, il existe plusieurs voies. Tout d'abord pour ceux qui disposent de peu de temps, qui ne veulent pas retourner à l'école, ou qui ne disposent pas du temps nécessaire, il y a les bibliothèques populaires. En 1931 un projet bien arrêté envisage un réseau de dix sept bibliothèques dans les différents quartiers de la ville, car il n'est pas question de centraliser le savoir aux deux bibliothèques du centre ville. Il en existe déjà quatre dans les quartiers périphériques, mais ce n'est pas suffisant¹³⁴³. Pour pallier cet inconvénient a été créée une « Autobücherei » (un bibliobus) qui sillonne les quartiers non équipés, dont la Römerstadt, Praunheim ou Oberrad. L'accès à la culture hors de l'école est aussi pris en compte, dans les quatre bibliothèques décentralisées ont été installées des salles de lecture réservées aux jeunes enfants, avec des ouvrages adaptés. De même une section spéciale de livres pour adolescents existe dans chacune d'elles. Cette approche par segment est de même adoptée pour les adultes, avec des rayons spécialisés dans les ouvrages techniques, pour ceux qui veulent poursuivre leur formation professionnelle, ou développer un savoir particulier. Mais l'essentiel est constitué de livres d'évasion, romans, biographies et récits de voyages, qui offrent une détente « intelligente » à des journées difficiles.

Pour les plus actifs est proposé un soutien, autant financier que « technique » avec l'assistance de professionnels ; ainsi se développent le théâtre d'amateur, les chorales, les ensembles musicaux, les expositions de dessins ou peintures. L'association met à leur disposition les locaux dont elle a l'usage, au centre comme dans les maisons de cultures populaires, dont rappelons-le, certaines étaient programmées dans les nouvelles Siedlung. Pour les plus curieux, ceux qui veulent pousser plus loin leurs connaissances théoriques, il existe tout un arsenal de formations dans diverses matières qui sont enseignées sous forme de cycle de conférences, de cours ou de cycles de formation. Ici se pose la question de la

¹³⁴³ Les quatre bibliothèques se trouvent à Bockenheim, Riederwald, Sachsenhausen, Niederrad, trois d'entre elles se trouvent dans les nouvelles Siedlung, Sachsenhausen est un important quartier de Francfort, déjà très développé au XIX^e siècle.

pédagogie à appliquer, groupe de travail ou cours de fin de semaine, avec le cas échéant des voyages de découvertes. Pappenheim en montre les avantages et inconvénients, surtout il souligne la difficulté à faire fonctionner un groupe de travail avec plus de vingt personnes, de plus il remarque la nécessité d'être en mesure de travailler ainsi après une rude journée de labeur.

La crise a créé hélas un autre groupe social, les chômeurs. Il faut insister sur la nature de la crise du début des années 1930 ; ce n'est pas une question de coût de production qui se pose, comme cela peut être le cas dans l'Europe actuelle face à une concurrence moins chère. En 1930 il n'y a plus de clients pour les produits industriels existants, les usines sont vides faute d'acheteurs. Aussi n'est-il pas très efficace de rediriger les chômeurs vers d'autres activités, car il n'y en a pas. Dès lors le soutien aux chômeurs ne passe que par une possibilité pour eux de rester en contact avec la vie culturelle, dont leurs moyens trop faibles les excluent. On leur ouvre alors les salles de spectacle, de concert. Mais on envisage aussi de leur donner la possibilité de se fabriquer leur propres biens, d'où l'enseignement des techniques de « bricolages » qui permettent d'entretenir ou construire leur logement. Pour les femmes de chômeurs ce sont des cours de couture, avec la mise à disposition de machines à coudre, ou l'apprentissage d'autres travaux manuels.

Parmi les adversaires de cette *Volksbildung*, jamais nommément désignés, selon la règle de la revue on trouve, d'après les auteurs, les tenants d'une pédagogie spécifique pour le prolétariat. Une telle position est clairement rejetée, car la culture prônée s'oppose à l'idée d'une lutte des classes ; comme l'écrit Ernst May, le nouveau monde qui se dessine, vient plus par la force des choses que par la volonté humaine¹³⁴⁴. Aussi le conflit résulte-t-il plus de l'impossibilité de comprendre les soubresauts d'un monde en devenir que d'un conflit structurel entre deux classes. Cependant si l'on ne s'assure pas d'ouvrir à chacun les portes de la culture, c'est toute l'élite intellectuelle qui est menacée. Pappenheim rappelle une phrase de Friedrich Nietzsche :

« Si à un moment le monde du travail comprend que par la formation et la vertu, il peut nous dépasser, c'en est fait de nous, s'il ne le comprend pas, c'en est sûrement fait de nous. ¹³⁴⁵»

Cette vision, non conflictuelle, est le substrat même du socialisme communal, comme il s'est développé en Allemagne entre les deux guerres, elle privilégie le peuple auquel elle entend associer le *Mittelstand* (la classe moyenne) qui fait aussi partie du monde du travail.

¹³⁴⁴ Cf. p. 425 note bas de page.

¹³⁴⁵ *D.N.F.* janvier 1931, „Wenn einmal die Arbeiterstände dahinter kommen, dass sie uns durch Bildung und Tugend jetzt leicht übertreffen können, dann ist es für uns vorbei. Aber wenn dass nicht eintritt, so ist es erst recht mit uns vorbei“ p. 150.

Cette culture populaire imaginée par le Bund für Volksbildung, n'est pas passéiste, elle tend à introduire toute la population à la modernité. La nature de l'environnement doit y contribuer, une représentation organisée de celui-ci au sein du logement même passe par les objets de vie eux-mêmes. Afin de guider chacun d'une façon utile les protagonistes de la ville nouvelle se proposent de constituer au fil du temps une sorte de catalogue idéal de produits, qu'ils désignent par le « Frankfurter Register ».

Section 3. Le Frankfurter Register

A partir du premier numéro de 1928, la rédaction de la *D.N.F.* décide de publier en un feuillet non numéroté, sous forme d'un insert, la présentation d'un produit industrialisé pour l'équipement du logement¹³⁴⁶. Ce feuillet ne paraît pas dans chaque numéro. La *D.N.F.* se réserve le droit de choisir les objets méritant d'être retenus. Il se forme ainsi une petite liste de produits considérés comme répondant aux conditions de la nouvelle manière d'habiter. Il s'agit en fait de présenter le ou les produits autant que le fabricant. Au total dix sept feuillets seront publiés dans autant de numéros, dont quinze feuillets entre janvier 1928 et septembre 1930 et, après une interruption de six mois, deux dans les numéros 3 et 4 de 1931¹³⁴⁷. On voit qu'il ne s'agit pas de créer une rubrique régulière « équipement de la maison », mais d'une sélection très exigeante selon des critères clairement définis. Dans un communiqué paru dans la *D.N.F.* de mars 1931¹³⁴⁸, la rédaction annonce la reprise de publication de feuillets, et rappelle que la sélection est très rigoureuse, étant donné que parmi les nombreuses sollicitations, seules quelques unes sont retenues, car la plupart ne répondent pas aux critères recherchés. Ces critères sont d'une part le caractère contemporain, sans compromis, clair de l'objet qui doit exprimer les tendances de la revue. Mais surtout les produits doivent être industrialisés ou industrialisables, pour pouvoir être à la portée de chacun, le critère ultime étant bien le prix, par nature éloigné de toute idée de luxe. Il était prévu d'établir un catalogue qui ne fut jamais réalisé¹³⁴⁹. Mais ce ne sont pas seulement des industriels privés qui interviennent dans ce domaine. Toujours marquée par un solide pragmatisme, la ville est à l'origine d'une société de fabrication de meubles la Gemeinnützige Möbelversorgung für das

¹³⁴⁶ *D.N.F.* janvier 1928, n° 1, p. 20...photo 143.

¹³⁴⁷ Les 17 feuillets ont été publiés dans les Numéros de la *D.N.F.* suivants : en 1928 :N° 1, N° 2, N° 3, N° 4, en 1929 : N° 1, N° 4 (exceptionnellement deux feuillets), N° 7-8, N° 9, N° 10, N° 12, en 1930 : N° 2, N° 6, N° 9, en 1931 : N° 3, N° 4,5.

¹³⁴⁸ *D.N.F.*, mars 1931, N° 3, p. 57.

¹³⁴⁹ *D.N.F.*, janvier 1930 N° 1, „Auf diese Weise soll durch fortlaufende Publikation ein Katalog vorbildlicher Gebrauchsgegenständen geschaffen werden“ (Dans ce sens il doit être établi de ces publications un catalogue de ces produits).

Rhein- Main- U- Lahngbiet. GmbH., qui produit, avec des menuisiers chômeurs, des meubles selon les projets de Ferdinand Kramer ou de Franz Schuster.

a) L'approche d'Adolf Behne

On a déjà dit que la revue était destinée à des professionnels, le Frankfurter Register ne pouvait donc pas jouer un rôle de formation auprès du public à qui ces produits étaient finalement destinés. Pourtant, l'un des objectifs est de convaincre le monde prolétarien de quitter les vieux décors et objets pour un nouvel art d'habiter. Adolf Behne, à l'occasion de la première publication des produits sélectionnés au Frankfurter Register, conduit une réflexion sur le thème « Luxe ou confort »¹³⁵⁰. Pour l'auteur, « habiter nouveau » est une tautologie, car ce qui est en soi nouveau c'est « habiter » ! Avant on n'habitait pas, on construisait selon les règles de l'art, pour non pas servir l'occupant du lieu mais répondre à un idéal de forme. Or habiter c'est autre chose que de se mettre un toit au dessus de soi. L'architecture ancienne n'apporte pas la solution, car elle est plus préoccupée de décorum que d'approche factuelle et pratique. Adolf Behne remarque que les livres sur l'architecture parlent de colonnes doriques, du style des façades et ils s'interrogent sur l'influence italienne ou des Pays-Bas. Ce ne sont que des problèmes secondaires qui n'ont pas grand-chose à voir avec la construction. De même il souligne que l'on n'obtient que rarement des informations sur l'articulation des logements, ce qui rend impossible un jugement sur l'organisation de la construction, car seuls les aspects décoratifs sont abordés. Assez provocateur Adolf Behne cite un ouvrage paru en 1921, nouveau dans son regard sur le logement, et qui traite des lieux d'aisances. Le titre est particulièrement évocateur, *Ka-Pi-Fu*¹³⁵¹. Il aborde la question de la construction par l'autre bout de la « lorgnette ». Cet auteur, comme Adolf Behne, pose la question fort intéressante de l'histoire de l'intimité du logement, question qui a depuis connu un large engouement. Mais ici, c'est surtout la question du confort qui est posée : le château est-il vraiment adapté à la vie quotidienne ? Adolf Behne n'y croit pas et constate que luxe et confort sont deux choses différentes. Même si le luxe est un gaspillage et le confort un problème économique, cela dépasse cet aspect pratique. En effet, la question de la construction est tout d'abord un problème social, elle organise l'espace dans le coexistant et le successif. Dès lors « l'habiter » est essentiel, car c'est le lieu où l'on mène sa vie, et celle-ci n'est possible que dans un cadre serein. Ainsi l'auteur affirme que « habiter » est un concept éminemment pacifique, fondé sur

¹³⁵⁰ *D.N.F.*, janvier 1928 N°1, pp. 6-7, .Adolf Behne « Luxus oder Komfort ? ».

¹³⁵¹ Franz Laria FELDHAUS, *Ka-Pi-Fu*, Berlin, édition à compte d'auteur, 1921, in *D.N.F.* N° 1/ 1928.

l'environnement. Ce qui, de plus, implique que la maison n'est plus un monument mais un instrument qui s'adapte le mieux à la vie. C'est aux antipodes de la construction de luxe qui, s'il faut suivre le raisonnement de Adolf Behne, est un facteur de conflit, puisqu'elle ne serait pas un lieu de vie mais de représentation, source de tension.

Cet art de l'habitat ne peut pas se parer d'objets décoratifs, inutiles à la vie. Seuls des objets qui contribuent au confort de vie chez soi peuvent être reçus. Ils sont, par définition, nouveaux puisque « habiter » est un concept lui-même nouveau. Ce sont ces objets que promeut la *D.N.F.* La question se pose alors de savoir comment les habitants peu avertis des nouvelles formes peuvent être conduits à accepter de les adopter. Car ce n'est pas en les publiant dans la *D.N.F.* que l'on accède aux utilisateurs, d'autant qu'il y a peu de chance que ces articles, somme toute complexes, soient compris par eux.

La réponse se trouve dans la pratique du petit logement car par sa taille il ne peut que recevoir des équipements adaptés à ses dimensions. Mieux l'occupant ne devrait venir qu'avec ses valises, les meubles étant fournis. L'éducation de l'habitant doit ainsi se faire par le milieu dans lequel il est installé d'autorité. Quel est alors l'intérêt du Frankfurter Register ? C'est de donner une sorte de label à ces produits, qui seront alors recommandés par d'autres acteurs du logement social. C'est d'ailleurs ce que souligne le rédacteur de l'encart dans la *D.N.F.* de 1931 :

«Le Frankfurter Register est actuellement affiché dans beaucoup d'écoles des bâtiments et des métiers, d'ateliers etc. ». ¹³⁵²

b) Meuble et esthétisme

Franz Schuster (1892-1972) fait paraître dans le même cahier un article intitulé « Möbelchaos » ¹³⁵³. Rappelons qu'il fut le coéditeur avec Franz Scharchel de la revue viennoise *Der Aufbau*, qui cherchait à promouvoir des aménagements « prolétariens ». Ceci lui valut de travailler avec Mies van der Rohe au Weissenhof à Stuttgart. Mais son combat pour un mobilier nouveau fut mal reçu à Vienne. Aussi lorsqu'Ernst May l'appelle à Francfort fin 1927 il sait qu'il y sera plus écouté ayant déjà travaillé pour la Gemeinnützige Möbelversorgung für das Rhein-Main-U-Lahngebiet. Cet article est sa première publication francfortoise, il y définit l'idée qu'il se fait de la nouvelle manière d'habiter. Si pour Adolf Behne, le logement moderne se démarque entièrement des pratiques précédentes, il en est

¹³⁵² *D.N.F.*, mars 1931, N° 3, „Das « Frankfurter Register » wird bereits in vielen Bau-und Gewerbeschulen, Ateliers usw, öffentlich ausgehängt“.

¹³⁵³ *D.N.F.*, janvier 1928 N°1, pp. 18-19, Franz Schuster (1892-1972) « Möbelchaos » (chaos dans le mobilier).

pour Franz Schuster de même du meuble, qui en fait n'est qu'un élément secondaire de l'habitat¹³⁵⁴. Il ne peut pas être un moyen de représentation social, qui ne traduirait que le besoin d'apparence des occupants et non leur mode de vie. Cette attitude suppose que l'architecture construite, et non l'architecture d'intérieur soit le critère de l'habitat. Cela va dans le même sens que l'idée d'Adolf Behne, lorsqu'il affirme brutalement que le terme habitat nouveau est une tautologie¹³⁵⁵.

Si à la *D.N.F.* on ne pratique pas l'anathème, il faut reconnaître qu'il apparaît de temps en temps, discrètement, à peine suggéré. On peut se poser la question à propos de cet article de Franz Schuster. Il met dans le même sac les artisans d'art du meuble de style « modernisé » et les modernes, car leur préoccupation est du même ordre, faire beau, décorer. Il se garde bien de citer qui que ce soit en exemple, contrairement à Adolf Loos ou encore à Le Corbusier, qui désignent nommément l'ennemi. Qui est alors l'ennemi ? Les tenants de l'esthétisme répond-t-il. On réalise le plus souvent l'objet pour lui-même et on laisse l'homme de côté, l'utilisateur, comme cela se fait d'ailleurs pour la construction, où le plus souvent l'homme n'est pas pris en considération. C'est cela qu'il faut changer, le meuble n'est pas une question d'esthétique, mais une question de confort, de commodité. Il est un des accessoires du mode de vie des gens et, plus encore l'objet indispensable, mais invisible, de leur vie¹³⁵⁶. Cependant cela n'implique pas la définition d'un nouveau « style » mais exige une grande liberté dans le nouveau meuble. L'auteur écrit

« Tout autoriser et cependant guider dans la bonne voie, c'est le plus difficile ; alors la forme devient un accompagnement invisible et cependant décisif de la vie, comme le souhaitent les temps nouveaux. »¹³⁵⁷.

Cette position répond d'une certaine manière à celle d'Adolf Loos, qui ne veut pas imposer un « style » car le risque de voir l'objet imposer sa « dictature » est réel. C'est ce qu'exprime à lui seul le titre que donne Anders V. Munch à son ouvrage sur Loos : « Der Stillose Stil » (le style sans style)¹³⁵⁸. La question n'est pas de créer un nouveau style, mais d'obtenir, selon la règle objective, la forme exacte, celle qui répond au besoin.

¹³⁵⁴ Ibid, «...in dem das einzelne Möbel nur ein untergeordneter Teil ist“ (...en ce que le meuble n'est qu'une partie secondaire (du logement)).p. 19.

¹³⁵⁵ Cf. supra p. 440.

¹³⁵⁶ Cette opinion traverse tout l'article, c'est la trame même du raisonnement de Schuster.

¹³⁵⁷ Ibid, « Alles erlauben, und doch in die rechte Bahn lenken, das ist das Schwerste ; da erst wird die Form, die unscheinbare und doch das entscheidende Nebenbei des Lebens, wie sie die neue Zeit fordert von innen heraus geboren“.

¹³⁵⁸ Anders V. MUNCH, *Der Stillose Stil Adolf Loos*, Munich, Wilhem Fink Verlag, 2005. Traduit du danois, édition originale Verlegt von Kunstakademiets Arkitektsskoles Forlag, Copenhague, 1999.

« Il s'agit d'un sentiment tout à fait simple, véritable : remplir et ressentir la nécessité de vie dans sa totalité ; on obtient alors presque d'elle-même la forme exacte, si nous pensons et sentons juste et pas seulement si nous dessinons juste. »,

remarque en conclusion Franz Schuster¹³⁵⁹. Clairement l'ennemi c'est la volonté de faire beau, de montrer son art sans prendre en compte la réalité de l'homme qui est en face. Cette thématique est née à Vienne avant la guerre, mais cette approche est très exactement celle de Georges Braque et Pablo Picasso, qui, eux aussi, refusent l'idée d'esthétique pour obtenir la forme exacte en pensant juste et pas seulement en dessinant juste. Est-ce pour autant un rejet de l'individu et, en ces temps où l'expérience soviétique est considérée par certains comme le modèle de la société future, un autre chemin vers le collectivisme ?

c) La spécialisation de l'espace habité

A Francfort la question se pose d'une manière particulière, ni théorique ni doctrinale, comme on peut le mesurer dans différents articles. On en retiendra surtout trois : « Individuelle oder typisierte Möbel » de Ferdinand Kramer¹³⁶⁰. Le premier texte que Maragrethe Lihotzky publie dans la *D.N.F.* « Rationalisierung im Haushalt »¹³⁶¹, enfin l'approche plus révolutionnaire de Mart Stam, « Das Mass. Das Richtige Mass. Das minimum Mass.»¹³⁶²

L'idée dominante est bien plus la spécialisation, rarement citée, que la rationalisation, qui est pourtant le terme le plus employé par les auteurs et ce rappel constant au principe de la rationalisation, ne manque pas de désorienter le lecteur.

Spécialisation de l'espace, celui du logement distinct de celui du centre des affaires, des lieux de production, spécialisation aussi des Siedlung en bordure de la ville et réservées au logement, spécialisation des constructions, selon leur position dans l'espace de la Siedlung. De même le logement se spécialise. Ferdinand Kramer divise l'espace habité en des zones techniques où dominent : la cuisine, une zone de vie : le séjour et la salle à manger, enfin celle

¹³⁵⁹ Op. cit. „ Es handelt sich um ein ganz einfaches, wahrhaft sachliches Bemühen, die Lebensnotwendigkeiten in ihrer Gänze zu erfassen und erfüllen, die fast von selbst die rechte Form erhalten, wenn wir nur richtig denken und fühlen und nicht nur gut zeichnen.“

¹³⁶⁰ Ibid, pp. 8-11, Ferdinand Kramer «Individuelle oder typisierte Möbel ?» (Mobilier individuel ou standardisé)

¹³⁶¹ *D.N.F.*, avril-juin 1927 N° 5, Maragrethe Lihotzky publie dans la *D.N.F.* « Rationalisierung im Haushalt » pp. 120-123.

¹³⁶² *D.N.F.*, Mart Stam, « Das Mass. Das Richtige Mass. Das minimum Mass.». (La mesure. La mesure juste. La mesure minimum.)

du repos : les chambres à coucher¹³⁶³. Cet espace se prolonge vers l'extérieur où les zones sont dévolues au jardin, au séchage etc. selon le schéma déjà exposé¹³⁶⁴.

Le logement doit satisfaire un certain nombre de besoins, dont celui, essentiel, de se nourrir. Cette tâche est habituellement réservée aux femmes. La cuisine devient dès lors un lieu complexe, car il est synonyme de contrainte; or le but est de le transformer en lieu d'apprentissage de la nouvelle société. Ceci conduit à « inventer » la cuisine de Francfort, non seulement modèle de cuisine, mais aussi élément de base d'un mode de vie nouveau, où la cuisine perd son caractère rural de lieu de convivialité. La femme moderne doit lutter contre les freins à son propre développement et à celui de sa famille, la diffusion de produits de moyenne qualité, les décors « kitsch » des cuisines doivent être bannis. Car l'essentiel est de réduire la charge de travail de la femme, donc de rationaliser son effort et non de prôner un décor. C'est une question de santé et de bien être de toute la famille. Margarethe Lihotzky rappelle qu'il y a plus de dix ans, probablement pendant la Guerre, à un moment où la vie était plus chère, une association de femmes d'avant-garde avait imaginé de regrouper dans une cuisine commune vingt ménagères pour économiser temps et travail. Cette expérience a échoué, non pour des raisons de conflit entre les personnes, mais à cause des différences de situations personnelles¹³⁶⁵. Le collectivisme ne semble pas être une solution, pourtant l'auteur est connue pour ses positions de gauche et, plus tard pour son appartenance au mouvement communiste. La solution se trouve dans la « typisierung » (standardisation), car elle permet de préserver le noyau familial tout en rendant la vie plus simple. La fabrication en masse de produits de qualité par les moyens de la mécanisation est la solution adéquate.

Mais ce n'est pas seulement la partie technique qui doit être revue, le meuble doit l'être aussi car il porte en lui un sens plus profond que sa simple fonction. Sans que cela soit clairement exprimé, Ferdinand Kramer considère que le meuble « ornement » est une aliénation, car il prive de liberté son acheteur. Parce qu'il veut paraître ce qu'il n'est pas, à l'instar de la bourgeoisie qui a tenté de se recréer un monde aristocratique par un décor sans contenu social, simple façade décorative. Les ouvriers et employés veulent singer les bourgeois pour se convaincre de les égaler, avec des objets sans valeur et inadaptés aux logements qu'ils peuvent occuper. Si le logement est l'expression de leur mode de vie, comme l'admettent les différents auteurs, cela ne signifie pas pour autant que chaque foyer doit vivre dans un décor différent. Ferdinand Kramer rappelle que chaque époque a développé

¹³⁶³ Kramer op. cit. p. 8 « Die Küche und ihre Nebenräume wurden ein Appendix an die Schlaf-Ess-und Wohnräume » (la cuisine et ses annexes deviennent un appendice du salon, salle à manger, chambre à coucher).

¹³⁶⁴ Cf. supra Römerstadt.

¹³⁶⁵ Op.cit. Maragrethe Lihotzky, p.120.

un mobilier cohérent, simple, qui suit le même « style » et que la tentation d'individualisation conduit vers la copie, la « Tamilkunst » (le toc, le simili). Le meuble est un outil, il rend des services semblables, et il trouve ses qualités dans son utilité qui en fait un objet efficace et, de ce fait, esthétique. C'est une question de conception, de mesure, suggère Mart Stam¹³⁶⁶, les meubles exigent d'être pensés à la mesure de nos membres, aussi la bonne mesure est-elle la mesure minimum¹³⁶⁷. Ce minimum, c'est des meubles légers, mobiles, qui s'adaptent. La représentation est ornement, elle est toujours hors mesure, inhumaine, or tout le combat de l'architecture moderne est d'être à la dimension de l'homme, contre la représentation qui dépasse la mesure humaine¹³⁶⁸.

La *D.N.F.* ne s'est jamais voulue une revue à caractère culturel. Elle ne cherche pas à se faire le protagoniste d'une école de pensée ou d'une doctrine. Elle est et reste le témoignage de l'exploration d'une pratique sociale marquée du sceau de la modernité. Elle se fait cependant l'écho de l'activité artistique en Europe, mais pourrait-on dire de façon sporadique, sans véritable axe qui soutiendrait tel ou tel mouvement. Bien sûr le Bauhaus y a sa place et Walter Gropius y trouve l'occasion d'y défendre ses conceptions. La revue sous la plume de Roger Ginsburger informe sur des mouvements en France mais incidemment, comme d'autres correspondants aux Etats-Unis¹³⁶⁹, aux Pays-Bas ou en Tchécoslovaquie. Rien n'est fait qui lui confère une dimension artistique majeure en Allemagne. On remarque la place qui est réservée au théâtre dans la *D.N.F.* en février 1928, et notamment à Piscator¹³⁷⁰. De même le cinéma, la photo, la radio se voient dédier quelques articles, notamment dans un même numéro, bien qu'en général ces créations ou manifestations ne soient signalées que par des encarts. De même la peinture a droit de cité, mais seuls quelques artistes profitent d'une présentation plus approfondie, c'est le cas pour Willi Baumeister lorsqu'il délaisse Stuttgart pour rejoindre l'école dirigée par Fritz Wichert à Francfort. On peut aussi citer les noms d'Oscar Schlemmer et d'Amédée Ozenfant. Les faveurs des responsables de la revue vont plus particulièrement vers les activités artistiques en URSS, auxquelles ses pages sont ouvertes à partir de 1928, mais toujours dans un cadre restreint. Lorsque les articles deviennent plus longs, à partir de 1930, les rédacteurs consacrent des numéros au théâtre, en

¹³⁶⁶ Op.ci. Mart Stam, p. 29 „Das richtige Maß ist gleichzeitig das Minimum, da es unrichtig wäre, unser Geschirr größer und schwerer zu machen als nötig.“

¹³⁶⁷ Les différents architectes se laissent tenter par la comparaison avec les cabines de bateaux et des trains de nuit, on fera remarquer que c'est peut être aller un peu loin, car les fonctions ne sont évidemment pas les mêmes.

¹³⁶⁸ Ibid, « So ist der Kampf der modernen Architektur ein Kampf gegen die Repräsentation, gegen das Übermaß und das Menschenmaß. » P. 29.

¹³⁶⁹ En m'occurrence l'architecte viennois Richard Neutra.

¹³⁷⁰ *D.N.F.*, février 1928 N°2 pp. 22-26 « Piscator und das moderne Theater », avec le projet de Gropius d'une salle de théâtre transformable.

octobre 1930, à la culture populaire en août 1931, à la peinture d'avant-garde en 1932 et parmi l'un des derniers numéros plus de 20 pages au cinéma, et c'est encore le cinéma soviétique qui se taille la part du lion.

Il est cependant un point qui ne relève pas du champ culturel traditionnel et qui trouve des défenseurs imprévus à la *D.N.F.*, ce qu'ils ont désigné alors par le terme de « Reklame ».

Section 4. La réclame

Cette question, qui paraît accessoire dans la gestion de la grande ville, semble cependant suffisamment majeure pour qu'en 1922 les villes de Francfort, Munich et Kassel décident de fonder une société commerciale de droit privé, spécialisée dans la réalisation de la publicité sur la voie publique: la Deutsche Städte Reklame GmbH. Elle va devenir vite un Konzern qui associe d'autres villes allemandes et étrangères, dont Vienne et même New York en un réseau de sociétés de « réclame », dont la ville de Francfort est le siège social.

L'idée de la prise en compte de la réclame dans l'art est déjà manifeste dans les œuvres de la « cordée ». Les collages et papiers collés adoptent cette image de tous les jours comme un matériau de la peinture, clairement détourné de son but qui serait l'information du spectateur, même si celle-ci est orientée. Il s'agit d'une reconnaissance de la publicité sur l'espace public comme élément qui participe à l'image, et acquiert dès lors une valeur artistique. Elle envahit en ces années 1920 l'espace public d'une manière prégnante, qui ne peut laisser indifférent

Ce qui intéresse l'architecte, comme le concepteur de la ville, c'est la forme définitive que prendra l'idée qu'ils se font de la ville. S'il est un agent qui peut venir troubler cette image, car imprévisible, c'est l'enseigne. Ce souci de la pollution de l'image urbaine par la publicité des enseignes apparaît surtout au XX^e siècle avec un facteur visuellement envahissant, les publicités lumineuses. Cette question est abordée par la *D.N.F.* sous le vocable de « Reklame ». Le cahier de janvier 1927 est entièrement consacré à la « Reklame ». Trois auteurs apportent un éclairage sur celle-ci, plus particulièrement sur la Reklame dans la grande ville, Walter Dexel¹³⁷¹, Adolf Behne et Ernst May qui conclut le dossier par un court

¹³⁷¹ Walter Dexel "Der Mensch von heute hat das Recht zu fordern, dass ihm die Mitteilungen, die er braucht, knapp und klar dargeboten werden und vor allem kann er verlangen, dass ihm die Fülle nicht gewünschter Mitteilung, worunter die Reklame in fast allen ihren Spielarten fallen dürfte, nur ein Mindestmaß von Zeitverlust verursache." (L'homme d'aujourd'hui à le droit de demander que l'on lui offre les informations dont il a besoin, d'une manière claire et brève, et il peut surtout exiger que la masse des informations non souhaitées, qui peuvent venir sous toutes les formes des réclames, conduisent à minimum de perte de temps ». Walter Dexel est cubiste, puis influencé par le constructivisme.

article, sur la nécessité de mener une réforme de cette forme de « Reklame »¹³⁷². Deux ans plus tard en 1929¹³⁷³, Ludwig Hilberseimer intervient dans le débat par une réflexion sur la nouvelle rue commerçante. Bien que postérieur aux autres écrits, il pose le problème d'une manière plus claire. Il part du constat que dans la grande ville, les conditions du commerce et de l'activité économique se sont modifiées dans leurs besoins. L'apparition des grands magasins dans le dernier quart du XIX^e siècle, la transformation de l'échoppe en commerce plus vaste et le développement en centre ville des bureaux, ont transformé progressivement les façades des rues commerçantes et cela à travers plusieurs processus. En premier lieu par la transformation d'immeubles de logements en locaux commerciaux et bureaux, puis par le regroupement de maisons mitoyennes pour satisfaire à l'extension de l'activité des entreprises. Ces transformations ont souvent mené à des modifications des façades qui, dans de nombreux cas n'étaient alors plus que le masque d'une autre réalité. Mais le besoin de surfaces de plus en plus importantes a conduit à raser les maisons anciennes pour y construire des ensembles bien plus vastes, au point d'occuper des îlots entiers¹³⁷⁴. Cette mutation architecturale est accompagnée d'un second phénomène, l'adjonction, dans des conditions peu adaptées, de constructions métalliques en ressaut pour soutenir des enseignes ou messages publicitaires. De plus la nuit avec la profusion de réclames lumineuses, l'architecture des façades est totalement niée¹³⁷⁵. C'est d'autant plus frappant que cela conduit à une uniformisation des rues, alors que les façades, elles, sont diverses. Ce qui conduit à prendre en compte la question de la réclame dans le projet architectural. Ainsi Ludwig Hilberseimer signale que Mies van der Rohe imagine des grands magasins dotés de façades de verre sur lesquelles viennent librement s'installer toutes formes de publicité et d'enseignes lumineuses¹³⁷⁶. Cependant, il ne répond pas à la question de la manière dont il faut prendre en compte cette omniprésence de la réclame. Pour lui, la réponse se trouve non dans un traitement de la réclame, mais dans une reconstruction de la ville selon un autre schéma, d'où

¹³⁷² Ibid. La revue comporte 20 pages, Walter Dexel intitule son texte « Reklame im Stadtbilde » (Réclame dans l'image de la ville) présente une série de proposition graphique, pp. 45-56, Adolf Behne dans un article intitulé « Kultur, Kunst und Reklame, pp. 57- 63, Ernst May trace les lignes de la réforme de la réclame à Francfort, « Reklamereform » p.64.

¹³⁷³ *D.N.F.*, avril 1929 N 4, pp. 67-77, Ludwig Hilberseimer, « Die neue Geschäftsstrasse », (la nouvelle rue commerçante).

¹³⁷⁴ Hilberseimer cite des grands magasins de Berlin dont Wertheim ou Tietz. p. 67.

¹³⁷⁵ Hilberseimer n'évoque à aucun moment la mise en valeur des façades par la lumière comme moyen de promotion de l'occupant.

¹³⁷⁶ Ibid, « Die Möglichkeit einer von horizontalen Bändern unabhängigen Lichtreklamegestaltung ist in den neueren Geschäftshausentwürfen von Mies van der Rohe verwirklicht. Hier besteht die ganze Fassade aus einer Metall gefassten mattierten Spiegelglashaut, auf des sich unabhängig von architektonischer Teilung das Reklamebild frei entfalten kann. » (Mies van der Rohe a étudié dans ses projets de grands magasins la possibilité d'insérer des bandes horizontales indépendantes pour les réclames lumineuses. Dans ce cas la façade est faite de plaques de verre miroir où la réclame peut être installée indépendamment de la structure architectonique ».

il exclut toute architecture soumise à la « réclame »¹³⁷⁷. Ce schéma a été exposé dans plusieurs de ses ouvrages, il rappelle dans son article la disposition de la ville idéale qu'il préconise, un niveau pour le trafic routier, un autre pour la rue commerçante et au dessus les autres activités. Sans porter un quelconque jugement sur cette proposition, il reste évident que l'on ne peut pas détruire la ville existante et en reconstruire une autre pour répondre aux préoccupations spécifiques d'une époque. Aussi présente-t-il des architectures qui intègrent la publicité de lumière, comme on peut le voir aujourd'hui dans les façades de verre ; celles-ci pourtant exigent des solutions techniques dont on ne disposait pas en 1930. En fait, il constate la contradiction entre architecture et publicité dans la rue, il en souligne les raisons et les inconvénients, mais ne donne aucune réponse concrète immédiate.

Pour Ernst May la question doit trouver une solution immédiate. Ce qui pose au moins une question d'ordre « urbanistique » sinon artistique.

Dans la *D.N.F.* de 1927¹³⁷⁸ deux analyses sont proposées, l'une d'un théoricien, Adolf Behne et l'autre d'un praticien, Walter Dexel. La carrière de Walter Dexel¹³⁷⁹ mérite une mention, car il est en Allemagne une référence en matière de publicité et d'enseigne. C'est un peintre, plus encore un graphiste qui est très impliqué dans la production d'images publicitaires. Il possède une réelle culture artistique contemporaine et a participé à de nombreux mouvements. Tout d'abord Dada, il se tourne vers l'expressionnisme et finalement rejoint le mouvement constructiviste où son talent de graphiste apparaît clairement. Walter Dexel a une conception de la fonction de l'art qui le conduit à le promouvoir comme un moyen de répondre au besoin de formation du peuple¹³⁸⁰. Pour lui il est apparu :

« ... que le point essentiel de l'intérêt (de la réclame) n'est plus les images au mur, mais appartient à la formation de notre environnement. »¹³⁸¹.

La publicité est dès lors un élément de l'expression artistique, qui contribue à la formation de l'ensemble des citoyens. Cette proposition en entraîne une autre, l'art n'est pas uniquement affaire de génie, affirmation conforme à l'esprit de Dada. Dès lors l'art de la « réclame »

¹³⁷⁷ Ibid, « Thesen des Aufsatzes Hilberseimer » p. 77 : « Was aber nicht bedeutet, dass an Stelle der alten Architektur nun eine Reklamearchitektur treten soll » (Mais cela ne signifie pas qu'il faut à la place l'ancienne architecture promouvoir une architecture de « réclame »).

¹³⁷⁸ *D.N.F.*, janvier 1927 N°3

¹³⁷⁹ Les informations sur Walter Dexel ont été obtenus sur http://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Dexel, article extrait de la contribution de Matias MIETH à l'ouvrage "Dexel in Jena" sous la direction de Maria Schmid,, Jena, Glaux Verlag, 2002.

¹³⁸⁰ Ibid. Avec Adolf REICHWEIN, directeur de la Volkshochschule de Iena, (école supérieure populaire) il élabore un plan d'utilisation des activités associations d'art pour la formation du peuple "Plan zur Nutzbarmachung des Kunstvereins für Volksbildungszwecke".

¹³⁸¹ Ibid: Für Dexel hatte sich bestätigt, "daß der Schwerpunkt des Interesses heute nicht mehr dem Bilde an der Wand, sondern der Durchformung unserer Umgebung gehört".

s'inscrit pleinement dans sa fonction utilitaire et esthétique¹³⁸². En 1926 Walter Dexel rejoint Francfort où il s'établit comme publicitaire indépendant. Il obtient un contrat de conseiller de la ville pour la « réclame », afin d'élaborer une réglementation qui tend à la cohérence visuelle des enseignes. Enfin il s'attache à l'élaboration par l'enseigne de règles précises d'information sur la base d'une logique sémantique, car il estime que les gens doivent comprendre d'une manière claire et sans perdre de temps les messages des enseignes¹³⁸³. Les possibilités qu'offrent la lumière électrique et les matériaux transparents, mènent à une autre innovation. Walter Dexel invente les panneaux indicateurs routiers transparents, lumineux et de couleur dont Iéna sera la première bénéficiaire.

C'est dans ce contexte qu'il rédige l'article paru dans la *D.N.F.* de janvier 1927 « Reklame im Stadtbilde »¹³⁸⁴ (Réclame dans l'image de la ville). Il y admet que la réclame est devenue une nécessité dans l'économie actuelle. Cependant trop souvent chacun tente de :

«... crier aussi fort qu'il peut, chacun cherche à se faire remarquer»¹³⁸⁵.

Or il ne faut pas parler plus fort que son voisin mais parler mieux et plus clairement, autrement dit mieux communiquer. Cette règle est encore aujourd'hui un des principes de base du marketing. Mais pour donner à la réclame sa véritable efficacité et fonction, Walter Dexel emploie la métaphore de l'orchestre. Il faut que tout le monde joue de la même partition dans la même tonalité, car cela rend le message pour le spectateur plus accessible, plus compréhensible. Or ce n'est pas une publicité agressive qui incite le passant à consommer plus, c'est une information claire et courte qui l'y incite. Il précise ainsi les conditions de l'enseigne : elle doit être colorée, claire, comporter peu d'information. La partie écrite doit être brève ; en gros caractères l'essentiel et en caractères plus petits ce qui est néanmoins important. Il faut surtout limiter le nombre de couleurs. Une enseigne doit être attrayante (*zulächelt*) car l'époque où l'on se promenait calmement dans les rues est révolue, on vit désormais dans l'urgence. Aussi n'est-il pas utile de montrer la marchandise, elle doit être présentée dans la vitrine, il ne s'agit que de rendre attentif à sa présence. De même il n'est pas souhaitable d'attirer le chaland avec des « spectacles », il les regardera, retiendra l'attraction mais pas le produit proposé. Pour l'auteur, la réclame n'est pas un moyen d'attirer le badaud mais une des formes de l'organisation urbaine, où l'art et l'architecture jouent un

¹³⁸² Dexel installe pour la première fois au monde, en 1925, une signalisation routière lumineuse à Iéna. Il est de même l'auteur du panneau indicateur routier fond jaune écriture noire qui est toujours en vigueur en Allemagne.

¹³⁸³ Ibid. "Der Mensch von heute hat das Recht zu fordern, daß ihm die Mitteilungen, die er braucht, knapp und klar dargeboten werden und vor allem kann er verlangen, daß ihm die Fülle nicht gewünschter Mitteilung, worunter die Reklame in fast allen ihren Spielarten fallen dürfte, nur ein Mindestmaß von Zeitverlust verursache."

¹³⁸⁴ Walter DEXEL „ Reklame im Stadtbilde“ in *D.N.F.*, janvier 1927 N°3, pp. 45-49.

¹³⁸⁵ Ibid p. 45.

rôle primordial. Il cite à ce propos le *Café de Unie* de J.J.P. OUD à Rotterdam¹³⁸⁶. C'est un modèle car, non seulement, il n'y a pas de concession à un quelconque passé, l'écriture ne cherche pas un prétendu effet artistique, mais la réclame s'inscrit parfaitement dans le parti architectural et environnemental. C'est une règle qui doit être systématiquement adoptée, non pas en cachant la réclame ou en la mettant en retrait, mais en la considérant comme un des moyens d'embellissement de la ville. Elle participe alors pleinement à la nouvelle image de la ville et devient un facteur « réjouissant » de la vie urbaine (erfreulicher). En peintre, on pourrait dire en plasticien, Walter Dexel voit la rue commerçante de la ville comme une vaste toile dans laquelle il représente une nouvelle composition faite d'architecture, des composantes habituelles de la rue et qu'il anime par l'organisation savante des enseignes, qui la nuit venue, en modifie le spectacle. Cette ambition passe par la maîtrise du langage de la réclame, et notamment par la sémantique du pictogramme¹³⁸⁷. Dans ce sens, l'approche de Walter Dexel, bien que dans un domaine différent, peut se comparer au travail d'Otto Neurath à Vienne¹³⁸⁸, qui par la même méthode explique à chacun, graphiquement, les résultats de la politique de la commune de Vienne. Les deux prétendent rendre claire une information complexe par un recours à une forme artistique. Cela rejoint encore la réflexion sur le caractère vernaculaire de l'art que la « cordée » a introduite dans le monde fermé du « grand art ».

Ce n'est pas complètement la vision d'Adolf Behne lorsqu'il écrit dans la *D.N.F.* de janvier 1927 :

«La réclame est l'expression de la société moderne, dans laquelle le commerçant évince le héros.¹³⁸⁹»
Son article intitulé « Kultur, Kunst und Reklame » (Culture, art et réclame) pose la question dans des termes assez différents. S'il admet comme Walter Dexel et Ernst May, que la « réclame » est tout d'abord affaire d'ordre, de clarté, il voit au chaos publicitaire actuel d'autres causes que celles qu'imagine Walter Dexel. A ses yeux c'est un problème culturel, lié à la conception de la culture de l'européen. Celui-ci a tendance à vouloir trouver un lien dans l'art lorsqu'il n'arrive pas à « faire coller ensemble » deux choses. Pour lui, la culture c'est un lieu romantique qui fait qu'il verra surtout le fait culturel dans des lieux extraordinaires, comme le fin fond de l'Afrique, la jungle indienne ou la calotte glaciaire des

¹³⁸⁶ Ibid. p. 47. Le texte est assorti d'une illustration p. 48. J.J.P. OUD, *Café de Unie*, Rotterdam, aan de Coolsingel, 1924.

¹³⁸⁷ Ibid. l'auteur recommande que certains services (médecin, pharmacien, boulanger etc.) soient ainsi signalés par des formes « réglementaires », et propose des pictogrammes adaptés. pp. 49 à 55.

¹³⁸⁸ Otto NEURATH, philosophe, sociologue et économiste, il est un des théoriciens de l'empirisme logique.

Membre du Cercle de Vienne il en est la personnalité la plus extrémiste. Il a beaucoup influencé Rudolf Carnap.

¹³⁸⁹ *D.N.F.*, janvier 1927 N°3 p. 57 à 60. „Reklame ist Ausdruck der modernen Gesellschaft, in der der Händler den Helden verdrängte“ p.57.

esquimaux. D'ailleurs lorsqu'il la rencontre en Europe il nomme la culture « civilisation », c'est-à-dire ordre, travail, progrès, qui s'oppose au « romantisme » culturel.

Il est donc normal que la réclame en Europe soit vue avec mépris. Peut-on imaginer une réclame dans un monde héroïque ? Le panneau publicitaire est la mauvaise herbe de la civilisation. Hélas, cet européen cultivé n'est pas capable de rejeter cette publicité omniprésente. D'ailleurs ses auteurs la réalisent dans la mauvaise conscience. Alors pour y échapper, on fait de la « réclame » à contenu culturel. Mais on fait surtout de la « culture » avec une réclame qui l'accompagne discrètement¹³⁹⁰. L'artiste peintre devient dès lors la solution, cela permet d'évacuer toute mauvaise conscience, et c'est pour Adolf Behne la chose la plus drôle qui soit. En effet, la réclame peut être bonne ou mauvaise, valable ou non, utile ou inutile, mais dans tous les cas c'est une chose autonome qui suit ses propres règles et buts. Sa valeur culturelle passe par sa sincérité, sa qualité. La faire passer pour un acte artistique est une erreur, le peintre n'a rien à voir là dedans. Pour l'europpéen, la réclame serait le quatrième art plastique. *A contrario* le Congrès de la réclame de Londres en 1924 ne cite à aucun moment le mot art dans ses actes, car la réclame anglo-saxonne ne se préoccupe pas d'esthétique mais de réclame et de ses règles. Alors qu'en Europe les rues commerçantes offrent le spectacle d'un désastreux désordre de panneaux qui rend la chose laide et de surcroît inefficace, aux Etats-Unis les réclames sont bien ordonnées, claires, précises et utiles. C'est cela une culture de la réclame, et non pas une réclame soumise à la tyrannie de l'art¹³⁹¹. Si l'on ne relève pas de véritable contradiction entre les différents protagonistes, il n'en reste pas moins qu'Adolf Behne dénie le statut de publicitaire à Walter Dexel, qui, pour lui reste un artiste, bien qu'il lui reconnaisse les qualités requises pour concevoir des réclames. En fait Adolf Behne cherche à sortir le lecteur d'une approche culpabilisante envers la réclame et veut l'imposer comme un fait de société, avec lequel il faut non pas composer mais dont on doit prendre en compte la réalité.

Ernst May, en ce qui est une sorte de conclusion au cahier de 1927, rejoint la position commune sur la nécessité de réglementer la réclame dans la rue. Il souligne la nécessité de la cohérence, du professionnalisme, pour que la réclame devienne plus efficace. Cela devient un peu plus ambigu lorsqu'il parle d'art¹³⁹². Il admet que personne ne conteste ce nécessaire

¹³⁹⁰ Ibid. „...Wir müssen zwar Reklame machen, als machten wir eigentlich keine Reklame. Wir müssen in erster Linie die Kultur fördern, die Reklame darf nur ganz beiläufig mitgehen.“ (Nous devons bien sûr faire de la réclame, de fait nous n'en faisons pas. Nous devons en première ligne promouvoir la culture, la réclame peut qu'aller très parallèlement avec elle.) p. 57.

¹³⁹¹ Ibid. Adolf Behne conduit cette démonstration le long des pages 58 à 60 du fascicule.

¹³⁹² Ibid. p. 64 « ...deren Notwendigkeit und künstlerische Gestaltungsmöglichkeit heute niemand mehr bestreitet, in diese Reformarbeit einbezogen wird“ (... d'attirer cette réforme (de la réclame) vers une possibilité formelle nécessaire et artistique, que personne ne conteste aujourd'hui.)

mariage avec les aspects artistiques, il oublie ainsi la position de Adolf Behne ! Dans son texte de tout juste une demi page, le mot « artistique » est employé trois fois, et une fois le terme « Reklamekünstler » (artistes de la réclame). On doit bien admettre que cette attitude culturelle européenne, que Adolf Behne fustige, n'est pas absente chez Ernst May.

Quel que soit le débat, qui n'est pas clos aujourd'hui, on doit insister sur l'importance de l'information du passant, du rôle social que doit jouer la réclame, comme moyen d'élever le niveau de conscience social et, sur ce point, Behne est bien en accord avec les autres intervenants.

Comme le montre le débat sur la réclame, la *D.N.F.* traite de la ville nouvelle. Le fait même de ce débat sur un sujet, la réclame, qui aurait été considéré quelques décennies avant comme trivial, le souligne. Ce débat s'interroge sur le rapport à l'art. Adolf Behne tire une conclusion très objective en renvoyant la réclame à sa fonction : faire connaître. Il s'en tient là, sans nier le talent de Walter Dexel. C'est la position d'Ernst May qui est intéressante à examiner. Il ne doute pas un instant de la fonction de la réclame, mais admet mal que dans la représentation urbaine un objet visible puisse échapper à l'exigence artistique. Car dans tous les cas la fonction doit rester soumise à un impératif esthétique, même si celui-ci n'est que second dans l'ordre des priorités. Cette position n'est pas spécifique à la réclame, elle domine toute la démarche de la *D.N.F.* Elle est bien en phase avec les intentions esthétiques affirmées en 1925 concernant le nouvel aspect de Francfort. Mais on a vu que progressivement l'urgence et la contrainte financière ont conduit à un fonctionnalisme plutôt brutal. Le désir artistique chez Ernst May paraît devenir presque incantatoire. Il se dirige alors vers une démarche formaliste qui ignore justement la forme pour ne privilégier que la fonction. On aurait pu souhaiter qu'il ait une vision plus objective, à l'instar de Adolf Behne. Peut-être que l'expérience conduite en URSS par la brigade May aurait échappé aux vives critiques qu'elle a suscitées. En effet on ne peut s'empêcher de penser que la nécessaire fusion entre éthique et esthétique ne s'est pas faite, car Ernst May n'a pas eu de réflexion sur la réalité artistique de l'architecture de la ville nouvelle soviétique qu'il élaborait, mais s'est contenté de l'invoquer.

Sous-Partie 3.

La ville soviétique selon le modèle de Francfort

L'expérience de Francfort ouvre un autre chapitre de l'architecture sociale de l'entre-deux-guerres. Ernst May en arrivant en URSS reste marqué par le projet de Goldstein qui n'a pas abouti. Dans le cadre de mon travail, j'aurais souhaité pouvoir insérer la construction des villes nouvelles en URSS qui me paraît la suite logique de l'expérience de Francfort. Les circonstances et des difficultés d'ordre matériel ne l'ont pas permis. Néanmoins, il me semble que ce point peut éclairer la conclusion car il pose plusieurs questions sur l'évolution de la ville. Ce n'est pas le seul aspect pour lequel l'URSS est exemplaire. Dans la lignée du rapport de Lazare Kaganovitch se pose la question d'une architecture du peuple. Il déjà été évoqué le rôle que l'expérience viennoise a pu jouer dans cette idée d'une architecture du « peuple ». On peut se demander si un parallèle entre Vienne et l'URSS se justifie, si entre le réalisme socialiste et le projet viennois un rapport peut exister¹³⁹³.

A. L'URSS et la ville socialiste

La révolution russe d'octobre 1917 a entraîné une guerre civile qui s'est définitivement achevée en 1922. La cessation des combats sur tout le territoire de la future URSS (fondée le 30 décembre 1922) laissait désormais le temps d'entreprendre la mise en oeuvre d'une politique socialiste. Le pays à ce moment reste principalement une économie fondée sur l'agriculture avec une industrie embryonnaire. Or les ambitions nationales, comme l'idéologie marxiste elle-même, se fondent sur une société de production qui vise à la satisfaction des besoins de chacun. Cet objectif passe par une planification économique qui aux yeux des marxistes-léninistes est la garante de la protection des intérêts de la classe ouvrière et paysanne.

La modernisation de l'URSS reste modeste jusqu'au premier plan quinquennal qui va de 1928 à 1933. Entre 1917 et 1924 la révolution se caractérise par un large débat sur la nature d'une société socialiste, d'une ère qui verra surgir un homme nouveau, dont le souci social sera la première caractéristique. Les artistes ne sont pas en retrait dans ce débat et

¹³⁹³ On consultera sur cette question deux ouvrages en français. Anatole KOPP, *Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt, ville et révolution*, Paris, Editons anthropos, 1967. Jean Louis COHEN, Marco DE MICHELIS, Manfredo TAFURI, *Les Avant-Gardes et l'Etat, URSS 1917-1978, URSS 1917-1978 : La ville, l'architecture*, Paris, L'Equerre, Rome, Officina Edizioni, 1979. Ouvrage en français et italien.

l'imagination est largement au pouvoir. La société soviétique est traversée par de nombreux courants, où la modernité (l'avant-garde) semble être un gage de Révolution, alors que les courants plus traditionnels ne peuvent que dissimuler un contenu petit-bourgeois. Cela ne fera qu'encourager les mouvements les plus créatifs, dont le Suprématisme, mais pas seulement. Les mouvements d'avant-garde dans la peinture comme le cubisme et le fauvisme sont bien connus à Moscou. Déjà avant la Révolution, les collectionneurs mécènes Sergueï Chtchoukine et Ivan Morozov recevaient l'avant-garde, non seulement de la peinture comme Malevitch mais aussi du jeune théâtre ou des poètes dont Maïakovski et des architectes. Ils sont tous imprégnés des recherches occidentales et leurs propres créations se veulent concurrentes de cette production désormais bourgeoise sinon capitaliste. Cependant la situation économique d'alors ne favorise guère les grandes réalisations, aussi assiste-t-on surtout à une production de projets. Ainsi la célèbre tour de Wladimir Tatlin, *Monument à la III^e Internationale*¹³⁹⁴ reste à l'état de proposition. On a souvent parlé à propos de cette période d'ère des « projets de papier »¹³⁹⁵. Il n'en reste pas moins que cette intense recherche théorique a favorisé le développement de mouvements artistiques. Les créateurs soviétiques se sont interrogés, bien plus qu'ailleurs en Europe, sur les problèmes d'une société en profonde mutation face aux transformations liées au développement de la liberté individuelle comme à celle de l'élévation du niveau de vie. Mais cela ne restait qu'une représentation d'un futur espéré et non un « futur réalisé » comme Maïakovski voyait dans les Etats-Unis¹³⁹⁶. Bien plus qu'en Occident, on est conscient en URSS que les mutations sociales et politiques passent par le mode de vie. Cette problématique, mise en évidence dès les premières années de la Révolution, est liée à l'espace de vie du citoyen. Elle ne cessera de marquer la politique soviétique.

Le premier plan quinquennal donne la priorité à la création d'une industrie lourde qui doit rendre l'URSS bien moins dépendante de l'extérieur. Cette stratégie suppose l'exploitation de sites miniers et hydrologiques, qui exige une concentration humaine importante sur les lieux d'exploitation. Ceux-ci se trouvent d'une manière générale dans des contrées peu peuplées, soit parce qu'elles offrent des conditions climatiques assez inhospitalières soit parce qu'elles sont très éloignées des principales agglomérations. Il a donc fallu construire des villes nouvelles, dans des délais courts, d'abord pour y loger les constructeurs des sites industriels puis leurs habitants. Cela supposait de créer des villes *ex nihilo*, pour une population d'au moins 50 000 habitants chacune en un premier temps. Or il

¹³⁹⁴ Wladimir TATLIN, cf. supra p. 273.

¹³⁹⁵ Particulièrement impressionnant le projet d'Ivan Leonidov pour l'institut Lénine, Cf. annexe illustration URSS fig. 17.

¹³⁹⁶ Jean Louis COHEN, « L'oncle Sam au Pays des soviets » in Jean Louis COHEN, Hubert DAMISCH, *Américanisme et modernité, l'idéal américain dans l'architecture*, Paris, EHESS, Flammarion, 1993. p.406.

ne pouvait être question d'orienter l'essentiel des moyens vers la construction des logements, car l'industrie lourde prévalait et absorbait une part importante des budgets.

Il s'est alors posé la question de savoir quelle ville il fallait construire. Se sont opposées principalement deux théories quant à la forme de la ville socialiste. L'une dite de l'Urbanisme et l'autre dite de la Désurbanisation. Les deux prétendaient offrir un cadre à l'homme nouveau dans une ville socialiste. Les deux théoriciens ont des responsabilités politiques. Larine Sabsovitch défend l'Urbanisme¹³⁹⁷ ; il retient l'idée de la construction de villes de 50 000 à 100 000 habitants de structure classique, éloignées l'une de l'autre de 50 kilomètres. La seconde tendance est la Désurbanisation défendue par Mikhaïl Okhitovitch qui en liaison avec Moïse Ja. Guinzburg, préconise des villes vertes étirées sur des axes de 20 à 40 kilomètres, des villes « routes » dont Stalingrad sera le modèle. Nikolaï Milioutine dans son ouvrage *Sotsgorod*¹³⁹⁸, tente une synthèse, il imagine lui aussi une ville plutôt en bande. La question de la ville soviétique prend son importance politique avec la construction des villes nouvelles. Cependant elle a été l'objet de réflexions bien avant, principalement conduites, tout au long des années 1920, par des membres de l'OSA, (Union des architectes contemporains 1925-1932). Celle-ci édite une revue aussi prisée à l'étranger : *Architecture Contemporaine*¹³⁹⁹. Alexandre Vesnin en est le président, Moïse Ja. Guinzburg, Ivan Leonidov, Constantin Melnikov en sont les membres les plus connus. L'OSA regroupe les architectes qualifiés de constructivistes, ce mouvement défend une architecture nettement d'avant-garde, aux formes très inventives, il se veut fonctionnaliste. Ils considèrent la structure de la construction comme l'expression de la pensée architecturale. Surtout ils rejettent toute représentation symbolique, ce qui ne manquera pas de poser des problèmes politiques à partir de 1930. Pour eux la ville socialiste est encore à inventer. Aussi les projets comme les considérations théoriques foisonnent.

Pendant les dix premières années de l'ère soviétique les propositions de l'OSA sont plutôt bien accueillies. Ses membres dessinent des bâtiments remarquables pour les institutions de l'URSS, peu de projets se concrétisent, mais ils donnent une image très positive de l'URSS dans les milieux occidentaux les plus évolués. Ainsi l'architecture et l'art russe se sont montrés particulièrement vigoureux et imaginatifs. Le pavillon de Constantin Melnikov à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de Paris en 1925¹⁴⁰⁰ est avec le pavillon de l'Esprit Nouveau l'autre *manifestation d'avant-garde*. Il démontre la grande

¹³⁹⁷ Larine SABSOVITCH, *L'URSS dans dix ans*, Paris, Bureau d'édition, 1931.

¹³⁹⁸ Nikolai MILIOUTINE, *Sotsgorod, le problème de la construction des villes socialistes*, Besançon, édition de l'imprimeur, 2002. Traduit du russe par Elisabeth Essaïan. Edition originale 1930.

¹³⁹⁹ *Sovremennaia Arkhitektura*.

¹⁴⁰⁰ Constantin MELNIKOV, *Pavillon de l'URSS*. Paris, 1925. Cf. annexe illustration URSS fig. 11.

liberté créative qui règne alors, au point qu'Alexandre Rodtchenko, peintre, designer et photographe constructiviste a pu déclarer après son séjour à Paris que « l'art en France est fini » et « n'offre plus que des œuvres insignifiantes et provinciales... »¹⁴⁰¹. En URSS même se construisent quelques bâtiments exemplaires. En cette période s'érigent de nombreux clubs ouvriers, il s'agit de centres qui accueillent des services sociaux, des bibliothèques, des salles de spectacle. Quelques architectes signent ainsi de remarquables clubs ouvriers, notamment Léonide Golossov¹⁴⁰² ou Constantin Melnikov auteur du très connu club Roussakov¹⁴⁰³. Alexandre Vesnin et ses frères Victor et Léonide en construisent eux aussi. Par ailleurs ils multiplient les projets de bâtiments officiels dont celui de la Pravda à Leningrad (Fig.9). Victor Vesnin avec une équipe de l'OSA dessine le complexe du plus grand barrage du monde, le Dnieprogues¹⁴⁰⁴. L'ASNOVA (Association des Nouveaux architectes) fondée par Nicolaï Ladovski en 1923 et dont El Lissitski devient membre en 1924 est encore plus en pointe.

En matière de logement les propositions sont elles aussi nombreuses. Parmi celles-ci il faut retenir la proposition de Ivan Sobolev à l'occasion d'un concours de l'OSA en 1927, où il envisage un logement à deux niveaux, desservi par une rue intérieure, modèle très semblable à celui retenu par Le Corbusier à Marseille pour l'unité d'habitation moderne. Moïse Ja. Guinzburg avec Ignatis Milinis adopte la même solution en 1928 pour l'immeuble d'habitation du Narkomfin à Moscou¹⁴⁰⁵. La démarche de ces architectes est que le logement ne doit pas être un refuge qui coupe son habitant des autres résidents. « Des cages toujours des cages », ainsi est intitulé un article de Fédor Fedukjajew paru dans la Pravda en 1924 qui fustige l'habitude d'installer une cuisine dans chaque logement, alors que celle-ci devrait être commune Cet article est repris trois ans après par la revue de l'OSA¹⁴⁰⁶. En 1926 El Lissitzky s'oppose au slogan « My home is my castle » que Josef Frank cite dans son article sur la Siedlung au moment du Congrès de Vienne¹⁴⁰⁷. Il n'est pas dans notre intention d'approfondir cette question, ce n'est pas l'objet de notre travail. Il reste cependant important de retenir que

¹⁴⁰¹ Alexandre RODTCHENKO, lettre publiée dans *Novi Lef* N°1, Moscou 1929, in Paris Moscou, 1900-1930, Catalogue exposition du centre Pompidou, 1979. p. 46.

¹⁴⁰² L. GOLOSSOV, *Club Zouiev* à Moscou, construit à l'occasion du dixième anniversaire de la révolution, 1928. Cf. annexe illustration URSS fig. 12.

¹⁴⁰³ Constantin MELNIKOV, *club Roussakov*, Moscou, 1927. Cf. annexe illustration URSS fig. 13.

¹⁴⁰⁴ L'équipe d'architectes est composée de Alexandre Vesnin, Sergei Andreievski, Nikolai Kolly, Victor Korchonski et Georgi Orlov.

¹⁴⁰⁵ Cf. annexe illustration URSS fig. 14,15,16.

¹⁴⁰⁶ *Sovreimenoia architektura*, 1927, p. 24 in Jean Louis COHEN, *Le Corbusier, La Mystique de l'URSS, théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, Bruxelles, Mardaga, 1987. op. cit. p. 107.

¹⁴⁰⁷ Cf. supra Vienne p. 255.

l'OSA se prononce en faveur de la maison commune. Il faut croire que cette position ne plaisait que partiellement au pouvoir.

On peut penser que l'idée de voir la famille disloquée comportait de sérieux risques. Le monde soviétique de 1930 est formé essentiellement de ruraux, qui vivent difficilement. Comme le note Anatole Kopp ils ont l'expérience de la solidarité nécessaire dans un tel contexte¹⁴⁰⁸. Se retrouver dans un appartement isolé des autres membres du groupe ne pouvait pas les satisfaire. Aussi expriment-ils souvent le désir d'une vie collective, sur quoi se sont appuyés les architectes qui les écoutaient. Mais vie collective ne voulait pas dire fracture de la famille, notamment éloignement des enfants ou séparation du mari et de l'épouse. De plus les services collectifs, comme les bibliothèques, les théâtres, ne pouvaient pas être compris par une population dont le niveau culturel était insuffisant, comme l'éducation « socialiste » des enfants dans des centres coupés des parents. Il y avait là un risque politique sérieux. Par ailleurs il était difficile de montrer l'image d'une destruction de la cellule familiale à l'étranger comme le souligne le Comité Central du parti Communiste d'URSS le 16 mai 1930. « La mise en œuvre de ces conceptions [...] amènerait [...] au profond discrédit de l'idée même de transformation socialiste du mode de vie.¹⁴⁰⁹ ». L. Roschtchine conduit une autre attaque contre l'OSA, dans son article : « Le fonctionnalisme n'est pas notre style » il considère que le constructivisme a : « une parenté consanguine avec l'art de l'époque de la maturité du capitalisme »¹⁴¹⁰. Il rappelle que le fonctionnalisme est anti-marxiste car il n'est pas construit sur une dialectique. De plus l'OSA prête maladroitement le flanc à la critique, car elle laisse publier le projet de maison commune « super-collectiviste » de Victor Kouzmine. L'auteur imagine un mode d'habitat où chaque instant est réglé et minuté, de plus il sépare les hommes des femmes dans des dortoirs collectifs et réglemente les jours de rencontre nocturne des époux ! Le lien qui est fait avec ces projets semi fantastiques et la ville imaginée par des architectes de l'OSA, notamment Moïse Ja.Guinzburg, partisan de la Désurbanisation, va exclure celle-ci, en partie, de la construction des villes nouvelles. Mais dans la résolution du Comité Central du 16 mai 1930 la théorie de l'Urbanisme de Léonide Sabsovitch est aussi critiquée. Elle est considérée comme une tentative de tenter de franchir « d'un seul bond » les obstacles dans la transformation socialiste du mode de vie. De même est visé Iouri Larine auteur d'un ouvrage « Logement et mode de vie » paru en 1930, où il

¹⁴⁰⁸ Anatole KOPP, *Architecture et urbanisme soviétiques*, op. cit, p. 162.

¹⁴⁰⁹ Résolution du Comité Central du 16 mai, cf. Elke PISTORIUS, *Der Architektenstreit nach der Revolution, zeitgenössische Texte ; Russland 1920-1932*, Berlin, Birkhäuser, 1992. pp. 112-113 et Anatole KOPP, *Architecture et urbanisme soviétiques*, op. cit. p.265.

¹⁴¹⁰ L. ROSCHTCHINE, « Le fonctionnalisme n'est pas notre style » in *Iskusstvo v. massy*. 1930 p. 14-17. Cf. Elke PISTORIUS, op. cit. pp. 90-97.

démontre que les corvées de la vie de tout les jours freinent le développement industriel. Aussi propose-t-il une collectivisation de l'alimentation de la population active par la création de cuisines collectives. On peut de même résoudre la question de la surface habitable par habitant, en réduisant la surface nécessaire avec la suppression de la cuisine.

Aussi peut-on voir dans l'article 2 de la résolution du Comité central du 16 mai 1930 une des raisons de l'invitation lancée à Ernst May de venir construire en URSS :

« 2. Dans les cités ouvrières en construction auprès des grandes entreprises (Stalingrad, Dnieprostoï, Magnitogorsk, Tcheliabinsk, etc.) une zone verte suffisamment importante sera prévue entre la zone d'habitation et la zone industrielle. Devront être prévus également les moyens de transport, l'alimentation en eau et en électricité, des bains, des blanchisseries, des cantines publiques, des établissements pour enfants, des clubs, des écoles, des dispensaires. Dans les nouvelles constructions toutes les mesures nécessaires seront prises pour fournir des logements accessibles et hygiéniques comme pour abaisser le coût de la construction. »

Ces directives sont très pratiques, elles s'inspirent en partie des conclusions de Milioutine soucieux de séparer les zones industrielles des espaces d'habitation. Mais surtout elles semblent évidentes et les rappeler peut laisser penser que le Comité Central n'a qu'une confiance limitée dans ses urbanistes qui manquent de l'expérience du terrain. Par ailleurs comme le note Manfredo Tafuri les architectes russes «... ne peuvent répondre au thème de l'organisation de la ville qu'avec des propositions portant sur l'invention subjective de « villes socialistes » »¹⁴¹¹. Or comme le rappelle Lazare Kaganovitch dans son rapport au Comité Central du PC du 15 juin 1931¹⁴¹²

«... il n'y a pas de place pour les anticipations subjectives dans la gestion de l'économie socialiste » autrement dit avant la réalisation du rêve socialiste, c'est le réalisme économique qui prévaut.

Il y a d'autres raisons notamment politiques à cette position : l'URSS à cette époque ne peut tirer un rideau de fer entre elle et l'Occident, au contraire l'idée d'une extension de la révolution, représentée par la mouvance internationaliste trotskiste, reste vivace. Moscou veut être le laboratoire de la nouvelle société, là où toutes les expériences peuvent être tentées. Mais sur un plan pragmatique le pays n'a pas la structure tertiaire nécessaire pour conduire ces immenses projets. Notons que de nombreux ingénieurs américains travaillent sur les grands projets industriels, ils interviennent dans environ 500 sites sur un millier en cours. Ainsi l'ingénieur en chef de la construction du plus grand barrage de l'époque, Dneprostroi, est Hugh C. Cooper. En fait le rapport se fonde sur ce qu'on appelle aujourd'hui des contrats

¹⁴¹¹ Jean Louis COHEN, *Les Avant-gardes et l'Etat*, op. cit. p. 46.

¹⁴¹² Lazare KAGANOVITCH, *L'Urbanisme soviétique. La Réorganisation socialiste de Moscou et des autres villes de l'U.R.S.S.* Paris, Bureau d'éditions, 1932. Traduction française du rapport présenté devant le Comité Central du parti Communiste de l'URSS en juin 1932.

d'ingénieries. Il s'agit pour l'URSS d'importer des technologies qu'elle fera progressivement siennes. C'est un peu la même démarche qui a présidé au recrutement des urbanistes.

Il fallait trouver des architectes qui présentaient une expérience dans l'aménagement de grandes zones urbaines. Cela signifie que la liste des candidats potentiels allait s'avérer relativement restreinte. Les Allemands étaient les mieux placés, même en dehors de leur expérience proprement urbanistique. Tout d'abord politiquement, rappelons qu'à la fin de la Première Guerre mondiale de nombreux observateurs voyaient dans le mouvement spartakiste de réelles chances d'une expérience communiste, bien dans la lignée de l'orthodoxie marxiste. Le communisme visait à promouvoir la classe ouvrière, or cette classe, à l'état embryonnaire en Russie, est considérable en Allemagne. L'issue sanglante a créé des liens entre les deux pays. De plus le traité de Rapallo de 1922 signé entre l'Allemagne et l'URSS naissante est la première reconnaissance internationale de celle-ci. Une partie non négligeable du monde artistique germanique marque une forte sympathie pour l'expérience russe et le communisme. En 1923 Bruno Taut, Paul Behrens, Hans Poelzig et Ernst May fondent l'association des *Amis de la Nouvelle Russie*. Mies Van der Rohe est l'auteur à Berlin d'un monument à Liebknecht et Rosa Luxemburg¹⁴¹³. Les contacts entre artistes russes et allemands restent très serrés. Il faut évoquer le séjour de Malevitch à Berlin en 1927 et l'édition la même année par le Bauhaus de son ouvrage *Le monde sans objet*¹⁴¹⁴ qu'il n'avait pas pu faire éditer en Russie. El Lissitzki vit à Berlin entre 1921 et 1925, il y trouve des soutiens et arrive à créer avec Ilia Ehrenburg une revue trilingue qui connaîtra deux numéros, dénommée *Vesc* (russe) *Gegenstand* (allemand) *Objet* (français) en 1922. On le retrouve à Vienne en 1929 défendant lors d'une conférence intitulée *La nouvelle usine, le nouveau village* une proposition où il voit dans l'usine le centre de la vie sociale¹⁴¹⁵. Quant au Bauhaus il jouit d'une aura importante en URSS car il est l'illustration de ce que l'on développe dans le système socialiste, l'apprentissage d'un art qui est aussi artisanat, qui donc ne néglige pas la pratique. C'est ce que l'on promeuvent autant dans l'INKHOUK, l'institut national de la culture artistique à Moscou dirigé par Kandinsky entre 1920 et 1924, que dans les VHUTEMAS¹⁴¹⁶.

¹⁴¹³ MIES van der ROHE, *Monument à Liebknecht et Rosa Luxemburg*, Berlin, 1926, détruit par les nazis.

¹⁴¹⁴ Kasimir MALEVITCH, *Die Gegenstandlose Welt*, Mayence, Berlin, Florian Kupferberg, 1980. Fac simile de l'édition originale du Bauhaus 1927, avec le texte original en russe de 1926.

¹⁴¹⁵ Cela répondait à l'idée soutenue par des théoriciens soviétiques de la disparition de la grande ville (comme le voudrait Moïse Guinzbourg) et du village, Engels écrit que le communisme serait désurbaniste. Cette rejoint celle de Larine Sabsovitch.

¹⁴¹⁶ VHUTEMAS, créés officiellement en 1920 les Vhutemas sont des ateliers d'enseignement des arts industriel, artisanal, mais aussi de peinture. Ils disparurent avec la mise au pas début des années 1930.

Dès lors il n'est pas surprenant qu'Ernst May soit invité. Cela s'explique par son action à Francfort, la tenue du second congrès du CIAM en 1929 dans cette ville, ses liens avec le Bauhaus. Ce dernier n'est pas venu seul, une pléiade d'architectes l'accompagnent, ils constituent la Brigade May qui va être pleinement active de début 1931 à 1933. C'est de fait la seule structure étrangère vraiment opérationnelle. Il s'agit pour partie de l'équipe qui travaillait à Francfort¹⁴¹⁷.

La seconde personnalité est bien différente, il s'agit de Hannes Meyer, ancien directeur du Bauhaus licencié pour propagande bolchevique en août 1930, qui rejoint l'URSS en décembre 1930. Il s'y rend accompagné de sept étudiants du Bauhaus pour constituer la brigade Rote Front (1930-1936). Bien moins expérimenté qu'Ernst May, il s'intègre vite dans les structures étatiques alors qu'Ernst May opère sur le terrain. Il travaille pour l'Institut national pour la construction de lycées techniques (Giprowtus), est enseignant à l'école d'architecture de Moscou (WASI) et consultant de l'Institut de Planification urbanistique (Guiprogor). Il sera membre de la commission de construction du Palais des Soviets. Parallèlement il mène des études pour le développement des villes industrielles, participe au concours pour la rénovation de Moscou en 1932. Il se montrera assez critique sur le travail d'Ernst May, surtout pour des raisons idéologiques. Il rentre en Suisse en 1937.

D'autres architectes ont entretenu des relations plus ou moins étroites avec l'URSS, dont Le Corbusier¹⁴¹⁸. Sa visite à Moscou en octobre 1928 est motivée par la commande du Centrosoyouz, siège central des coopératives de l'URSS, qui sera achevé en 1932. Le Corbusier présente deux autres projets, il participe au concours du Palais des Soviets pour lequel il fonde de sérieux espoirs, qui seront déçus. Enfin le réaménagement de Moscou pour en faire une ville nouvelle modèle, le conduit à faire des propositions d'urbanisation. Elles sont considérées souvent comme la base de son grand projet urbain, la « ville radieuse ».

D'autres architectes se sont rendus en URSS mais peu y ont construit. Il faut citer notamment Erich Mendelsohn, qui est l'auteur de l'usine textile Krasnaja Znamja à Leningrad en 1925. André Lurçat appelé à Moscou en 1934 y reste jusqu'en 1937. Il réalise une école à Moscou (la rue Machinostroenia 1935) ainsi qu'un hôpital pour enfants en 1936-1937. Bruno Taut effectue deux séjours infructueux en 1926 et de fin 1932 à février 1933.

¹⁴¹⁷ Cf annexe liste nominative des membres de la brigade May.

¹⁴¹⁸ Sur les relations de Le Corbusier et l'URSS : Jean Louis COHEN, *Le Corbusier, La Mystique de l'URSS, théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, Bruxelles, Mardaga, 1987. Centrosoyouz cf. annexe illustration URSS fig. 10.

B. La ville nouvelle en URSS

Le gouvernement confie à la « brigade May » plusieurs projets de construction de villes nouvelles¹⁴¹⁹, dont une opération phare : celle de Magnitogorsk. La ville est destinée à devenir un très important centre sidérurgique, une pièce maîtresse de la politique d'industrialisation lourde de l'URSS. Mais c'est aussi le projet urbanistique de référence pour lequel plusieurs équipes d'architectes russes se sont mobilisées. Il est regardé comme la première expérience grandeur nature de la ville communiste. Il sera pour une bonne part à l'origine de l'ouvrage *Sotsgorod* de Nikolai Milioutine, qui paraît en juin 1930 juste avant la venue d'Ernst May. L'ouvrage se veut une synthèse des affrontements théoriques entre les partisans de la ville radioconcentrique et de la ville linéaire¹⁴²⁰. De plus il retient le principe d'une collectivisation de la vie qui pour l'auteur est la caractéristique de la ville socialiste¹⁴²¹. L'enjeu est d'importance puisque environ une cinquantaine de villes nouvelles sont programmées. Souvent elles se trouvent dans des lieux peu adaptés à l'habitat et de plus ne se greffent sur aucun tissu urbain préexistant. On peut les comparer aux villes-champignons américaines, mais avec deux différences essentielles : elles sont construites dès le départ selon un plan préétabli et dans un laps de temps très court de l'ordre de 3 à 5 ans et, encore plus spécifique, elles sont le fait d'un seul opérateur : la puissance publique. L'initiative privée n'y exerce aucune influence, ce qui est unique de par le monde.

Mais il s'agit de construire une ville socialiste, alors que les caractéristiques de celle-ci font toujours débat. Ou plus précisément c'est une ville mal définie, puisque Lazare Kaganovitch dans son intervention devant le Comité central en juin 1931 à propos de l'urbanisme soviétique, rappelle qu'il n'y a pas lieu de s'attarder sur la forme socialiste de la ville celle-ci étant socialiste par l'existence même d'un Etat socialiste. Mais cela ne résout en rien la question de la structure qui doit convenir aux villes projetées.

Lorsqu'Ernst May se penche sur le projet de Magnitogorsk, un schéma général de la ville existe déjà, comme le démontre l'ouvrage de Nikolaï Milioutine. Celui-ci y critique les différents projets et plus particulièrement le projet retenu car il considère que la partie habitation est sous le vent et qu'en conséquence, les émissions des hauts-fourneaux, alimentés

¹⁴¹⁹ Réalisations ou projets conduits par la brigade May : Magnitogorsk, Kuznetsk, Sceglovsk, Tiran, Avtostroj, Leninakan, Prokopievsk, Orsk, Karanga, Makeevka, Moscou le nouveau plan d'aménagement en 1931.

¹⁴²⁰ Arturo SORIA y MATA (1844-1920), *La Ciudad Lineal*. Article paru dans le journal *El Progreso* en 1882 puis revue à partir de 1892.

¹⁴²¹ Dès les premières lignes de l'avant propos Nikolai MILIOUTINE écrit : « Enfin l'aspiration croissante à la collectivisation de la vie nous incite à construire les habitations tout à fait différemment de la manière dont elles étaient bâties auparavant et dont elle continue à l'être dans les pays capitalistes, où la cellule principale de l'économie reste la famille avec son fonctionnement individuel ».

par du charbon extrait non loin de là, ne peuvent que polluer gravement la ville. Aussi propose-t-il un plan linéaire proche de la suggestion de la directive du Comité Central du 16 mai 1930¹⁴²² Ernst May conçoit un plan différent, peu inscrit dans les préoccupations théoriques. Dans son exposé de Berlin du 5 juin 1931 paru dans la *D.N.F.* il explique que la topographie du site impose le système de la ville satellite¹⁴²³. En effet, si la ville linéaire défendue par Nikolai Milioutine est une solution de qualité, elle ne peut pas s'appliquer partout. Il faut un espace suffisamment large pour y installer la zone industrielle, la zone verte, la zone résidentielle et le parc, soit un espace de plusieurs kilomètres, or à Magnitogorsk ce n'est pas possible. Entre le lac de barrage sur l'Oural et la colline où se trouve la mine à ciel ouvert il n'y a pas de place pour ces différentes zones¹⁴²⁴. De plus il faut créer un port sur l'Oural pour desservir la zone industrielle. Si la ville devait être linéaire elle s'insérerait dans ce cas entre les usines et la mine, solution totalement insatisfaisante. On a beaucoup critiqué le choix d'Ernst May, car il a retenu la solution la plus économique. En effet il n'a pas opté pour la solution de construire sur la rive opposée du lac parce que plus onéreuse.

L'organisation de la ville est pensée d'une manière organique. Au sud, appuyée sur la colline et placée sur un plateau, la partie habitation s'étire d'est en ouest en suivant la courbe de niveau de la colline. Au dessus le long du lac, la vaste zone industrielle s'étend jusqu'à la colline, en contact direct avec la zone minière. Au nord une seconde zone d'habitation dessert les installations industrielles nord. Ce projet est agréé en juin 1931 par les instances politiques.

Quel est le projet de May et de son équipe ? On peut répondre immédiatement que l'architecture n'est pas leur principal souci. Leur souci c'est de réaliser une ville entière avec toutes ses fonctions. Dans la ville socialiste rien n'est laissé à l'initiative de quiconque d'autre que du concepteur du plan confronté à son donneur d'ordre : la puissance publique. Elle-même sans réelle expérience dans la construction de cette nouvelle ville voulue, sinon socialiste, au moins sans intervention « capitaliste ». On peut comprendre l'enthousiasme d'Ernst May devant ce défi, le confort que peut représenter la possibilité de disposer de terrains sans être empêché par toutes sortes d'intérêts privés. Magnitogorsk acquiert son statut de ville en 1931, les conditions de vie y sont alors plus que rudimentaires, mais le premier plan quinquennal impose son rythme et la ville doit être opérationnelle au plus vite. Les

¹⁴²² Pour la directive du Comité Central cf. 451, plan de Milioutine Cf. annexe illustration URSS fig. 3.

¹⁴²³ Cf. *D.N.F.* juillet 1931 cahier N° 7 pp. 117-134. et esquisse May N° 5. Annexe illustration URSS fig. 4.

¹⁴²⁴ Ibid.p. 122. Cf. annexe illustration URSS Fig. 6, 7, on voit clairement la relation entre la mine à ciel ouvert et le complexe sidérurgique.

travaux de construction de la ville débutent en 1932 et en 1939 soit six ans plus tard la ville compte déjà 149.000 habitants. Il s'est donc agi pour la brigade May de développer un programme, en moins de deux ans, qui en définissait toutes les composantes, c'est-à-dire :

- L'ensemble du réseau de circulation, autant les voies principales que les rues annexes. Les voies secondaires, dans un système où le privé intervient, sont en général aménagées par ce dernier ;
- L'aménagement des différentes zones, habitat, loisir, formation, services publics, enfance ;
- Du fait du caractère socialiste de la ville, la création de services collectifs, comme les cuisines collectives, les bibliothèques, les restaurants dédiés à des blocs d'habitation, des club ouvriers etc. ;
- Les systèmes de transport dont il faut définir le mode et les équipements.

C'est donc tout le mode de vie qui est sous la coupe de l'urbaniste sans laisser aucune initiative à d'autres acteurs potentiels. Cela répond bien à une idée communément répandue en URSS que les villes capitalistes sont des villes « chaotiques » parce que soumises à des appétits financiers sans considération des intérêts de leurs habitants. New York en est une parfaite illustration. Or ici seul l'intérêt des habitants doit dominer sans considération d'enrichissement.

Mais les moyens financiers sont très limités, l'essentiel des fonds étant destiné à la construction des usines. Aussi très logiquement la brigade May aborde la question de la manière suivante : l'immeuble d'habitation doit être réalisé à minima car c'est ce qui coûte le plus cher. On admet que pour un habitant 6 m² sont une surface acceptable. Une famille russe se compose en moyenne de 3,7 personnes, cela signifie qu'il faut créer des cellules d'habitation de 20 à 25 m². C'est inférieur à la norme qu'Ernst May avait retenue pour Francfort, environ 50 m² pour le même profil, mais il proposait une cuisine privée et un lieu de détente, alors qu'ici ces fonctions deviennent collectives. Cette démarche a une autre conséquence, la nature de l'architecture se modifie. Ce qui prime c'est l'organisation des sites, le confort d'utilisation des services, le juste dimensionnement des équipements collectifs. Dès lors l'architecture vise plus les bâtiments publics que les habitations.

Cette démarche totalement fonctionnelle ne se préoccupe que de l'aspect collectif et du bon fonctionnement du système de production sans prendre en considération les aspects privés et affectifs. Malgré les critiques faites au fonctionnalisme, il règne en maître ici. Ces choix ont conduit à une ville terrible, qui sera largement critiquée pour sa brutalité par les défenseurs du fonctionnalisme eux-mêmes. De plus une partie des habitations est sous

l'effet de vents dominants venant de l'aciérie, donc très polluée par les émanations des fumées. Les autres villes nouvelles jouiront, après cette expérience aussi radicale, d'une piètre réputation. On a chargé largement Ernst May de la responsabilité de cet échec, mais on n'en pas moins continué à fabriquer des villes sans grande qualité. La raison souvent invoquée était la priorité économique : l'industrialisation. Finalement Magnitogorsk profitera d'un nouveau quartier, construit sur la rive opposée du lac, après la Seconde Guerre mondiale selon les principes du réalisme socialiste avec des façades peintes aux couleurs italiennes qui tentent d'atténuer les effets déprimants de cette architecture exclusivement utilitaire.

Dans un pays où l'on veut construire une nouvelle société le politique est omniprésent. Mais c'est surtout la période 1920-1934 qui est marquée par un débat permanent sur le contenu de la révolution et la stratégie qu'il convient d'adopter pour conduire le pays au communisme et devenir un exemple pour les autres pays. C'est toute la question du conflit entre Trotski et Staline, le premier étant internationaliste et pensant qu'il faut provoquer la révolution dans les pays en crise, comme l'Espagne en guerre civile et le second ayant une vision incontestablement nationaliste. Cette question a une influence sur l'architecture et l'urbanisme.

C. La politique

Le démarrage du premier plan quinquennal en 1928 s'avère être, dès 1931, un succès. Il faut noter que le principal enjeu était la capacité financière de l'URSS à conduire l'équipement industriel du pays. Les moyens financiers doublent en deux ans ce qui permet d'affirmer, d que les objectifs du premier plan étaient atteints avec près de deux ans d'avance. Dans le cas précis ce n'était pas que de la propagande, même si les résultats publiés ne correspondent pas à la réalité, moins brillante. Cette néanmoins réussite va conduire Staline à opérer progressivement la mise au pas de l'ensemble de l'URSS.

Le premier signal est le rapport Lazare Kaganovitch fait au Comité Central en juin 1931¹⁴²⁵ déjà où il fustige le comportement des architectes qui à ses yeux ne sont pas sensibles aux demandes du peuple. Celui-ci veut des réalisations et non pas des débats théoriques, qui ont tous mené vers des impasses. Le peuple n'a pas les moyens d'attendre que les questions

¹⁴²⁵ Lazare KAGANOVITCH, *L'Urbanisme soviétique. La Réorganisation socialiste de Moscou et des autres villes de l'U.R.S.S.* Paris, Bureau d'éditions, 1932. Traduction française du rapport présenté devant le Comité Central du parti Communiste de l'URSS en juin 1932. « L'amélioration radicale de la situation matérielle et culturelle des masses ouvrières est impossible sans le développement parallèle de la construction immobilière et sans un bon aménagement des villes » p. 14.

philosophiques oiseuses soient débattues, mais il veut des villes où il se sent bien et pour cela il faut s'inspirer des vertus nationales. Le premier jalon est posé, le temps du débat est fini, et en 1932 les différentes associations d'architectes sont regroupées autoritairement dans l'Union des architectes de l'URSS. A l'idée de la construction de la ville socialiste va se substituer l'idée soutenue par Lazare Kaganovitch d'entreprendre une reconstruction socialiste des villes¹⁴²⁶. Car la ville est devenue socialiste avec la Révolution, avec l'expropriation de « la bourgeoisie et la mise en commun des moyens de production »¹⁴²⁷. Cela signifie que les solutions radicales, comme la destruction d'une partie de Moscou (vieille ville asiatique selon Le Corbusier) ne sont plus à l'ordre du jour. Mais aussi que la ville soviétique est une ville industrielle où vit le prolétariat¹⁴²⁸.

Les différents concours du Palais des Soviets, le projet le plus pharaonique de Staline, vont mettre définitivement les montres soviétiques à l'heure. Par un mécanisme compliqué d'un pré-concours et de concours en trois phases est désigné le projet définitif du Palais des Soviets. Au premier concours sont attribuées trois primes: en tête le projet d'Ivan Zoltovski ardent défenseur d'un néo-palladianisme égaré dans le XX^e siècle. Le second est celui de Boris Iofan¹⁴²⁹ lui aussi totalement classique et le troisième celui d'un américain Hamilton. N'obtiennent des prix que des architectes soviétiques. Sont néanmoins cités les projets des étrangers : Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Walter Gropius, Lamb un architecte américain Le Corbusier, Auguste Perret et un néo classique italien Brasini. Le C.I.A.M. choqué écrit une première lettre de protestation à Staline et une seconde en avril 1932 à Anatole Lounatcharski sans résultat. Le second concours confronte douze équipes, aucune n'est récompensée, le jury, néanmoins, se félicite de l'amélioration de la qualité ! Cinq équipes participent au troisième et dernier concours, Boris Iofan en sort vainqueur. On verra son projet évoluer vers un immense bâtiment-tour surmonté d'une statue de Lénine haut de 415 mètres, agréé par Staline en 1934. Les travaux sont entrepris en 1937 et arrêtés en 1942, pour ne jamais aboutir. Cependant le projet servira de référence à l'architecture socialiste pendant plus de vingt ans. Anatole Lounatcharski, commissaire du peuple à l'éducation et la politique artistique, commente ce choix dans un article intitulé « Le monument architectural socialiste »¹⁴³⁰. Il y explique que

¹⁴²⁶ Ibid, «... reconstruire totalement les villes sur un plan socialiste ».

¹⁴²⁷ Ibid, Kaganovitch précise sa pensée sur la ville socialiste p. 95, et s'en prend à ceux qui nient que la ville est déjà socialiste sont des « droitiers ».

¹⁴²⁸ Ibid, « Moscou est devenu, au sens littéral du mot, un centre prolétarien, à l'encontre des capitales bourgeoises qui, malgré une quantité importante de prolétaires, revêtent un caractère de plus en plus parasitaire.» p. 13. La ville parasitaire est une ville sans industrie, et surtout pas lourde, mais de services donc parasitaire.

¹⁴²⁹ Boris IOFAN, (1891-1976), il s'est formé, avant la révolution, à Rome où il a suivi les cours de l'académie des beaux arts en 1916.

¹⁴³⁰ Anatole LOUNATCHARSKI, « Le monument architectural socialiste », in *Stroïtelstvo Moskve (La construction de Moscou)* 1933 N° 5-6, pp. 3-10. Cité par Elke PISTORIUS, op. cit. pp. 144,145.

l'architecture doit exprimer la vision du monde à une époque (Weltanschauung). Ainsi le dôme de Florence reflète bien la vision du peuple de Florence et l'art grec est celui du monde antique. Cette architecture de grande qualité cependant est celle de la démocratie athénienne limitée à quelques citoyens. De plus l'art grec ne saurait s'adapter au climat de Moscou. De même si les épigones de la Renaissance comme Ivan Zoltovski, ont montré des projets qui ne manquaient pas de noblesse, la vision est trop aristocratique pour exprimer la réalité du peuple des travailleurs. Enfin le chef-d'œuvre fonctionnel de Le Corbusier ne saurait être accepté. Peut-on imaginer que le toit « d'un hangar pour zeppelins géants » domine le paysage urbain de Moscou ?

Le projet de Boris Iofan est satisfaisant car il intègre des motifs antiques et exprime la puissance de la classe ouvrière. Car ce n'est pas une tour qui va vers le haut comme une prière, mais qui vient du sol, pour servir de socle à la statue de Lénine. Elle n'en impose pas mais c'est le premier bâtiment « souriant ». L'accès est remarquable par sa clarté et une « complicité » accessible aux masses. Ainsi ce bâtiment est-il le miroir de la nouvelle société pour les siècles à venir. Anatole Lounatcharski s'exclame « Une grande époque exige une grande architecture ». Cette phrase vient en résonance avec ce qu'écrivait Paul Nizan dans la *Literatournaïa Gazeta* du décembre 1934:

« L'Union soviétique se trouve en face du problème de la grandeur. Il s'agit de créer un art exprimant la puissance de la collectivité avec une force au moins aussi grande que celle de l'art de la Grèce [...] Il s'agit de l'édification d'un art de grand style [...] Un édifice est porteur en même temps d'une fonction et d'une idée ».

L'architecture fonctionnaliste était condamnée. Les architectes étrangers comprennent que désormais la porte de l'URSS est fermée, ce qui conduira à l'annulation du congrès du CIAM prévu à Moscou¹⁴³¹. La conclusion se fera en 1937 au premier congrès de l'Union des architectes de l'URSS, où Moïse Guinzburg tentera timidement de justifier les « erreurs » passées, alors qu'Alexandre Vesnin dans son discours inaugural fera désigner Joseph Staline comme premier architecte de l'URSS.

On doit cependant se poser la question d'un choix architectural où la colonnade est toujours présente pour un pays qui veut éviter toute référence à un Occident capitaliste. La réponse tient dans la stratégie dictatoriale de Staline, qui cherche l'appui du peuple dans un nationalisme exacerbé, exalté par des films d'Eisenstein comme *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible*¹⁴³², dont les héros se présentent comme les défenseurs intransigeants de la (sainte)

¹⁴³¹ CIAM initialement prévu à Moscou en 1931, reporté en 1932. Le choix de Moscou vient d'une proposition de Le Corbusier qui espérait y présenter son immeuble Centrosoyouz, il avait gagné le concours en 1928.

¹⁴³² Serguei EISENSTEIN, *Alexandre Nevski* (1938) *Ivan le Terrible*. (1944-1945).

Russie¹⁴³³. Si le caractère religieux semble incongru dans le royaume soviétique, le caractère sacré de la Russie lui reste essentiel. Le nationalisme trouve toujours ses racines dans le passé, aussi aurait-on tort de s'étonner du goût particulier des architectes russes pour le classicisme, même revisité. En effet la référence au passé c'est l'art antique. Pourtant ni l'art russe, marqué par Byzance, ni l'art gothique, tout deux pourtant profondément populaires ne sont cités. La raison en est une trop forte connotation religieuse.

On est en droit de penser que la forme retenue tient à la représentation que l'on se fait de la Russie. Lorsque Pierre le Grand a fait construire sa capitale par des architectes italiens, l'ancienne Saint-Pétersbourg a été marquée par un style baroque spécifique. Ainsi cette architecture est-elle devenue une part entière de la culture russe. Ce nationalisme s'exprime par des bâtiments symboles que l'architecture moderne fonctionnaliste ne sait pas traiter. Or Moscou capitale du travailleur doit traduire cette réalité par la monumentalité de ses constructions, qui font référence à la splendeur passée de Pierre le Grand.

Peut-on faire un rapprochement avec les réalisations de la Vienne rouge ? On sait que les austro-marxistes sont des frères plutôt ennemis. Cependant Lazare Kaganovitch évoque dans son rapport le Karl Marx Hof. Il en critique le système de chauffage, mais pas le bâtiment lui-même¹⁴³⁴. On peut admettre que l'architecture des Hof viennois répondait mieux à l'idée que pouvaient se faire les dirigeants soviétiques d'une architecture pour le peuple. Elle réserve une part au passé, encore que certains Hof soient de claires propositions pour l'avenir, comme le Karl Marx Hof ou dans un autre registre le Winarskyhof. Surtout, il y a à Vienne l'expression d'une utopie politique qui sous-tend la production architecturale. En cela elle rejoint le projet soviétique¹⁴³⁵. Un autre aspect rapproche les démarches. Le concours du Plan Général de Moscou en 1932 mobilise de nombreux architectes étrangers. La plupart des projets soumis imaginent une ville ouverte, avec des structures fondées sur une clarification, sinon une disparition du centre ville¹⁴³⁶. Le projet d'Ernst May est plus favorablement accueilli, il maintient le centre et développe le système des villes satellites (Trabantenstadt) (Fig. 8). Mais finalement c'est la structure ancienne de Moscou qui est retenue comme base

¹⁴³³ Dans la station Komsomol du métro de Moscou sont représentés dans des mosaïques les grandes figures de la Russie, dont Alexandre Nevski, derrière lui se déploie une bannière avec le visage du Christ et dans le fond une église.

¹⁴³⁴ Lazare KAGANOVITCH, op. cit. « Mais si vous regardez la façade de la maison, son exposition, son aménagement, l'eau, la canalisation etc., vous voyez naturellement la technique avancée et le soin avec lequel chaque maison est construite ». p. 37.

¹⁴³⁵ Certains ensembles d'habitation sont dans la même lignée que les Hof viennois, on peut citer les logements de travailleurs Traktornaja Uliza à Saint Petersburg d'Alexandre Nikolski, Alexandre Gegello, Grégory Simonow, (OSA) 1927, ou encore le complexe de logements Fabrique d'armes, à Kiev (Ukraine) de Josif Karakis, 1935. Dans la même ville le complexe de logements de la milice, P.F. Sawitsch, 1933-1935.

¹⁴³⁶ Le projet de Le Corbusier pour Moscou (1930), servira de base au plan de la ville radieuse.

du plan. C'est-à-dire, comme à Vienne, une ville radioconcentrique qui installe l'ensemble des fonctions, même industrielles, dans une trame urbaine continue. Comme si la présence du prolétariat au cœur de la ville à Vienne et à Moscou était le gage même de la défense des conquêtes socialistes.

D. Un contrat illusoire

On peut imaginer qu'entre l'Etat soviétique et Ernst May fut passé un contrat stipulant ses missions en URSS. On est en droit de se demander si ce contrat ne fut pas un contrat illusoire sinon de dupe.

Tout d'abord il n'est pas facile de comprendre le sens de cette invitation à un architecte nettement d'avant-garde, alors que l'opposition au constructivisme, au fonctionnalisme est déjà perceptible, comme le montre la résolution du Comité Central de mai 1930. Pourquoi fait-on appel à des architectes étrangers, alors que les architectes soviétiques sont nombreux, qui plus est représentent les diverses tendances de l'époque, facteur de la richesse créative ? A cela s'ajoute une certaine phobie de l'étranger que le régime cultive facilement. Tout ce qui n'est pas russe est suspect et peut vite devenir déviationniste. Comment peut-on introduire, au moment où l'URSS se prépare à se replier sur elle-même, des équipes étrangères auxquelles sont confiées des opérations clés ? On ne dispose pas d'éléments suffisamment explicites pour pouvoir répondre¹⁴³⁷.

De l'autre côté, il faut admettre qu'Ernst May se berce lui aussi d'illusions. Il a en tout premier lieu une appréciation très inexacte de la situation économique du pays. Si la crise des économies occidentales est évidente, la situation de l'Union soviétique est loin d'être brillante et surtout les flux financiers ne vont pas au logement mais à l'industrie. Illusoire aussi une liberté qui viendrait de l'absence d'une dictature du profit. En URSS il est confronté à un monde très structuré, soucieux du respect des consignes d'une lourde organisation étatique¹⁴³⁸. Cela contrairement à Francfort où il était habitué à conduire l'ensemble du projet disposant de tous les moyens et leviers¹⁴³⁹. Comme beaucoup d'occidentaux il voit en l'URSS un pays ouvert à toutes les expériences de la modernité, libéré des freins du capitalisme.

Par ailleurs Ernst May est confronté à une importante différence culturelle. Il lui est difficile de comprendre que la ville soviétique est construite sur l'idée de production

¹⁴³⁷ En ce qui concerne l'architecture et l'urbanisme le gain « technologique » ne paraît pas évident.

¹⁴³⁸ Sur le chantier industriel de Magnitogorsk conduit par des ingénieurs américains les Russes s'étonnaient de leur ponctualité, ils cessaient leur travail à l'heure précise, de même qu'ils ne comprenaient pas que ces derniers ne participent à aucun débat critique sur le chantier.

¹⁴³⁹ Rappelons sa recommandation « Fasse dich Kurtz », soyez bref !

industrielle, facteur politique essentiel. L'homme nouveau soviétique est tout d'abord le produit du système de production, répondant en cela à la pensée de Karl Marx. C'est donc une ville liée à la production industrielle qui doit être conçue et non une ville aux fonctions tertiaires indépendantes de la production. Cette incompréhension est encore accentuée par la structure socioculturelle de la population des villes nouvelles. Celle-ci est d'origine rurale, pour elle l'expérience de la solidarité ne trouve pas ses racines dans l'idéal communiste, mais dans la nécessaire entraide d'une communauté sans grandes ressources. Dès lors le mode de fonctionnement collectif n'est pas celui imaginé par les théoriciens marxistes-léninistes, les architectes ou la brigade May. Aussi l'ambiguïté qui règne à propos de la maison commune ne favorise pas non plus une démarche cohérente.

Ernst May est aussi un ingénieur habitué à travailler dans un milieu d'affaires qui s'adapte facilement. Aussi est-il dérangé par la difficulté à trouver les matériaux modernes comme le béton, l'acier, le verre. Pas plus lui que son équipe ne sait exploiter les produits disponibles, ni ne maîtrise pas des techniques constructives comme la structure en bois, remplie avec de la tourbe ou de l'argile. Ainsi l'un des membres de la brigade ; Walter Schwagenscheidt, excédé, propose de construire des villes casernes à partir de matériaux locaux, il va jusqu'à parler de bidonvilles¹⁴⁴⁰.

Enfin les objectifs de l'appareil étatique et de l'architecte sont profondément différents. Les premières manifestations du réalisme socialiste sont déjà perceptibles lorsqu'Ernst May vient en URSS, alors que lui se voit parachever l'entreprise de Francfort à l'échelle de toute une ville selon les principes développés par l'avant-garde européenne.

Richard PARE, publie en 2007 un ouvrage intitulé: *The lost Vanguard Russian modernist architecture, 1922-1932*¹⁴⁴¹, (L'avant-garde perdue, l'architecture moderniste russe). L'auteur vise particulièrement l'abandon dans lequel sont laissées les constructions de l'avant-garde constructiviste à l'heure actuelle, lorsqu'elles n'ont pas été détruites. Mais on pourrait reprendre cette idée « d'avant-garde perdue » pour l'URSS mais aussi pour l'Allemagne et Vienne dès le début des années 1930.

¹⁴⁴⁰ Christian BORNGRÄBER, "Ausländische Architekten in der UdSSR : Bruno Taut, die Brigaden Ernst May, Hannes Meyer und Hans Schmidt" *Im Wem gehört die Welt*, Berlin, catalogue exposition Kunsthalle 21.08.-23.10.1977. p. 120.

¹⁴⁴¹ Richard PARE, *The lost Vanguard Russian modernist architecture 1922-1932*, New York, The Moncelli Press, 2007. Version allemande avec une introduction de Jean Louis Cohen, *Verlorene Avantgarde, Russische Revolutionsarchitektur 1922-1932*, Munich Schirmer/Mosel, 2007.

CONCLUSION

Ainsi a-t-on vu s'ouvrir un XX^e siècle plein de promesses, osant provoquer un ordre esthétique bien établi. Qu'est-il advenu à ce qui a fait l'histoire de la forme pendant cette vingtaine d'années de 1910 à 1930 ? Tout ce « corpus » d'inventions paraît avoir été perdu dans les remous de ce siècle si agité, alors qu'aujourd'hui encore les créateurs de cette modernité imprègnent toujours notre monde visuel. Aussi ne chercherons-nous pas à conclure sur ce passé qui semble désormais lointain qui nous imprègne encore profondément.

Par une coïncidence dont l'histoire a le secret les totalitarismes, particulièrement en Allemagne et en URSS à partir de 1933, tournent le dos aux investigations de l'avant-garde artistique. Pour affirmer leur pouvoir absolutiste, qu'ils prétendent tenir du peuple, ils s'empressent de reprendre la règle de la perspective pour convaincre chacun que leur modèle de société est le seul juste, la mise en scène perspective devant de plus illustrer un monde désormais parfaitement organisé par leur idéologie. Le Palais des Soviets de Moscou comme le projet de l'avenue monumentale d'Albert Speer pour Berlin reprennent tous deux le principe perspectif¹⁴⁴². Cette nouvelle image n'a pas seulement enthousiasmé les naïfs, nombreux sont ceux, d'un bord ou de l'autre qui se sont laissés fasciner par ces modèles perçus comme inspirés des vertus antiques. Ainsi sont vouées aux gémonies non seulement ces architectures fonctionnelles, mais ce qui les a inspirées. Aussi le cubisme devient-il la cible de ces politiques qui voient en lui un exemple évident de contestation et de désordre.

On peut considérer les travaux de l'avant-garde artistique des décennies 1910 à 1930 comme une mise en question d'un monde hiérarchisé, dirigé par une oligarchie. Ils ne mettent pas seulement en cause les régimes autoritaires mais aussi les démocraties modernes qui seraient de connivence avec les puissances occultes seulement soucieuses d'exploiter le peuple. A une vision unitaire et impérative du monde l'avant-garde oppose une représentation relative et éclatée du monde. Aussi ses adversaires ont-ils voulu la voir comme le germe d'une dégénérescence, d'un complot destiné à faire disparaître la civilisation occidentale fondée sur les valeurs du modèle grec, dont le Parthénon est la représentation idéale. Pourtant

¹⁴⁴² Albert SPEER, *Axe Nord sud*, le projet prétendait reprendre en plus monumental la perspective des Champs Elysées de Paris.

la plupart de ces créateurs, en refusant de rester inscrits dans les schémas visuels précédents, ont apporté des réponses à des recherches formelles initiées dès les dernières décennies du XIX^e siècle. L'affirmation, un peu prétentieuse de Pablo Picasso: « Je ne cherche pas je trouve » ne l'est pas autant que cela peut paraître. Elle est un acte de foi dans le chemin entrepris par ces innovateurs. Elle rappelle que grâce à l'abandon du schéma fondé sur la construction perspective, apparemment incontournable, il a été révélé tout un univers de formes jusqu'alors méprisées. Ces peintres, architectes, urbanistes et hommes politiques ont compris que la société européenne ne pouvait que se transformer, devant la nécessaire émergence de nouvelles forces sociales. Il fallait alors penser les objets du monde non plus en chefs-d'œuvre de maîtres mais en produits de série pour tous. La valeur de l'objet original unique n'y avait pas sa place. Les formes devaient se dégager des ornements du paraître pour affirmer clairement la réalité de la vie de chacun. Cette intrusion brutale d'une nouvelle image ne pouvait pas être supportée par tous ceux qui imaginaient des monuments où le peuple aurait dû se reconnaître. Cependant on ne peut pas être totalement convaincu par cette adhésion revendiquée du peuple : pas plus le Palais des Soviets que la voie triomphale nazie n'ont été finalement construits.

Car l'histoire est têtue, elle n'aime guère se répéter. La réalité du XX^e siècle a fini par imposer ses images, même si les « masses » ont mis un certain temps à les admettre. Ce n'est pas tant l'acceptation des toiles des cubistes qui est la question que celle de l'intrusion de formes abstraites, simplifiées ou non occidentales dans la représentation de tous les jours. La réalité n'est plus nécessairement descriptive ; pour être comprise il suffit que l'image la suggère. Aussi faut-il concéder que ce n'est pas la forme cubiste qui est importante dans l'histoire de l'art, mais la manière de regarder l'espace, le refus de l'inscrire dans un quelconque système, de lui conférer un cadre culturel défini. C'est cette absence de système qui redéfinit la relation entre peinture, architecture et art de la ville. Cette liberté acquise ouvre un autre champ à l'art de l'architecture et de la ville. Les faits urbains chers à Aldo Rossi¹⁴⁴³ ne sont plus des *unicum* monumentaux mais y participent aussi des ensembles de logements sociaux, comme les Siedlung, les Hof, les cités jardins ou les cités de la banlieue parisienne. Il est vrai que les deux arts traitent de la même chose : de la forme.

Pourtant cette recherche s'inscrit dans un champ qui tente de rationaliser ces choix mal acceptés. D'autant que la réflexion sur la nécessité de loger tout le monde conduit vers l'idée de série. Or la série se fonde sur une approche mécanique qui trouve son origine dans le fordisme. Naît alors le concept d'un logement qui serait une « machine à habiter », point sur

¹⁴⁴³ Aldo ROSSI, *L'architecture de la ville*, op. cit. p.26.

lequel on doit s'arrêter. Il s'est ouvert un débat sur ce qui est en fait plus un slogan qu'une réalité dans l'esprit de nombreux architectes d'alors. La brutalité du terme de machine ne peut pas traduire une intention ; il est non seulement inexact mais, de plus, inacceptable pour un architecte. En effet ce serait réduire son rôle pas même à celui non d'un contrôleur drastique du coût de la construction mais à celui d'un technicien calculant l'espace nécessaire pour se mouvoir et respirer. Or la limite économique dans la production de logement ne demeure toujours qu'une limite que se fixe le financier, qu'il soit public ou privé. Cependant on ne peut pas se cacher derrière une contrainte financière pour justifier une proposition qui nie la réalité humaine, comme semble le sous-entendre cette idée de « machine à habiter ».

Ceci conduit à quelques remarques sur la fonction de l'habitat et sur ce qu'il doit satisfaire. Une première réponse est évidente, ce n'est pas seulement d'abriter des intempéries. Il doit satisfaire tout d'abord des besoins « techniques », qui trouvent des réponses elles aussi techniques. En plus de ces besoins, habiter c'est aussi être habité par le lieu où l'on vit et cela est affaire de sensibilité et de maîtrise de l'objet architectural.

La limite mécaniste

Le XX^e siècle s'est beaucoup préoccupé de libérer les femmes des tâches ménagères, les innovations techniques y ont largement contribué. Cette mécanisation est une des idées maîtresses du Deutscher Werkbund, comme celle du CIAM ; Sigfried Giedion l'exprime clairement dans son ouvrage sur la mécanisation dans la maison¹⁴⁴⁴. Ernst May y voit la réponse à la question de la production de logements. La caractéristique d'Ernst May est sa profonde confiance dans la raison, car sa pensée est fondée sur la pratique d'une logique d'ingénieur. Aussi cherche-t-il à donner une réponse objective aux problèmes de la ville d'où les considérations techniques ne sont jamais exclues. Même s'il semble mettre l'homme au premier plan, comme il le soutient dans la D.N.F, à partir de Praunheim III, l'urgence et l'économie dominant et conduisent à une conception minimaliste du logement, qui se réduit à la satisfaction de conditions techniques et non plus humaines. Cette dimension humaine paraît délaissée et, s'il peut rester un doute sur cette vision mécaniste pour les réalisations francfortoises, les projets qu'Ernst May développe en URSS dès la fin de 1930 ne laissent désormais aucun doute sur une vision de plus en plus mécanique de l'architecture qui tend à déshumaniser la ville. Sa collaboration avec Walter Schwagenscheidt, un des concepteurs de

¹⁴⁴⁴ Sigfried GIEDION, *La mécanisation au pouvoir Tome III, la mécanisation à la maison: contribution à l'histoire anonyme*, Paris Denoël Gonthier, 1983. Traduit de l'anglais par Paule Guivarch, édition originale *Mechanization takes command*.

Magnitogorsk, porte bien cette marque. Ce caractère trop rationnel ne lui échappe pas. Le remède qu'il imagine est celui d'une forte présence de la nature pour en atténuer les effets. Cette nécessité de la nature Ernst May l'affirme clairement :

« Plus les hommes sont inexorablement détachés de la relation avec la nature par le développement de la grande ville, plus le devoir d'agrémenter les logements d'espace et de voies vertes apparaît comme important.¹⁴⁴⁵»

Sa position contient en germe la conviction que la grande ville ne peut pas apporter une réponse architecturale au logement ; la solution n'étant qu'environnementale. Il y a dans cette appréciation une approche qui porte en germe une idée très gênante : il n'y aurait qu'une architecture, celle pour les riches et, pour les pauvres, c'est la nature qui devient la consolation de ce manque de moyens financiers. Walter Gropius avec ses savants calculs sur le rapport entre la densité de logements, la hauteur de l'immeuble et la surface nécessaire de terrain n'est pas loin de penser la même chose, il table lui aussi sur les espaces paysagers pour résoudre des questions urbaines. C'est en tout cas là une des approches pour remplacer l'organisation spatiale perspective.

Cette position est difficilement acceptable car elle induit un rapport incontournable entre architecture et moyens financiers. Or il n'y a qu'une architecture, les maisons en torchis d'un village africain ou le palais d'un magnat relèvent tous deux de l'architecture, la différence n'est que stylistique, car leurs sources culturelles ne sont pas identiques. Cependant pour rester vivante, alimenter son besoin de solutions nouvelles, l'architecture doit se nourrir d'utopie.

Le besoin de rêver

La critique que l'on peut faire à la production de l'équipe d'Ernst May à partir de 1929 est la perte de l'objectif principal de toute œuvre d'art, donc de l'œuvre architecturale : la satisfaction d'une double utopie. Cette double utopie est celle de l'utopie du passé qui tend à ce que l'être humain revalorise le passé, c'est la part de nostalgie. L'utopie du « futur » doit satisfaire le désir de progrès, porteur d'un avenir meilleur. Les productions de Praunheim III et de Westhausen ne répondent pas à cette exigence, elles ne font plus référence à un quelconque passé et ne représentent pas non plus une image d'un futur dont on pourrait faire un commencement de rêve. Ces maisons en bande strictement alignées ne puisent nulle part

¹⁴⁴⁵ „Je mehr der Mensch durch das Anwachsen unsere Großstädte der unmittelbaren Berührung mit der Natur entrissen wird, umso wichtiger erscheint die Aufgabe die Wohngebiete der Städte durch Grünflächen und Grünadern aufzulockern.“ DNF,

un élément qui s'enracine dans une mémoire collective. Seul leur jardin renvoie à une histoire mais elle est terrienne et tourne délibérément le dos à la ville. Ces constructions ne sont pas plus une proposition pour demain, car elles ne prétendent satisfaire que ce qui semble une urgence, qui ne serait qu'une architecture d'un moment. Celle-ci exclurait dans sa pratique l'idée d'imaginer une architecture pour un autre homme ou un autre monde¹⁴⁴⁶.

Cette nécessité d'une double utopie ressort dans les productions viennoises, même si, architecturalement, l'expression fait la part belle à l'utopie du passé. Certains Hof sont de claires propositions pour l'avenir, comme le Karl Marx Hof ou dans un autre registre le Winarskyhof. Surtout, il y a à Vienne l'expression d'une utopie politique qui sous-tend la production architecturale.

Bruno Taut a su traduire, dans le vaste programme qu'il a mené à Berlin, cette nécessité de rêver. Il reste toujours ancré dans le passé. Il a su souligner les aspects vernaculaires de certains matériaux, jouer avec bonheur sur le dialogue plastique entre les façades et les arbres. A Britz il démontre de plus une capacité de projection pour un temps futur, caractérisée par la variété d'expressions qu'il sait donner à ses immeubles. Die « Rote Front », qui ferme la Siedlung du Hufeisen de Britz, est une architecture souvent reprise, comme les loggias enfoncées dans la façade du « fer à cheval ». Le dessin de certains bâtiments de la Siedlung Weissensee se trouve repris pour des immeubles qui ont été construits bien après la Seconde Guerre mondiale¹⁴⁴⁷. Cette exigence de sensibilité dans la modernité, il a su la maintenir même lorsque la crise économique a frappé Berlin¹⁴⁴⁸.

Ernst May est trop rationnel, trop sensible à l'immédiateté, pour savoir garder confiance en l'avenir. Alors que dans la Römerstadt transparait sans cesse la conviction que tout est possible à l'architecture sociale, que ses choix sont inspirés, chaque façade étant une nouvelle proposition, les difficultés apparaissant l'architecte semble perdre toute liberté et justifie par ces temps difficiles une absence d'architecture. Cette attitude est éminemment regrettable, elle réfute l'espérance et ouvre la porte à la critique. Elle fait une place trop grande aux détracteurs les plus acharnés, avoue une incapacité de continuer à représenter l'espérance. Ernst May commet un péché contre ce qu'Ernst Bloch appelle le principe espérance.

¹⁴⁴⁶ L'idée d'un urbanisme comme fabrique d'un homme nouveau est un thème très en vogue en URSS et Ernst May y fait référence dans sa conférence du 5 juin 1931 à Berlin au congrès international pour la nouvelle construction publiée dans DNF 1931, N° 7 juillet 1931, pp. 117 à 134.

¹⁴⁴⁷ C'est le cas notamment à Fribourg en Brisgau où les deux quartiers exemplaires de Rieselfeld et Vauban montrent à quel point ils sont redevables à Bruno Taut ; même si le quartier Vauban s'en éloigne un peu plus, il en reste marqué. Ces opérations ont été entreprises par la ville de Fribourg depuis 1994.

¹⁴⁴⁸ Comme le montre la Siedlung Friedrich Ebert (1929-1930) à Berlin Wedding, dans le quartier africain, notamment Togostrasse, ou le complexe d'habitations Attilahöhe à Berlin Tempelhof (1929-1930). On peut aussi y inclure le complexe de Carl Legien, qui fut réalisé entre 1928 et 1930, même si les derniers immeubles montrent déjà les effets de la crise.

Il participe en cela à une certaine vision de l'architecture sociale devenue architecture d'urgence qui a dominé à la sortie de la Seconde Guerre mondiale. L'utopie viennoise comme celle de Bruno Taut perdent alors toute leur valeur de référence. On ne peut que le regretter, ces propositions où domine une certaine poésie d'un futur possible auraient été bien nécessaires lors de la construction ou reconstruction de la ville sociale à partir des années 1950.

On ne peut parler ni d'éthique ni d'esthétique lorsque l'on laisse le rêve au bord du chemin. La leçon de Georges Braque et Pablo Picasso revient sans cesse ; leur mise en cause de la peinture est doublement utopique, car elle est une nouvelle proposition pour d'autres formes et une révérence envers ces signes vernaculaires qui donnent à la nostalgie valeur d'invention et d'espérance. Cette leçon ne concerne pas que la peinture mais tous les arts plastiques. Il faut que dans l'interstice de la rationalité, de la volonté de tout maîtriser, s'insinue une fêlure dans laquelle vient s'installer cette forme d'émotion que Theodor Lipps appelle l'*Einfühlung*. Mais elle ne doit pas être seule, c'est ce que Wilhelm Worringer comprend si bien lorsqu'il veut voir dans l'objet d'art cette rencontre entre l'émotion, un contentement de soi, et l'abstraction, une exigence de la forme, sous peine de quoi l'œuvre n'est pas recevable.

Cette double exigence ne vise pas que la peinture. La ville est l'autre scène où l'habitant et le visiteur doivent éprouver les mêmes satisfactions

La ville

Pour Otto Wagner la ville est fondée sur la règle suivante : elle ne doit pas marquer les différences sociales, l'homme de la ville est un anonyme qui jouit d'une liberté d'être qui n'appelle ni justification ni obligation de se conformer à des convenances sociales¹⁴⁴⁹. Bruno Taut partage la même vision : pour lui la ville appartient à ses habitants et n'est pas le lieu de la manifestation du pouvoir. Dans la ville éclatée qu'il imagine l'Etat pas plus que l'industrie n'ont de place. Le schéma berlinois qui se met en place dans les années 1920 n'en est pas si éloigné.

Alors peut-on considérer que le Berlin actuel doit sa forme à celle dessinée pendant les années 1920 ; et en est-il de même pour les deux autres villes étudiées ? Ou bien constate-t-on depuis un retour à l'organisation perspective dans des opérations d'aménagements urbains ?

¹⁴⁴⁹ Cf. supra p. 279.

En fait l'organisation perspective a été rarement adoptée dans l'élaboration de quartiers ou de villes nouvelles. La seule opération vraiment marquée par la perspective, et de plus peu adaptée, est la Karl Marx Allee à Berlin, dont le contenu politique ne fait aucun doute. Assez proche d'une mise en scène fondée sur un tracé d'avenue de prestige, le projet de Dominique Perraud retenu par la ville de Vienne en 2006. Il prévoit dans le quartier de l'ONU (XXII^e arrondissement) deux tours à l'architecture spectaculaire placées de chaque côté d'une longue avenue sans fermeture, signaux de la *Donaucity* nouveau quartier d'affaires projeté. En cela on peut le comparer à l'avenue menant de l'Arc de Triomphe au quartier de la Défense à Paris, avec cependant une différence sensible ; il n'est pas prévu à Vienne une fermeture comme l'arche de la Défense dont le caractère impératif paraît quelque peu dépassé.

La permanence de la ville.

Les modèles imaginés pour les trois villes, sur la période que nous avons étudiée, se sont en fait maintenus et restent encore aujourd'hui opérants.

Aujourd'hui à Berlin, tout près de l'allée Unter den Linden, en plein cœur de ce qui est le lieu du pouvoir fédéral, Peter Eisenman a réalisé le mémorial de l'holocauste¹⁴⁵⁰. Sur plus d'un hectare et demi se construit une ville vide de 2.711 stèles. Cette œuvre est non seulement un monument à la Shoah, mais une illustration de Berlin. Dans une aire au tracé strictement calculé s'alignent des rangs de formes quadrangulaires de dimensions et d'inclinaisons variables qui enferment le visiteur dans un champ imprécis, sans repères. Elles contredisent l'organisation platonicienne qui ne peut exprimer la réalité de notre époque. Elles sont en résonance avec cette ville éclatée que dessinait dès 1919 Bruno Taut. Berlin affirme ce caractère d'une ville sans représentation du pouvoir. Les rares avenues prestigieuses, comme celle appelée Unter den Linden, ne s'appuient ni sur les bâtiments du Parlement ni sur la chancellerie. Cette dernière s'étire le long de la Spree pour composer avec les autres bâtiments fédéraux un paysage urbain très contemporain. De même le Bundestag se trouve relativement isolé et semble plus répondre dans la composition du paysage berlinois au Hauptbahnhof (gare centrale) qu'aux monuments institutionnels.

Ancienne capitale d'un empire, la scène du pouvoir à Vienne a été dessinée avant 1914 avec le Ring¹⁴⁵¹. Depuis la ville n'en a pas créé d'autres en dehors du quartier de l'ONU. L'insertion du prolétariat dans la ville a initié une culture de la mixité sociale exemplaire qui

¹⁴⁵⁰ Peter EISEMAN, *Holocaust Mahmmal*, 2.711 stèles de pierre, Berlin, 2005.

¹⁴⁵¹Le Ring a été projeté en 1857.

est encore aujourd'hui continuée dans le développement de la ville. Quant à Francfort, devenue un centre financier de taille mondiale, la règle urbanistique imaginée par l'équipe d'Ernst May s'y impose toujours.

Le respect de l'histoire

Lorsque l'on s'approche de Francfort la ville offre le spectacle de son « skyline » qui lui donne l'image d'une ville d'outre-atlantique ; d'ailleurs ses habitants ne manquent pas de rappeler son surnom de « Mainhattan », faisant référence d'une part à New-York et d'autre part au Main qui arrose la ville. Néanmoins, à y regarder de plus près ce côté « américain » n'est pas aussi évident que les tours de la grande finance le laissent penser. Tout d'abord on est vite frappé par le fait que l'implantation des tours suit le tracé des rues de la ville ancienne. Les buildings hauts de plus de deux cents mètres se serrent dans un dédale de rues étroites, les uns juxtaposés aux autres, dans un plan presque semblable à celui d'une ville médiévale. De plus cette scène de la puissance financière de la cité n'est pas aussi affirmée qu'il paraisse. Lorsqu'il s'est agi de développer la fonction tertiaire de la ville, elle n'a pas été prolongée sur les terrains disponibles autour du centre ; on est revenu au principe de la Trabantenstadt pour réaliser un quartier d'affaires enserré entre les Siedlung de Niederrad et de Goldstein. Il accueille de nombreuses entreprises ainsi que des annexes des sièges du centre ville. Quant à l'habitat, deux chiffres illustrent la situation : Francfort offre 660.000 emplois et abrite 650.000 habitants. Ce qui signifie qu'une part très importante des actifs n'habitent pas dans le périmètre de la ville qui dispose pourtant de vastes zones non construites comme la vallée de la Nidda ou la forêt de Goldstein. La politique de la Trabantenstadt a été poursuivie pour constituer aujourd'hui autour de Francfort une mégapole de près de trois millions d'habitants se situant à l'ouest entre Wiesbaden et les rives du Rhin et appuyée à l'est aux premiers contreforts du Taunus. Dans la ville-même les interventions ont été plus rares, elles ont surtout consisté à restructurer le parc immobilier existant. On retiendra cependant deux opérations. Tout d'abord la Nordweststadt, conçue par un collaborateur d'Ernst May, Walter Schwagenscheidt, très fidèle à la pensée d'Ernst May puisque imaginée comme une Trabantenstadt¹⁴⁵². Elle élargit cependant la proposition en ce qu'elle ne s'en tient pas seulement au logement mais intègre une large partie des fonctions urbaines. Elle organise en un zonage très clair les différentes fonctions : commerce, activités économiques, habitations

¹⁴⁵² Walter SCHWAGENSCHIEDT, *Nordweststadt*, Francfort 1964, en collaboration avec Tassilo Sittmann elle accueille 25.000 habitants. Schwagenscheidt parlait volontiers de son concept de Raumstadt, qui distribuait l'espace par zone. Cela n'empêche pas qu'elle une Trabantenstadt par sa localisation, près de la Römerstadt.

qui sont nettement séparées. Cette réalisation reste très marquée par la pensée fonctionnaliste en ce qu'elle manifeste une nette volonté de bien isoler les activités dans des zones dédiées. Deuxième opération, en cours d'achèvement, l'aménagement du quartier situé entre la gare et l'usine à gaz qui a pris possession des rives du Main ; il s'y construit un ensemble qui accueille des logements sociaux comme des résidences plus représentatives. Cette intervention dans une ancienne zone industrielle, la Guteleutestrasse, répond à une redéfinition des fonctions urbaines.

C'est à Vienne que des opérations de ce type sont les plus remarquables. La stratégie d'insertion dans la ville définie par les édiles de la Vienne rouge reste d'actualité. Encore aujourd'hui la ville sait soigner son image. L'importante usine à gaz construite à la fin du XIX siècle offre une vaste aire à l'est de la ville. Il a été créé un quartier d'entreprises et de commerces qui s'appuie sur la réhabilitation de quatre immenses gazomètres, chacun confiés à un architecte de renom¹⁴⁵³. Il y a été réservé à l'habitat un espace qui accueille une population au statut social différencié dans des logements insérés dans les immenses cuves des gazomètres, proposant de solutions spatiales originales. Mais surtout Vienne poursuit l'expérience de la mixité sous des formes originales ; les « projets à thème »¹⁴⁵⁴. Ils consistent à traiter d'un thème architectural spécifique, comme les économies d'énergies, la mixité sociale etc. Ainsi cette tour de trente étages, dans le quartier du Prater, héberge-t-elle aux dix premiers niveaux des habitations sociales, puis des logements de moyen standing pour réserver les derniers étages à des appartements luxueux ; les équipements collectifs nombreux restent à la disposition de tous. Dans la tradition du Bauverein (association de construction) qui réunit des particuliers pour construire un immeuble d'habitation sur un terrain commun, certaines opérations sont particulièrement intéressantes. Ici les futurs habitants s'engagent à ne pas posséder de voitures, en contrepartie la ville crée un jardin d'enfants dans l'espace initialement réservé au parc de stationnement. Afin de favoriser l'intégration d'immigrés, une autre association réserve 20 % des parts à des partenaires de nationalité étrangère. Une politique nouvelle est menée pour les Hof désormais réhabilités selon les standards de confort et d'environnement actuels. La municipalité attache une grande importance à la qualité spatiale des ensembles, un service technique intervient en permanence pour l'entretien des

¹⁴⁵³ Les architectes sont Coop Himmelb(l)au, Jean Nouvel, Manfred Wehdorn, Wilhelm Holzbauer. Les quatre gazomètres de l'ancienne usine à gaz construite en 1896 ont servi à une opération d'aménagement urbain qui comprend des ateliers, des bureaux, un important centre commercial et de spectacle ainsi que des logements, construits entre 1999 et 2001.

¹⁴⁵⁴ *Vienne, architecture, l'état des choses IV*, quatrième édition du dossier édité par la ville de Vienne sur l'architecture et les aménagements urbains les plus récents. 2004, « Les villes à thèmes » ou « projets à thèmes » ont été expérimentés à Florisdorf (XXI^e), ils consistent à associer des partenaires potentiellement difficile à réunir : par exemple des émigrés avec des Viennois parfaitement intégrés, de la classe moyenne.

parties communes des Hof, des cours paysagées comme des parties communes des immeubles. Les récentes réalisations de logements sociaux reprennent le schéma du Hof, comme c'est le cas pour le Wohnpark Rennweg¹⁴⁵⁵. Parmi les plus significatifs on peut citer la Frauen-Werk-Stadt¹⁴⁵⁶ ou la Erzherzog-Karl-Stadt¹⁴⁵⁷

Lorsque l'on contemple la ville du haut des collines du Wienerwald on est frappé par sa stricte délimitation. Elle s'étend compacte, selon le plan tracé par Otto Wagner, au début du XX^e siècle, où le tissu urbain ne s'interrompt jamais en une spirale sans limite. Cette vision radioconcentrique de la ville reste très vivace. Le quartier qui abrite les institutions de l'ONU a été implanté non loin du Prater dans la trame du tissu urbain existant. Une usine de chauffage urbain, ce genre d'établissement en général éloigné de la ville, est à quelques encablures du Karl Marx Hof, bien présente dans la ville. Confiés à l'imagination créative de Friedensreich Hundertwasser ses bâtiments forment une sculpture gigantesque façonnant tout un secteur de Vienne.

La partition de Berlin jusqu'en 1989 a créé deux villes. A l'ouest la volonté de faire de la ville une vitrine du monde libre a conduit à une politique urbaine très visible. En 1957 est organisée une exposition d'architecture appelée « Interbau ». Le Corbusier édifie à cette occasion à côté du stade olympique une « Unité d'habitation » directement inspirée de celle de Marseille. Elle dresse, isolée, ses nombreux étages dans le vaste parc sportif, sans participer en rien à la structure urbaine. Cependant l'objet principal est la réalisation de logements sociaux à côté du parc du Tiergarten, dans un quartier détruit pendant la guerre. L'opération prend le nom de Hansaviertel, Walter Gropius, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Egon Eiermann, Max Taut entre autres apportent leur contribution¹⁴⁵⁸. Elle se caractérise par un parti d'une architecture clairement marquée par l'esprit du CIAM. Si les constructions ont plus ou moins bien vieilli, le quartier par contre a établi, comme dans les Siedlung des années 1920, un lien heureux et essentiel avec la nature qui donne son caractère au quartier. L'influence de Bruno Taut est de même visible dans le bloc d'immeubles qu'Aldo Rossi implante juste le long du mur, à côté de Checkpoint Charlie. L'architecte semble retrouver la palette de Bruno Taut dans les façades colorées qui animent ses immeubles.

L'exposition d'architecture Interbau de 1987 met en concours deux quartiers. Tout d'abord à Alt-Tegel au Tegelhafen et à Kreuzberg au Fraenkel Ufer sur le Landwehrkanal.

¹⁴⁵⁵ *Wohnpark Rennweg*, 146-148 Landstrasse Hauptstrasse, (III^e) Vienne.

¹⁴⁵⁶ *Frauen-Werk-Stadt*, 6-21 Carminweg, 97-99 Donaufelderstrasse (XXI^e) Vienne.

¹⁴⁵⁷ *Erzherzog-Karl-Stadt*, 250 Erzherzog-Karl Strasse, 57-59 Eibengasse, 189 Langobardenstrasse (XXII^e).

¹⁴⁵⁸ Hansaviertel, le plan d'aménagement est dû aux architectes Jobst, Kreuer, Schiesser et date de 1956. Plus de 50 architectes ont signé des immeubles. Le Corbusier dans le cadre de cette manifestation a construit l'unité d'habitation du stade olympique, 1957.

L'opération située à Tegel récompense une équipe d'architectes californiens composée de Moore, Rubble et Yudell. Ils défendent une architecture postmoderniste relativement discrète. L'ensemble se présente comme une Siedlung qui retient quelques leçons des travaux de Bruno Taut. On a beaucoup admiré l'intelligence de l'intégration dans le site, la redéfinition qui a été donnée au port de Tegel et la claire compréhension de la nature dans laquelle on peut voir la conséquence de la culture californienne des architectes. Il n'est peut être pas nécessaire d'aller chercher aussi loin, car le Schollenhof, le fer à cheval de Britz, les espaces paysagers de la Siemensstadt et encore plus la Onkel Toms Siedlung peuvent aussi faire figure de modèles imaginés un demi siècle avant. Entre 1955 et aujourd'hui de nombreuses Siedlung furent réalisées dans la partie ouest de la ville. La plupart reprennent les règles définies dans les années 1920. Il est vrai que quelques unes sont de la main de Scharoun. D'ailleurs on peut se demander si l'architecte n'a pas voulu se mesurer à Bruno Taut avec le Mehringplatz qui évoque le Hufeisen. Bien d'autres se laissent séduire par des formes libres dont le Moabiter Werder aux formes serpentine¹⁴⁵⁹. Plus inspirée la Havelspitze qui s'inscrit dans la Wasserstadt du Spandauer See, on pourrait y voir une heureuse extrapolation de la Carl Legien Wohnstadt. Le prolongement de la mythique Gartenstadt Falkenberg évite toute référence architecturale mais sait organiser des combinaisons visuelles avec une présence prégnante d'une nature maîtrisée.

Certaines Siedlung se plient plus strictement aux règles des grands ensembles ; la plus connue est la Gropiusstadt, car projetée par le cabinet américain de Walter Gropius¹⁴⁶⁰. Malgré une architecture assez spectaculaire le quartier a connu de sérieux problèmes sociaux qui furent résolus par une importante action sociale et des transformations au niveau de la densité des logements. Il jouxte les Siedlung de Britz des années 1920 dont il reprend le tracé, mais avec des immeubles de plus de 10 étages l'environnement se dégrade. La densité bien plus faible des anciennes Siedlung offrait un meilleur équilibre social. D'autres opérations dans le même esprit ont été conduites entre 1960 et 1975, dont la Thermometersiedlung où les immeubles s'étagent entre 6 et 22 étages. Dans le même registre on peut citer le Märkisches Viertel construit de 1963 à 1974. Il abrite 16.000 habitants dans des constructions qui reprennent le dessin de cages d'escalier sorties tout droit des rythmes tautiens, mais desservant plus de 15 étages ! Cependant le quartier profite de vastes espaces verts.

Voilà dix ans que la ville de Hambourg a entrepris de restructurer ses docks du port

¹⁴⁵⁹ Concepteur Georg BUMILLER, Tiergartenviertel, 718 logements, 1998-2000.

¹⁴⁶⁰ Walter Gropius fonde en 1946 l'agence The Architects Collaborative. T. A. C. .

datant du XIX^e siècle. Cette opération, dénommée *Hafencity*, présente un lien avec notre étude. Elle a pour but de redonner une autre fonction à un ensemble immobilier conséquent qui fait partie du paysage urbain depuis plus d'un siècle. Le plan d'aménagement retenu constitue une synthèse de ce qui est devenu progressivement la réalité de la ville du XX^e siècle. Le programme prend en compte l'histoire pour y introduire les éléments de la modernité architecturale et urbaine. Les façades des docks conservés (Speicher) sont respectées. L'environnement est par contre redéfini en fonction d'un nouveau plan d'occupation. Il a surtout consisté à « aérer » l'espace, à créer des articulations spatiales autres avec une voirie redessinée. Des constructions aux architectures totalement contemporaines complètent le dispositif général. Ce nouveau quartier admet comme une évidence un passé en cohérence avec la ville et en même temps refuse tout historicisme, mieux encore transforme cette zone portuaire en quartier totalement détaché de ses anciennes fonctions. Il offre à ses usagers comme à ses habitants un paysage où se conjuguent rues et bassins, trame urbaine et canaux. De plus, par cette position avantageuse entre bassin portuaire et ville, il apparaît avec une certaine ambiguïté : tout d'abord comme un quartier intégré dans la trame urbaine, ensuite comme une ville satellite à peine séparée du centre par un étroit canal, mais aussi par une organisation spatiale différente. Ce subtil équilibre très probablement dû à la présence de canaux en fait un lieu qui semble résumer toute la recherche sur la nouvelle organisation de l'espace depuis 1910.

Libérer la forme

Cette recherche sur une autre manière d'imaginer les objets dans l'espace est celle tout d'abord du cubisme. Le cubisme a eu pour effet de libérer la forme, sans autoriser une liberté sans fin. Comme l'écrit fort justement John Golding :

« Pour la première fois dans l'histoire des Arts, on avait représenté l'espace d'une façon aussi tangible, aussi matérielle, aussi « picturale » pourrait-on dire, que les objets qu'il baigne ; il faut en passant faire nettement la distinction entre la description purement impressionniste de l'atmosphère, et celle de l'espace vide, clair qu'on ne trouve avant le cubisme que dans certaines toiles de la fin de la vie de Cézanne.¹⁴⁶¹ »

Cette analyse souligne bien l'influence du cubisme et surtout de la « cordée » dans l'histoire que va connaître l'objet plastique au XX^e siècle. La caractéristique du cubisme c'est sa profonde implication dans la réalité. La « matérialité » qu'il a donnée à l'objet d'art. Dans ce sens l'analyse de Guillaume Apollinaire dans *Les peintres cubistes* paraît peu convaincante :

¹⁴⁶¹ John GOLDING, op. cit. p. 360.

« Les jeunes artistes-peintres des écoles extrêmes ont pour but secret de faire de la peinture pure.¹⁴⁶²»
Justement on ne peut pas parler à propos de la « cordée » de peinture pure. Cette vision de la peinture rejoindrait plutôt celle de Wassily Kandinsky qui voit dans l'objet un obstacle à la peinture. Car l'objet est un élément essentiel du cubisme, qui lui confère sa spécificité. Parler de peinture pure revient à réintroduire un caractère impératif à la règle picturale, c'est-à-dire antinomique du cubisme. On peut aisément suivre John Golding lorsqu'il lui refuse ce caractère « technique »¹⁴⁶³. C'est bien ainsi que la « cordée » s'est libérée de la construction perspective qui, elle, se réfère à la géométrie donc à la règle scientifique.

Avec l'installation dans la composition d'objets autonomes la « cordée » ouvre largement son champ d'investigation aux autres expressions des arts plastiques. C'est la raison de sa vitalité jamais démentie, même si le cubisme à proprement parler fut assez vite délaissé comme mode pictural. De toute manière partagée entre abstraction et réalité sa recherche ne pouvait qu'exiger d'autres explorations de la forme. Georges Braque, réalise dans *La valse* datée de 1921 l'une de ses ultimes toiles cubistes¹⁴⁶⁴, déjà bien éloignée des œuvres d'avant-guerre. Quant à Pablo Picasso la tentation néo-classique apparaît dès fin 1914¹⁴⁶⁵. De plus le recours à la couleur est un autre signe d'un autre regard porté par les deux peintres sur leurs chemins qui désormais se séparent.

Le cubisme est l'initiateur d'une nouvelle conception de la forme, il a donné naissance à de nouvelles formes picturales ainsi qu'à de nouvelles techniques, notamment le collage. Celui-ci a connu un succès considérable. Kurt Schwitters l'emploie d'une manière systématique dans ses Merzbilder. Une part importante des plus brillants représentants de l'art américain y ont recours encore aujourd'hui¹⁴⁶⁶. Ces images du quotidien devenues l'image artistique du monde dans lequel nous vivons doivent beaucoup au cubisme : il leur a donné une dimension d'objets d'art. Dans l'art européen de nombreux artistes lui sont redevables ; Antoni Tapiès qui trouve les matériaux de ses tableaux dans le sol : sable, bois terre. Parmi l'avant-garde actuelle l'introduction d'objets vernaculaires est une pratique fréquente, on se contentera de citer Anselm Kieffer qui, bien qu'éloigné de toute forme cubiste, entretient un rapport étroit dans son œuvre avec les matériaux.

¹⁴⁶² Guillaume APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes*, op. cit. p. 60.

¹⁴⁶³ John GOLDING, op. cit. p. 357.

¹⁴⁶⁴ Georges BRAQUE, *La valse*, huile sur toile, 130 x 75 cm, Prague, Narodni Galerie, 1921-1922.

¹⁴⁶⁵ Pablo PICASSO, *Le peintre et son modèle*, Huile et crayon sur toile, 58 x 55,9 cm, Paris, Musée national Picasso, Avignon, 1914.

¹⁴⁶⁶ On peut citer Edward Kienholz, Robert Rauschenberg, Cless Oldenburg, Julian Schnabel etc..

Ce lien que nous avons voulu tisser tout au long de ce travail entre architecture et peinture peut-on encore le faire ? En préliminaire on écartera l'architecture cubiste pragoise de 1910-1914, dont les quelques constructions réalisées relèvent plus du façadisme ornemental que d'un lien profond avec la peinture cubiste¹⁴⁶⁷. Mais les technologies nouvelles, grâce aux nouveaux matériaux aux qualités mécaniques nettement supérieures à celles du béton, notamment l'acier et les dérivés du verre, comme la conception des bâtiments assistée par ordinateur (C.A.O.) ont permis aux architectes de créer des formes nouvelles. Le modèle de cette architecture libérée de nombreuses contraintes mécaniques est le musée Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry ouvert au public en 1997. Ses formes géométriques en déséquilibre sont devenues célèbres. Peut-on y voir une inspiration cubiste ? Oui si l'on admet que le cubisme est « déconstructiviste ». Or c'est une thèse que nous ne soutenons pas. La forme cubique n'est pas la caractéristique du « cubisme » et encore moins celle de la « cordée ». Dès lors on ne peut pas voir une relation particulière entre les produits désormais nombreux de la « Star Architecture » et la peinture cubiste¹⁴⁶⁸. Le propos n'est pas de s'en prendre à ces architectes, mais plutôt d'en voir les conséquences. Il faut alors rappeler ce que disait entre autres Rehm Koolhaas lors d'une conférence le 24 mai 2007 au Centre Pompidou :

"J'ai fait cette conférence pour montrer que le système actuel des *starchitectes* est en train de s'écrouler et qu'une autre architecture est permise [...] (Au lieu de multiplier) les projets individuels [...] qui s'annulent, les uns après les autres. »

L'architecte souhaitait « une architecture d'utilité sociale ». Même s'il visait plus dans son propos la sauvegarde de quartiers anciens que l'architecture sociale proprement dite, il y a dans cette intervention l'aveu d'une « star » architecture d'apparence sans contenu social. On peut alors estimer que le lien entre peinture et architecture est rompu. Ce paraître « médiatique » ayant favorisé un esthétisme sans contenu. Cependant en dehors de ces constructions de prestige, dont l'intention monumentale est claire, existe-t-il une architecture nouvelle profondément imprégnée d'interrogation sociale ? Nouvelle, pas dans son sens le plus littéral, car les opérations sociales conduites actuellement en Europe s'inspirent grandement des pionniers de années 1920. Est-ce à dire qu'il faut le déplorer ? Bien au contraire : ces expériences accumulées, longtemps ignorées, contribuent enfin à créer un cadre de vie moins impératif que celui qu'avait fini par imposer le C.I.A.M. où les habitants se

¹⁴⁶⁷ Josef GOCAR, *Maison à la vierge noire*, Prague, 1912.

¹⁴⁶⁸ Le terme de Star Architecture est né avec l'apparition dans les années 1980 d'architectes travaillant dans le monde entier sur des projets très médiatisés. Il en est ainsi pour les chantiers du Président Mitterrand à Paris, avec entre autres la pyramide du Louvres de Ieoh Ming Pei en 1988. De même la Hong Kong and Shangai Bank de sir Norman Foster en 1986. Ainsi s'est créé une sorte de groupe informel de stars architectes comme Jean Nouvel, Rehm Koolhaas, Richard Rogers, Renzo Piano etc. qui dominent l'architecture actuelle dans le monde entier.

retrouvaient assez mal. Est-ce la signification du classement par l'Unesco des Siedlung de Bruno Taut au patrimoine de l'humanité ? On va l'admettre et rappeler qu'elles ne valent pas seulement comme la mémoire d'une période de l'histoire mais aussi comme un regard très actuel sur notre réalité.

**UNIVERSITÉ STRASBOURG II- MARC BLOCH
ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITES**

Discipline : HISTOIRE DE L'ART.

THÈSE

Pour obtenir le grade de docteur de l'université de Strasbourg

Soutenu publiquement par

Alfred KOERING

LA RUPTURE CUBISTE,

*UN REGARD RENOUVELE SUR L'ORGANISATION DE L'ESPACE DANS L'ARCHITECTURE
ET L'ART DE LA VILLE.*

TOME II

ANNEXES

ILLUSTRATIONS

Directeur de thèse :

Monsieur le professeur Pier Giorgio GEROSA

ANNEE UNIVERSITAIRE 2008/2009

TABLE DES MATIERES

Annexes :

Annexe N° 1, Œuvres de Bruno Tau.....	1
Annexe N° 2 Aphorismes pavillon de Cologne.....	4
Annexe N° 3 Le Ring.....	6
Annexe N° 4 Congrès de Sarraz.....	7
Annexe N° 5 Brigade May en URSS.....	8
Glossaire.....	10

Bibliographie :

Générale.....	12
Architecture et ville.....	15
Cubisme.....	19
Espace.....	22
Perception visuelle.....	23
Perspective.....	23
Renaissance.....	24
Berlin.....	25
Vienne.....	27
Francfort.....	29
U.R.S.S.....	30

Index :

Index des noms.....	32
Index des architectes.....	37
Index des lieux.....	39

Illustrations :

Alpine Architektur : 1 à 9, Auflösung der Städte..paginée de 1 à 17.	
Introduction et le peintre.....	1
Berlin.....	27
Vienne.....	58
Francfort.....	85
Das Neue Frankfurt, article d'Ernst May.....	116
Das Neue Frankfurt, Frankfurter Register.....	129
U.R.S.S.....	135

ANNEXE N° 1

ŒUVRES DE BRUNO TAUT

Berlin	architectes	dates	nbres logts
1. Bismarckstrasse			
Maisons de rapport et commerces		1908-1909	16
2. Lückhoffstrasse			
Villa Flamm, (détruite)	Heinz Lassen	1908-1909	1
3. Kottbusser Damm, 90			
Maisons de rapport et commerces,	Franz Hoffmann	1909-1910	
4. Adolf Martens Strasse			
Volla Reibedanz	Franz Hoffmann	1910-1911	
5. Nonnendammallee, 97			
Maison de rapport	Franz Hoffmann	1911	
6. Linkstrasse			
Bureau et commerces	Franz Hoffmann	1911	
7. Bismarckstrasse, 116 « Am Knie »			
Maisons de rapport et commerces,	Franz Hoffmann	1911-1912	9
8. Teilestrasse, 23			
Laverie Reibedanz	Franz Hoffmann	1911-1912	
9. Harenbergstrasse (détruite)			
Maison de rapport	Franz Hoffmann	1912-1913	
10. Tiergartenstrasse, 34a(détruite)			
Maison de rapport	Franz Hoffmann	1912-1913	
11. Akazienhof, 1-26			
Cité jardin Am Falkenberg	Heinrich Tessenow	1913-1916	129
12. Arnulfstrasse,			
maison de célibataires siedlung Lindenhof (détruite)		1920	
13. Eichwalde (hors Berlin) Waldstrasse, 129-145			
Lotissement		1923-1926	36
14. Trebbin, Höpfnerstrasse, 1-18			
Siedlung Freie Scholle		1924-1926	16
15. Berlin- Wedding bristolstrasse			
Siedlung Schillerpark	Franz Hoffmann	1924-1930	303 1

16. Malhsdorf, Hönowerstrasse			
Streusiedlung (lotissement)		1924-1931	250
17. Weigendufer 12-16 (reconstruit 1952)			
Immeuble d'habitation		1925-1926	
18. Trierestrasse, 8-18			
Immeuble d'habitation		1925-1926	48
19. Charlottenburg, Zikadenweg			
Siedlung Eichkamp		1925-1927	42
20. Johannisthal, Weststrasse, 1-14, 60-88			
Lotissement		1925-1927	44
21. Leinestrasse (reconstruit 1951)			
Immeuble d'habitation		1925-1928	191
22. Britz, Fritz-Reuter-allee			
Siedlung Hufeisen	Martin Wagner	1925-1930	1.963
Architecte jardin	Lerecht Migge		
23. Buschallee, 8-84, 94-107			
Immeubles d'habitation		1925-1930	645
24. Dammerstrasse			
Siedlung Paradies		1925-1926,	
280		1929-1930	
25. Waidmannlusterdamm			
Siedlung Freie Scholle		1925-1931	541
26. Dahlewitz			
Maison de Taut		1926-1927	
27. Paul König Strasse, 7-29, 55-71			
Lotissement Hohenschönhausen		1926-1927	43
28. Schönlankerstrasse			
Immeuble d'habitation		1926-1927	122
29. Olivaerstrasse, 1-11			
Immeuble d'habitation		1926-1927	120
30. Argentinischen Allee			
Waldsiedlung Onkel Tom Hütte		1926-1931	1.915
Partie d'une siedlung plus importante de Berlin Zehlendorf, à laquelle participèrent Hugo Häring, Otto Rudolf Salvisberg			
31. Ossastrasse, 9-16a, 36-36a			
Immeuble d'habitation		1927-1928	188

32. Grellstrasse, Immeuble d'habitation	Franz Hoffmann	1927-1928	152
33. Michaelkirschplatz, 1-2 Maison de la fédération Syndicale des transports	Franz Hofmann Max Taut, Rudolf Belling	1927-1932	
34. Dammweg, 216 Pavillon école modèle		1928	
35. Normannenstrasse, (détruit) Immeuble d'habitation		1928	70
36. Erich-Weinert-Strasse, Cité urbaine Carl Legien	Franz Hillinger	1928-1930	1.145
37. Britz, Buschrosenplatz Siedlung Ideal		1929-1930	350
Architecte jardin	Lerecht Migge		
38. Attilastrasse, 10-17 Immeuble d'habitation	Franz Hoffmann	1929-1930	118
39. Togostrasse, Windhukerstrasse Friedrich-Ebert-Siedlung		1930-1931	516
Total logements			9.353
dont 9.188 entre 1924 et 1931, soit en moyenne 1.150 par an.			

8.077 entre 1925 et 1930 soit 1.350 par an. Surface construite logement surface :557.000 m² sur 6 ans soit 93.000 m² an.

39 réalisations dont 22 entre 1925 et 1930 soit sur 6 ans soit près de 4 réalisations par an.

ANNEXE N° 2

Aphorismes du pavillon de verre de Cologne 1914

1. Glück ohne Glas

Wie dumm ist das!

De la chance sans verre que c'est bête !

2. Backstein vergeht

Glasfarbe besteht

La brique passe? le verre reste

3. Das bunte Glas

Zerstört de Hass

Le verre coloré détruit la haine

4. Farben glück nur

Indes Glaskultur

Les couleurs ne rendent heureux que dans la culture du verre

5. Ohne einen Glaspalast

Ist das Leben eine Last

Sans palais de verre la vie un fardeau

6. In Glashaus brennt es nimmermehr

Man braucht da keine Feuerwehr

Une maison de verre ne brûle jamais, les pompiers ne sont pas utiles

7. Das Ungeziefer ist nicht fein

Uns Glashaus kommt es niemals rein

La vermine n'est pas agréable, dans une maison de verre elle ne pénètre pas

8. Brennbare Materialia

Sind wirkliche Skandalia

Les matériaux combustibles sont réellement un scandale

9. Größer als der Diamant

Ist die doppelte Glashauswand

Plus grand que le diamant est la double paroi de verre

10. Das licht will durch das ganze All

Und ist lebendig im Kristall.

La lumière traverse le cosmos elle est vivante dans le cristal

11. Das Prisma ist doch groß

Drum ist das Glas famos

Le prisme est grand, c'est pourquoi le verre est fameux

12. Wer die Farbe flieht

Nichts vom Weltall sieht

Celui qui fuit la couleur ne voit rien du monde

13. Das Glas bringt alles Helle

Verbau es auf der Stelle

Le verre apporte toute la clarté, construit avec lui
immédiatement !

14. das Glas bringt uns die neue Zeit

Backstein tut uns nur leid.

Le verre nous apporte les temps nouveaux, la brique nous fait
que de la peine.

ANNEXE N° 3

LE RING

Ludwig Hilberseimer explique dans son livre *Berliner Architektur der 20 er Jahre*, que le Ring avait été créé en 1924 par dix architectes. Le but du Ring était d'expliquer et d'obtenir les autorisations de construire face à des institutions et fonctionnaires plus ou moins en mesure de comprendre les nouvelles voies de l'architecture. Le Ring parvint à atteindre cet objectif et il augmenta le nombre de ses membres sans jamais dépasser 27.

Mies van der Rohe en était le président.

Hugo Häring en était le secrétaire, et eut une action très efficace auprès des instances publiques, notamment en défendant les projets des membres mais aussi en leur ouvrant les colonnes de « *Bauwelt* » et d'autres revues et journaux. Le Ring devint de même membre du C.I.A.M. que Hugo Häring représenta à la conférence fondatrice du château de Sarraz. A cette occasion il fut conduit à contredire Le Corbusier qui exigeait que sa théorie de l'architecture qu'il développait dans son livre *Vers une architecture*, devait être le fondement du travail du C.I.A.M. Häring estima qu'il fallait aussi prendre en compte sa propre théorie sur l'architecture organique.

Le Ring fut dissout en 1933, pendant ces années 1920 il apporta une contribution essentielle à l'architecture moderne.

Liste des membres fondateurs :

Otto Bartning,	Arthur Korn
Walter Curt Behrendt,	Carl Krayl
Walter Gropius,	Hans Luckhardt,
Hugo Häring,	Wassili Luckhardt,
Ludwig Hilberseimer,	Ernst May
Erich Mendelsohn,	Adolf Meyer,
Ludwig Mies van der Rohe,	Bernard Pankok
Hans Poelzig,	Adolf Rading,
Bruno Taut	Hans Scharoun,
Max Taut	Karl Schneider
Membres qui ont rejoint le Ring:	Hans Soeder,
Richard Döcker,	Heinrich Tessenow
Fred Forbat,	Martin Wagner
Otto Haesler,	
Rudolf Henning	

ANNEXE N° 4

Congrès de SARRAZ

Participants signataires :

Berlag La Haye	Victor Bourgeois Bruxelles
Pierre Chareau Paris	Josef Frank Vienne
G. Guevrekian Paris	M.E. Haefeli Zurich
Hans Häring Berlin	A Höchel Genève
P Hiaste St Michielis	P. Jeanneret Paris
Le Corbusier Paris	A. Lurçat Paris
E. May Francfort	A. G. Mercadal Madrid
Hannes Meyer Dessau	W. M. Moser Zürich
C. E. Rava Milan	G. Rietveld Utrecht
A Sartoris Turin	Hans Schmidt Bâle
Mart Stam Rotterdam	Steiger Zürich
H . R. Von der Mühl Lausanne	Juan de Zavala Madrid

Groupe français Paris + Bruxelles + Lausanne + Genève = 8

Germanique Allemagne 4 + Suisse (dont Zürich 3) = 8

Pays Bas 3

Italie 2

Madrid 2

ANNEXE N° 5

BRIGADE MAY EN URSS

Wolfgang Bangert	Walter Schwagenscheid
Hans Burkart	Walter Schütte
Max Frühauf	Grete Schütte-Lihotzky
Wilhelm Hauss	Walter Schulz
Werner Hebebrand	Mart Stam
Walter Kratz	Ulrich Wolf (paysagiste)
Hans Leistikow (graphiste)	
Albert Löcher,	Ont rejoint plus tard :
Erich Mauthner	Fred Forbat
Hans Schmidt	Gustav Hassenpflug
Gerard Schroeder	Kurt Liebknecht

Les personnalités

Hans Schmidt (1893-1972) fait ses premières armes en Hollande chez J.P.P. OUD , est en contact avec de Stijl, possède une agence à Bâle avant de partir pour l'URSS de 1930, il y reste jusqu'en 1937, sera l'urbanisme d'Orsk notamment, puis il se rend en Suisse où il construit la Siedlung Höfli à Riehen (commune qui accueille aujourd'hui la Fondation Beyeler), Il se rendra à Berlin-Est de 1956 à 1969, meurt en 1972. C'est une forte personnalité de l'architecture suisse du XX siècle.

Gustav Hassenpflug (1907-1977) fait ses études au Bauhaus et travaille avec Marcel Breuer et Gropius, il se trouve en URSS entre 1931-1934 et participe avec Moïse Guinzburg au concours du Palais du Soviet, Après son départ de Moscou revient en Allemagne où il s'affirme comme un théoricien de l'architecture avec notamment son ouvrage *Scheibe, Punkt und Hügel* une réflexion sur le nouvel habitat après la Seconde Guerre mondiale

Walter Schwagenscheidt (1886-1984) rejoint May à Francfort en 1929 il participe à plusieurs projets de Siedlung. Il s'occupe en URSS plus particulièrement des projets de Novossibirsk et de Kuznets, il est aussi un lecteur attentif de Sotsgorod de Milioutine, et lorsqu'il revient en Allemagne en 1933 il entreprend une réflexion sur la ville qui aboutit à la publication d'un ouvrage où il expose ses idées sur l'organisation moderne de la ville : la *Raumstadt*. Il est l'auteur de *Nordweststadt* à Francfort (1962).

Fred Forbat (1897-1972 né à Pecs, Hongrie). Travaille avec Gropius au Bauhaus à Weimar de 1920 à 1922, où il participe à la réalisation d'une siedlung « Am Horn ». Entre 1924 et 1925 il intervient dans la construction d'une cité de 10.000 logements à Thessalonique. Puis participe à la construction de la Siemensstadt (1928-1931), Il rejoint la brigade May de 1932 à 1933 (un an) (il avait reçu une commande d'un bâtiment pour techniciens étrangers à Moscou en 1928 non réalisée) retourne en Hongrie pour finalement s'établir en Suède en 1938 où il jouit d'une position avantageuse.

Margarete Lihotzky (Née le 23 janvier 1897 et morte en 2000 à l'âge de 102 ans). Fin 1919 elle se rend à Rotterdam où elle travaille dans un cabinet d'architecte, elle participe à la conception d'une Siedlung et suit les conférences de H. P. Berlage. En 1926 elle rejoint May à la direction de l'urbanisme de Francfort, et l'accompagne à Moscou, elle reste en URSS de 1930 à 1937, à partir de 1933 s'occupe surtout d'architecture pour enfants. En 1937 lorsque la situation politique devint instable elle se rend à Paris pour un an, puis à Londres. Sur une invitation de Bruno Taut se rend avec son mari à Istanbul. Elle rentre clandestinement à Vienne fin 1940 et en janvier 1941 elle est arrêtée par la Gestapo et condamnée à 15 ans de prison. En 1946 elle est en Bulgarie à Sofia où elle travaille pour la direction de l'urbanisme, retourne à Vienne en 1947. Développe une activité politique et fut présidente de la Confédération des Femmes Démocratiques d'Autriche. Dans les années 1980 et 1990 elle fut honorée de prix et d'honneurs académiques.

Elle est connue pour sa cuisine de Francfort et son travail sur l'architecture pour enfant.

Son mari Schütte architecte lui-même la rejoint en URSS de 1933 –1937,

Mart Stam (1899- 1987) néerlandais, il travaille d'abord en Suisse chez Karl Moser, où il participe la rédaction d'une revue ABC Beiträge zum Bau (1924-1928) avec Hans Schmidt, El Lissitzki et Emile Roth, qui fut l'ingénieur des deux maisons de Le Corbusier au Weissenhof à Stuttgart. Il se rend à Paris en 1925, revient à Rotterdam en 1926, en 1927 il réalise des maisons en bande au Weissenhof, est l'architecte de la Siedlung Hellerhof à Francfort 1928-1930. Il part avec May en URSS de 1930-1934, où il se marie avec Lotte Stam Beese (ancienne étudiante du Bauhaus) venue en URSS entre 1932- 1934. En 1935 ouvre une agence aux Pays Bas puis travaille pendant 4 ans en Allemagne de l'Est 1948-1952, revient aux Pays Bas et finalement s'installe en Suisse où l'on remarque ses deux propres villas l'une à Arcengo près de Lugano et l'autre à Hilterfingen près de Berne. C'est un des architectes les plus représentatifs du XX^e siècle qui montre une grande compréhension de l'architecture sociale, donc du logement.

GLOSSAIRE

Deutscher Werkbund (DWB) : fondé à Munich en octobre 1907, son but était d'associer des artistes et des industriels. A l'origine il s'agit de douze artistes et douze industriels. Parmi les fondateurs se trouvent Peter Behrens, Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Josef Hoffmann, Paul Schultze-Naumburg. Parmi les industriels Peter Bruckmann un fabricant d'argenterie, les Wiener Werkstätten. En 1912 le DWB organise sa première exposition à Dresde Hellerau « Appareil ménager de qualité ». La manifestation la plus marquante est celle de Cologne en 1914 avec le théâtre de Henry van de Velde, l'usine modèle de Walter Gropius et la maison de verre de Bruno Taut. Le Deutscher Werkbund se fait le propagandiste d'une production industrielle en liaison étroite avec les artistes pour promouvoir la qualité non seulement technique mais aussi esthétique. Le problème de la série alimente beaucoup ses réflexions et débats. L'opération-phare en matière d'architecture est l'exposition du Weissenhof à Stuttgart conduite par Mies van der Rohe en 1927. Il est dissout de fait en 1934. En 1945 est fondé en Saxe une association du Werkbund à Dresde pour revenir au devant de la scène en 1949. En 2007 le DWB fêtait ses 100 ans.

Heimatkunst : La notion est très large, dans le cas présent il vise le mouvement architectural et urbanistique de la fin du XIX^e siècle. L'enseignement de Karl Schäfer à Karlsruhe s'inspire de la ville du Moyen-âge, dont il ne s'agit pas de reproduire les architectures médiévales mais de s'inspirer de la structure de la ville médiévale. Son élève Karl Gruber en montre l'intérêt dans son ouvrage *Forme et caractère de la ville allemande*. Il s'oppose notamment aux règles qui président à la reconstruction des villes allemandes après 1945. Raymond Unwin montre une approche semblable dans son étude sur la ville (*L'étude pratique de plans de villes*). Le mouvement est souvent qualifié de « romantique », c'est le limiter à un champ trop étroit. Ce n'est pas un rejet de la modernité mais plus un refus de l'internationalisation du style. Chaque culture a sa manière de s'exprimer.

Hof : Hof désigne en allemand la cour, celle-ci peut être à la campagne ou en ville. Cette forme d'aménagement est assez fréquente dans les villes. A Vienne, notamment, sont désignées sous ce terme des places fermées, comme le Heiligenkreuzerhof mais aussi certains palais comme le palais Kinsky. Le terme a été repris pour désigner les superblocs viennois des années 1920, souvent fermés, accessibles par des porches.

Kofhaus : Maison de tête, maison ou élément du bâti qui marque la terminaison d'un ensemble immobilier. Elle reçoit une architecture spécifique. Les architectes allemands des années 1920 y ont très fréquemment recours. Ainsi on peut noter la manière dont Bruno Taut traite la terminaison des immeubles de la « Rote Front » à Britz, ou encore à Berlin Bartning à la Siemensstadt. On retrouve la même démarche à Vienne par exemple : la tour du Rabenhof de Schmid et Aichinger. A Francfort Ernst May y recours pour l'accès de la Siedlung Höhenblick ou encore à Niederrad. Cette pratique se retrouve dans d'autres pays, aux Pays-Bas, chez J.J.P. Oud à Hoek van Holland.

Kunstwollen : Littéralement « volonté d'art », les interprétations de cette expression de Aloïs Riegl dans *Question de style* et *Spätromische Kunstindustrie* sont assez différentes. Ce qu'il faut cependant retenir il ne s'agit pas de la volonté d'un artiste de faire de l'art comme semble le penser Peter Behrens. Le Kunstwollen vise plutôt le « vouloir artistique » d'une civilisation ou d'une nation, c'est l'expression artistique qui lui est spécifique, c'est-à-dire le style. Le terme fait encore aujourd'hui débat, surtout quant à son utilité « analytique ».

Siedlung : vient du verbe « siedeln » s'établir, un Siedler est un colon, il investit un nouveau lieu. On traduit en général Siedlung par lotissement, c'est une interprétation trop restrictive. Une Siedlung est un nouveau établissement quelqu'en soit le caractère : espace d'habitations composées de maisons ou d'immeubles, mais aussi bâtiments de bureaux ou établissements industriels.

Vernaculaire : Le mot vient du latin « *vernaculum* » qui désigne tout ce qui est dressé, élevé, tissé, cultivé, confectionné à la maison. De nos jours il s'emploie surtout pour désigner une langue parlée au sein d'une communauté, une langue locale. Dans le cas particulier il a été retenu pour désigner des objets « confectionnés » pour la vie quotidienne.

Weltanschauung : « Vision du monde » ce concept traduit l'idée allemande qui lie civilisation et culture. C'est donc une conception qui prend autant en compte la civilisation donc l'histoire que la culture donc une philosophie, une métaphysique. Chaque époque a ainsi sa propre « Weltanschauung », mais aussi chaque civilisation et chaque culture.

Wohnung für das Existenzminimum : Logement pour un espace minimum de vie, la notion ne vise pas le petit logement, mais tente de définir la surface minimum pour « exister ». On doit souligner que cette surface peut être très variable selon l'idéologie dominante, pour une approche collectiviste la surface par personne peut se limiter à 5 m², le reste des besoins étant satisfait par les équipements collectifs. Dans une approche plus individualiste la surface est pensée en fonction d'un logement qui doit satisfaire à l'ensemble des besoins de la famille.

Worspede : En 1889 dans la « mode » de la fuite de la ville, trois artistes, Fritz Mackensen, Hans am Ende et Otto Modersohn décident de fonder une colonie d'artistes à Worspede. Elle attira de nombreux artistes. On peut citer Fritz Overbeck, Rainer Maria Rilke, Leberecht Migge, Bram van Velde. Située à environ vingt kilomètres de Brème la colonie reste encore aujourd'hui très vivante.

BIBLIOGRAPHIE

- Theodor ADORNO, Marc JIMENEZ, Eliane KAUFHOLZ, *Théorie esthétique ; Paralipomena : Théories sur l'origine de l'art : Introduction première*, Paris, Klincksieck, 1989.
- Theodor ADORNO, *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002. Textes réunis, traduits et présentés par Jean Louis Lauxerois.
- Leon Battista ALBERTI, *De Pictura (1435)*, Paris, Macula, Dédale, 1992. Edition traduite et préfacée par Jean Louis Schefer, Introduction Sylvie Deswarte-Rosa. Edition originale en latin 1435, édition italienne vers 1438.
- Leon Battista ALBERTI, *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, Sources du savoir, 2004. Traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, édition originale *De re aedificatoria*, 1485.
- Daniel ARASSE, *On n'y voit rien descriptions* Paris, Denoël, 2000.
- Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1997.
- Giulio Carlo ARGAN, *L'histoire de l'art et de la ville : crise, culture, design*, Paris, Editions de la Passion, 1995.
- Rudolf ARNHEIM, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, Nouvelle bibliothèque scientifique, 1976. Traduit de l'américain par Claude Noël et Marc Le Cannu, University of California Press, 1969.
- Rudolf ARNHEIM, *Vers une psychologie de l'art*, Paris, Seghers, 1973. Traduit de l'anglais par Nina Godneff, University of California Press, 1966.
- Rudolf ARNHEIM, *Kunst und sehen*, Berlin, Walter De Gruyter & Co, 1965. Traduit de l'américain par Henning Bock. The Regents of the University of California Berkeley and Los Angeles, 1954 et 1960.
- Rudolf ARNHEIM, *Die Macht der Mitte*, Cologne, Dumont Buchverlag, 1983, édition allemande écrite et rédigée par l'auteur, édition originale en anglais, *The Power of the Center*, University of California, 1982.
- Michael BAXANDALL, *Formes de l'intention*, Nîmes, J. Chambon, 1985. Traduit de l'anglais par C. Fraixe
- Hans BELTING, *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Les éditions du Cerf, 1998. Traduit de l'allemand par Frank Muller, édition originale, München, Verlag C.H. Beck 1990.
- Walter BENJAMIN, *Essais*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971-1983. Traduit par Maurice de Gandillac.
- Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, édition Allia, 2004. Traduit par Maurice de Gandillac.
- Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, édition Allia, 2004. Traduit par Maurice de Gandillac.
- Ernst BLOCH, *La philosophie de la Renaissance*, Paris, Payot & rivages, 1994. Traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, édition originale *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, Francfort sur le Main, Suhrkamp Verlag, 1972
- Ernst BLOCH, *Le principe Espérance*, Paris, NRF, 1982. p.323, traduit de l'Allemand par Françoise Wuillmart. Edition originale *Das Prinzip Hoffnung*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1952
- Jacob BURCKHARDT *Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Plon, 1958. Traduit de l'allemand par H. Schmidt, revue et corrigée par Robert Klein, préface de Robert Klein, édition originale 1860.
- Ernst CASSIRER, *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Les éditions de minuit 1927. Traduit de l'allemand par Ole Hansen-love et Jean Lacoste. Edition originale, *Philosophie der symbolischen Formen*, Yale Oniversity Press, 1953.
- Ernst CASSIRER, *Individu et cosmos, dans la philosophie et la renaissance*, Paris, Editions de Minuit, 1983. Traduit de l'allemand par Pierre Quillet, édition originale, 1927.
- Cennino CENNINI, *Livre d'art*, Paris, Berger-Levrault, 1992.
- André CHASTEL, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1982.

André CHASTEL, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1978.

Françoise CHOAY, *La règle et le modèle*, Paris, Edition du Seuil, Espacement, 1980.

Françoise CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Edition du Seuil 2001, édition originale 1965.

Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, Champs, 2000. p. 83.

Georges DIDI -HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, Edition de minuit, 2000.

Anton EHRENZWEIG, *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard, 1974. Traduit par Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy.

Albert EINSTEIN, *La relativité*, Edition Gauthier-Villars, 1956.

Luc FERRY, *Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1990.

Konrad FIEDLER, *Essais sur l'art*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2002. Traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, présenté par Philippe Junod, avertissement de Françoise Choay. p. 112. Edition originale en deux volumes posthumes de l'ensemble des écrits volume I 1896, Leipzig, Marbach, volume II Munich 1914.

Konrad FIEDLER, *Aphorismes*, Paris, Editions Images Moderne, 2004. Edition établie par Daniel Cohn.

Henri FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, Presses universitaires de France, 1947.

Henri FOCILLON, *Art d'Occident, le Moyen Age roman et gothique*, Paris, Armand Colin, 1938. Dernière édition 1996.

Pierre FRANCASTEL, *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace*, Paris, Denoël, Etude de sociologie de l'art, 1997.

Pierre FRANCASTEL, *Etude sociologique de l'art*, Paris, Denoël, 1970.

Pierre FRANCASTEL, *Art et technique, la genèse des formes modernes*, Paris, Denoël, Gonthier, 1956.

Jacques GAGLIARDI, *La conquête de la peinture, l'Europe des ateliers du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, Flammarion, 1993.

Eugenio GARIN, *Moyen Age et Renaissance*, Paris Gallimard, 1969. Traduit de l'italien par Claude Carme, édition originale *Medievo e Rinascimento*, Bari, 1954

Ernest H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971. Traduit de l'anglais par Guy Durand. Edition originale, *Art and illusion*, Oxford, Phaidon Press, 1960.

Ernest H. GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1892. Traduit de l'anglais par J. Combe et C. Lauriol, édition originale *The Story of Art*, Oxford, Phaidon Press, 1972.

Louis GRODECKI *Le Moyen Age Retrouvé*, Paris, Flammarion, 1986.

Francesco GUICCIARDINI, *Histoire d'Italie*, Paris, Robert Laffont, 1996. Traduction et commentaires sous la direction de par Jean Louis Fourmel et Jean Claude Zancarini.

Adolf HILDEBRAND, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Philippe JUNOD, *Transparence et opacité, essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2004.

Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, Gonthier, 1969. Traduit de l'allemand par Pierre Volbout. Edition originale, 1912

Wassily KANDINSKY, *Ecrits complets*, Paris Denoël, édition établie par Philippe Sers. La Forme, 1970. Traduit de l'allemand par Suzanne et Jean LEPPHEN, Cornelius HAM, Paulette SOUBEYRAND.

Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier, 1964. Traduction Pierre-Henri Gonthier, *Das Bildnerische Denken*, 1920.

Paul KLEE, *La pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1980.

- Paul KLEE, *histoire naturelle infinie* Paris, Dessain et Tolra, 1977. Traduit de l'allemand par Sylvie Girard, titre original *Unendliche Naturgeschichte*.
- Robert KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Textes réunis et présentés par A. Chastel, Paris, Gallimard, 1970.
- Jacques LE GOFF, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1994.
- Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Troisième écrit, ou réponse ou seconde réplique de M. Clarke*, Paris, Editions Aubier- Montaigne, 1972.
- Marie Anne LESCOURRET, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, Champs Université, 2002.
- Theodor LIPPS, *Aesthetik, psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg, Leipzig, 1903-1906.
- Adolf LOOS, *Paroles dans le vide*, Paris, Editions Ivrea, 1994. Traduit de l'allemand par Cornelius Heim. Edition originale, Paris Georges Crès. En allemand, réédition Vienne, Verlag Herold, 1962.
- Ernst MACH, *L'analyse des sensations*, Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1996. Traduit de l'allemand par F.Eggers et J.M. Monnoyer, édition originale *Analyse der Empfindungen*, 1886.
- Niccolo MACHIAVELLI *Le Prince*, Paris, Flammarion, 1980. Traduit de l'italien par Yves Levy, édition *Il Principe*, Rome, Blado, 1532. Une édition du texte original, *De Principatibus*, traduite et annotée par Jean Louis Fourmel et Jean Claude Zancarini, à partir d'un texte italien établi par Giorgio Inglese a été édité par PUF en 2000.
- Louis MARIN, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1977.
- Louis MARIN, *Utopie, jeux d'espace*, Paris, Edition de minuit, 1998.
- Roger MARTIN, *L'art grec*, Paris, Librairie générale française, 1994.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1980.
- Thomas MORE, *Utopia*, Paris, E.J.L. Libro, 1999. Traduit de l'Anglais par Victor Stouvenel. Edition originale en Latin, Louvain, Thierry Martens, 1516.
- Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977. Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy. Edition originale *Die Geburt der Tragödie*, 1869-1872.
- Otto PÄCHT, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, L'esprit des formes, 2003.
- Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de minuit, Le sens commun, 1975. Traduction de l'allemand sous la direction de Guy Ballangé. Edition originale non indiquée.
- Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Edition de minuit 1967. Traduit de l'anglais par Pierre Bourdieu.
- Erwin PANOFSKY, *L'oeuvre d'art et sa signification*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des sciences humaines, 1995. Traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssède. Edition originale, 1955.
- Erwin PANOFSKY, *Idea*, Paris, Gallimard, Collection TEL 1989. Traduit de l'allemand par Henri Joly. Edition originale E. PANOFSKY et Bruno Hessling Verlag GmbH, S.D.
- Michel PAOLI, *Leon Battista Alberti*, préface Françoise Choay, Besançon, les Editions de l'imprimeur, 2004.
- Ilya PRIGOGINE, *Les lois du chaos*, Paris, Flammarion, 1994.
- Roland RECHT, *Le croire et le voir*, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque des Histoires, 1999.
- Alois RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, Paris, Editions du Seuil, Espacements, 1984. Traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek. Edition originale, Vienne-Leipzig, 1903.
- Alois RIEGL, *Question de style : fondement d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 2002. Edition originale *Stilfragen*, 1893.
- Alois RIEGL, *Spät römische Kunst Industrie*, Vienne, Druck und Verlag der Österreichische-Staatsdruckerei, 1927. Edition originale 1901.
- Raymond RUYER, *Utopie et les utopies*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

Etienne SOURIAU, *Vocabulaire esthétique*, pp. 685/686 rubrique *Espace*, Paris, P.U.F. 1990.

Manfredo TAFURI, *Architecture et humanisme : de la Renaissance aux Réformes*, Paris, Dunod, 1981.

Manfredo TAFURI, *Projet et utopie de l'avant-garde à la métropole*, Paris, Dunod, 1979. Traduit de l'italien par Françoise Brun, préface Bernard Huet, édition originale *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Rome-Bari, Laterza, 1973.

LÉONARD de VINCI, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987.

Johann Joachim WINCKELMANN, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques dans la sculpture et la peinture*, Paris, Aubier Ed. Montaigne, 1954. (1755).

Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, Tel, 1993. Traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, édition originale, Routledge & Kegan Pail Ltd, 1922.

Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, Paris, Gérard Monfort, 1992. Traduit de l'allemand, édition originale *Renaissance und Barock*, 1888.

Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Edition Klincksieck, 1978. Traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau. Edition originale : *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, R.Piper &Co ; Verlag, 1911.

Wilhelm WORRINGER, *Bemerkung zum Kubismus*, Kestnerbuch, Hannover, Verlag H. Böhme,

Wilhelm WORRINGER *Problematik der Gegenwartskunst*, Munich, Piper, 1948.

Architecture et ville

Giulio Carlo ARGAN, *Projet et destin, Art, Architecture, Urbanisme*, Paris, Les éditions de la Passion, 1993. Traduit de l'Italien par Elsa Bonan, G.C. Argan.

Giulio Carlo ARGAN, *L'histoire de l'art et de la ville : crise, culture, design*, Paris, Editions de la Passion, 1995.

Giulio Carlo ARGAN, *Borromini*, Paris, les éditions de la Passion, 1996. Traduit de l'italien par Claire Fargeot. Première édition BMM, 1955

Giulio Carlo ARGAN, *Walter Gropius et le Bauhaus*, Paris, Denoël / Gonthier, 1979. Traduit de l'italien par Elsa Bonan, édition originale Torino, Giulio Einaudi, 1951.

Philippe ARIES, Georges DUBY, *Histoire de la vie privée*, tome 4 *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1987.

Rudolf ARNHEIM, *Dynamique de la forme architecturale*, Bruxelles, Pierre Mardaga, « architecture + recherches » 1986. Traduit de l'américain par Michèle Schoffniels-Jeune homme et Geneviève van Cauwenberge. University of California Press, 1977.

Jacques ARON, *Anthologie du Bauhaus*, Bruxelles, Devillez, 1995.

Laurent BARIDON, « Le concept de l'espace architectural dans l'historiographie de l'art », in *Les espaces de l'historien*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

J. BASTIÉ, B. DÉZERT, *La ville*, Paris, Masson, 1991.

Peter BEHRENS, Heinrich de FREIS *Vom Sparsamen Bauen, ein Beitrag zum Siedlungsfrage*, Berlin, Verlag der Bauwelt, 1918.

Leonardo BENEVOLO, *Histoire de l'architecture, « Avant-garde et mouvement moderne (1890-1930) »* Tome 2, Paris, Bordas, 1979. Traduit de l'italien par Vera et Jacques Vicari, édition originale *Storia dell'architettura moderna*, Rome, Bari, Laterza, 1960

A. BOURDIN, *Figures de la ville. Autour de Max Weber*, Paris, Aubier, Champ urbain, 1985.

Kurt BREYSIG, „ Das Haus Peter Behrens“ in *Deutscher Kunst und Dekoration*, Darmstadt, Alexander KOCH éditeur, 1901.

- Ildefonso CERDÀ, *La Théorie Générale de l'Urbanisation*, Paris Besançon, Les éditions de l'imprimeur, Tranches de villes, 2005. Traduit par Antonio Lopez de Aberasturi, préface Françoise Choay. Edition originale : *Teoria general de la urbanizacion*, Madrid, 1867
- R. CHARRE, *Art et urbanisme*, Paris, PUF, 1983.
- R. CHARTIER, G. CHAUSSINAND-NOGARET, H. NEVEU, E. Le ROY LADURIE, *La ville des temps modernes, de la Renaissance aux Révolutions*, Paris, Le Seuil, 1980/1998.
- Jean CASTEX, Jean Charles DEPAULE, Philippe PANERAI, *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*, Paris, Dunod, 1977.
- Paul CHEMETOV, *Architecture à Paris : 1848-1914*, Paris, Dunod, 1984.
- Paul CHEMETOV, Marie –Jeanne DUMONT, Bernard MARREY, *Paris-Banlieue 1919-1939, Architectures domestiques*, Paris, Dunod, 1989.
- Gordon Emmanuel CHERRY, *Cities and plans: the shaping of urban Britain in the nineteenth and twentieth centuries*, Londres, Arnold, 1992. Gordon Emmanuel CHERRY, *Town planning its social context*, Londres, Leonard Hill, 1970. Françoise CHOAY, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Edition du Seuil 2001, édition originale 1965.
- Jean Louis COHEN, *Mies van der Rohe*, Paris, Hazan, 1994.
- Jean Louis COHEN, André LORTIE, *Des Fortifs au Périph*, Paris, Ed. du Pavillon de l'Arsenal, 1991.
- Francesco dal CO, Manfredo TAFURI, *Architecture contemporaine*, Paris, Gallimard, Electa, 1991.
- César DALY, *L'architecture privée au XIX siècle sous Napoléon III*, Paris, Moret et Cie, 1864.
- Hubert DAMISCH, *Skyline, la ville narcissse*, Paris, Seuil, Fiction et Cie, 1996.
- L.FEINE, « HBM boulevard Bessières », in Marie-Jeanne DUMONT, *Le logement social à Paris, 1850-1930*, Liège, Mardaga, 1991.
- FIEDLER, Peter FEIERADEND, *Bauhaus*, Cologne, Koenemann, 2000.
- FILARETE. Antonio di Pietro Averlino, dit il, *Trattato di architettura*, (Traité d'architecture) 1461-1464.
- Pier Giorgio GEROSA, *Le Corbusier, Urbanisme et mobilité*, Bâle, Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1978.
- Pier Giorgio GEROSA, *Sur quelques aspects novateurs dans la théorie urbaine de Saverio Muratori*, Strasbourg, Université des sciences humaines, 1986.
- Pier Giorgio GEROSA, *Eléments pour une histoire des théories sur la ville comme artefact et forme spatiale, XVIII-XX siècles*, Strasbourg, Université des sciences humaines, 1993.
- Pier Giorgio GEROSA, *L'émergence de la ville dans l'histoire des idées, XVIII-XX siècles*, Thèse, 1996.
- Gwilym GIBBON, Reginald W. BELL, *History of the London County Council, 1889-1939*, Londres, Macmillan and Co limited, 1939.
- Siegfried GIEDION, *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 1990. Première édition française, 1968.
- Siegfried GIEDION, *La mécanisation au pouvoir*, Tome 1 à 3, Paris, Denoël, 1983.
- Gustavo GIOVANNONI, *L'urbanisme face aux villes anciennes*, Paris, Seuil, 1998. Traduit de l'italien par Jean-Marc Mandosio, Amélie Petita et Claire Tandille, introduction Françoise Choay. Edition originale *Vecchia città ed edilizia nuova*, 1931.
- Erwin GOFFMANN, *The presentation of self in everyday life*, New York, Doubleday & Compagny, 1959.
- Françoise GOY-TRUFFAUT, *Paris façade*, Paris, Hazan, 1989
- Walter GROPIUS, *Architecture et société*, Paris, Edition du linteau, 1995. Traduit. de l'allemand par Dominique Petit.
- Walter GROPIUS, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*, Munich, 1923.
- Walter GROPIUS, *Die neue Architektur und das Bauhaus*, Berlin/ Mayence, Florian Kupferberg, 1965.

- Walter GROPIUS, *Apollon dans la démocratie, la nouvelle architecture et le Bauhaus*, Bruxelles, La connaissance, 1969. Préface de Michel Ragon. Traduit de l'anglais par Bille-De-Mot.
- Walter GROPIUS, « Principes de production du Bauhaus » in *Architecture et société*, Paris, édition du linteau, 1995.
- Karl GRUBER, *Forme et caractère de la ville allemande*, Bruxelles, Aux archives d'architecture moderne, 1985. Traduit de l'allemand par Jacques Dewitte, édition originale, *Die Gestalt der Deutschen Stadt*, Munich, Verlag G.D.W. Callwey, 1952
- Jacques HEERS, *La ville au Moyen âge en Occident*, Paris, Fayard, 1990.
- Fritz HESSE, *Von der Residenz zur Bauhausstadt*, Bonn, 1992
- Wolfgang HERRMANN *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Bâle, Birkhäuser Verlag, 1977. Edition originale Breslau, Jedermanns Bücherei Verlag, Hirt, 1932.
- Ludwig HILBERSEIMER, *Internationale neue Baukunst* Munich, Kraus-Reprint, 1980. Edition originale du Werkbundes, exposition Stuttgart, 1927.
- Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur*. Edition originale : Grosstadtbauten, Hannover, Apossvl, 1925.
- Ludwig HILBERSEIMER, *Entfaltung einer Planungsidee*, Berlin, Ullstein, 1963
- Ludwig HILBERSEIMER, *Großstadtarchitektur : die Groszstadt, Städtebau, Wohnbauten, Kommerzielle Bauten, Hochhäuser, Hallen- und Theaterbauten, Verkehrsbauten, Industriebauten, Bauhandwerk und Bauindustrie, Groszstadtarchitektur*; Stuttgart, Hoffmann, 1927. Réédition Stuttgart, Hoffmann, 1978
- Fritz HOEBER, *Peter Behrens*, Munich, Georg Müller und Eugen Rentsch, 1913.
- Jürgen JOEDICKE, *Architecture contemporaine*, Bruxelles, Delpire éditeur, 1961. Traduit de l'allemand par C.J. Harlaut. Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1958.
- Jürgen JOEDICKE, *Weissenhofsiedlung Stuttgart*, Stuttgart-Zurich, Karl Krämer Verlag, 2000. Première édition, 1989.
- Pierre et Robert JOLY, *L'Architecte André Lurçat*, Paris, édition Picard, 1995.
- Emile KAUFMANN, *De Ledoux à Le Corbusier; origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, Editions de la Villette, 2002. Traduit de l'allemand par Guy Ballangé et Ruth Ballangé, préface Hubert Damisch, postface Daniel Rabreau, commentaire Meyer Schapiro. Editon originale *Von Ledoux bis Le Corbusier; Ursprung und Entwicklung der autonomen Architecktur* Vienne- Leipzig, Edition Rolf Passer, 1933.
- Le CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, Champs, « Architectures », 1995. Edition originale, 1923.
- Le CORBUSIER, *Une maison, un palais*, Paris, Crès, 1925.
- Le CORBUSIER, *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Crès 1930.
- Le CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, 1937.
- Le CORBUSIER, *Des canons, des munitions ? Merci des logis SVP*, Boulogne 1938
- Le CORBUSIER, *Le lyrisme des temps nouveaux et l'urbanisme*, Colmar, Le point, 1939.
- Le CORBUSIER, *La charte d'Athènes*, Paris, Edition de Minuit, 1971. Edition originale anonyme, 1942, édition signée 1957.
- Le CORBUSIER, *L'unité d'habitation de Marseille*, Souillac, Le point, 1950.
- Le CORBUSIER, *Le modulator 2*, 1955, Paris, Architecture d'aujourd'hui, 1955.
- Le CORBUSIER, *Le poème de l'angle droit*, Paris, Verve, 1955.
- Le CORBUSIER, Charles TROCHU, Dr Pierre WINTER, *Architecture et urbanisme*, Paris, Les Publications techniques, Galerie Charpentier (Impr. centrale de la Presse), 1942

- Claude Nicolas LEDOUX, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804. Dernière réédition Collection Savoir. Sur l'art, 1997.
- Adolf LOOS, *Wohnungen*, Vienne, H. Seemann und Ch. Lunzer, 2001
- Cyril MANGO *Le développement urbain de Constantinople*, Paris, Bocard, 1985.
- Fritz NEUMEYER, *Mies van der Rohe, réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Le moniteur, 1996. Traduit de l'allemand par Claude Harry-Schaeffer. Edition originale *Mies van der Rohe, Gedanken zur Baukunst*, Berlin, Wolf Jobst Siedler, 1996.
- Hannes MEYER, *Bauen und Gesellschaft, Schriften, briefe, Projekte*, Dresde, 1978.
- Christian NORBERG-SCHULZ, *Bauhaus Dessau*, ROME, 1980.
- Christian NORBERG-SCHULZ, *Architecture Baroque et classique*, Paris, Berger-Levrault, 1979
- Christian NORBERG-SCHULZ, *Signification dans l'architecture occidentale*, Paris, P.Mardaga, 1988. Edition originale, en italien, 1974.
- Christian NORBERG-SCHULZ, *Système logique de l'architecture*, Sprimont, Pierre Mardaga, éditeur, 1998.
- Hendrik, Emile, Hans OUD, *J.J.P. Oud : architect 1890-1963, feiten en herinneringen gerangschikt*, S-gravenhage, Nigh & Van Ditmar, 1984.
- Jean CASTEX, Jean Charles De PAULE, Philippe PANERAI, *Les Formes urbaines, de l'ilot à la barre*, Paris : Dunod, 1977
- J. PELLETIER, Ch. DELFANTE, *Villes et urbanisme dans le monde*, Paris, Masson, Initiation aux études géographiques, 2000.
- Frédéric PITON, *Strasbourg illustré, ou panorama pittoresque, historique et statistique. Promenades dans la ville*, Strasbourg, FNAC, 1987, p. 235. Edition originale Strasbourg, 1855.
- Leros PITTONI, Gabrielle LAUTENBERG, *Roma felix. La citta di Sisto V e Domenico Fontana*, Rome, Viviani, 2002,
- Marcel POËTE, *Introduction à l'urbanisme*, Paris, Sens & Tonka, 2000
- Michel RAGON, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne, « Pratiques et méthodes 1911-1971 »* Tome 2 Paris Casterman, 1972
- Aldo ROSSI, *L'architecture de la ville*, Gollion (Suisse, canton de Vaud), In folio éditions, 2001. Traduit de l'italien par Françoise Brun, édition originale, 1966.
- Vicenzo SCAMOZZI, *L'idea della architettura universale*, Bologna, 1982. 6 livres édités à Venise 1615.
- René SCHIFFMANN, *Roma felix, Aspekte der Städtebau. Gestaltung Roms unter Papst Sixtus V*, Berne, Francfort, New York, Lang, 1985.
- Sebastiano SERLIO, *Trattato di Architettura*, Milan, Edition M. Rosci, 1973. Edition originale Venise, 1537-1547.
- Camillo SITTE, *L'art de bâtir les villes, l'urbanisme selon ses formes artistiques*, Paris, Edition l'Equerre D. Vincent, 1980. Traduit de l'allemand par D. Wiczorek. Edition originale, Vienne, 1889.
- Anthony SUTCLIFFE, *London, an architectural history*, New Haven, Yale university, 2006.
- Raymond UNWIN, *L'étude pratique de Plans de villes*, Paris, L'équerre éditeur, 1981. Traduit de l'anglais par William Mooser, revue par Léon Jaussely. Edition originale, Londres, 1909.
- Robert VENTURI, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1971.
- Elodie VITALE, *L'enseignement au Bauhaus de Weimar (1919-1925)*, Paris, 1985.
- VITRUVÉ, *Les dix livres d'architecture*, Paris, Libraires associés, 1965. Traduit par Claude Perrault (1673) revu et corrigé par A. Dalmas.

Alan WINDSOR, *Peter Behrens, architecte et designer*, Bruxelles, Mardaga éditeur, 1984. Traduit de l'anglais par Béatrice Loyer.

Klaus Jürgen WINKLER, *Der Architekt Hannes MEYER*, Berlin, Verlag für Bauweisen, 1989.

Franck Lloyd WRIGHT, *Autobiographie*, Paris, Edition de la Passion, 1998. Traduit de l'américain par Jules Castier.

Bruno ZEVI, *Le langage moderne de l'architecture*, Paris, Dunod 1981. Traduit de l'italien par Marie-José Hoyet, édition originale deux essais : *Il linguaggio moderno dell'architettura*, (1973) et *Architettura e storiografia* (1974). Turin, Einaudi.

Bruno ZEVI, *Biaggio Rossetti, architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo* Turin, Einaudi., 1960.

Revue

L'esprit Nouveau, publié entre 1920 et 1925

Das neue Frankfurt, 1926- 1932, puis *Die Neue Stadt* 1932-1933.

Bruno TAUT, Frühlicht, 1920-1922.

Franz Schuster, Franz Scharchel, *Der Aufbau*, 1927.

Cubisme

Pierre ALIBERT, *Gleizes*, Saint Etienne, Edition Dumas, 1982.

Mark ANTLIFF et Patricia LEIGHTEN, *Cubisme et culture*, Paris : Thames & Hudson, 2002. Traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold. Edition originale, *Cubism and Culture*.

APOLLINAIRE, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, Paris, « collection savoir » Hermann, 1993. Première édition, Eugène Figuiet et Cie éditeur, 1913.

APOLLINAIRE, *Chroniques d'art*, Paris, Gallimard, 1960.

APOLLINAIRE, *A propos d'art nègre*, Paris, Edition Togmar, 1999.

Afred BARR, *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936.

Alfred BARR, *Picasso*, New York, The Museum of Modern Art, 1946.

Alfred BARR, *Matisse*, New York, The Museum of Modern Art, 1951.

Rudolf ARNHEIM, *Picasso's Guernica the genesis of a painting*, Brekeley & Los Angeles, University of California Press, 1962.

Roger BISSIERE, « G. Braque » in *Bulletin de l'effort moderne*, Paris, mars 1920.

Georges BRAQUE, *Le jour et la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.

Liliane BRION GUENY, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1995.

Roger BISSIERE, « G. Braque » in *Bulletin de l'effort moderne*, Paris, mars 1920.

Gabrielle BUFFET-PICABIA, « Enquête sur le cubisme » in *Bulletin de la vie artistique*, Paris, 1924-1925.

Pierre CABANE, *Epopée du Cubisme*, Paris, Table ronde, 1963.

Paul CEZANNE, « Lettres à Emile Bernard » in *Le Mercure de France*, 1^{er} et 15 octobre 1907.

Georges CHARBONNIER, *Le monologue du peintre*, Paris, Editions de la Villette, 2002

Pierre DAIX, Georges BOUDAILLE, *Pablo PICASSO, 1900 – 1906. Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Ides et calendes, 1966, réédition 1988.

Pierre DAIX, *Le Journal du cubisme*, Genève, Skira, 1982.

Pierre DAIX, *Le dictionnaire Picasso*, Paris, 1999.

- Robert DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre FRANCASTEL, Paris, SEVPEN, Bibliothèque générale de l'École Pratique des hautes Etudes, 1957.
- Robert DELAUNAY, *Les tours Eiffel de Robert Delaunay*, Paris, Bruxelles, publié par J. Damase, 1974.
- Theo Van DOESBURG, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, postface H.L.C. Jaffé, Mayence, Kupferberg, 1966.
- Bernard DORIVAL, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, T.II 1905-1911. Paris, Gallimard, 1948. Première édition, 1944.
- Carl EINSTEIN, *Georges BRAQUE*, Bruxelles, La part de l'œil, 2003. Traduction Jean Loup Korzilius, notes Liliane Meffre. Edition originale *Georges Braque*, Paris, Editions des chroniques du jour, 1934
- Carl EINSTEIN, *La sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, 1998. Traduit de l'Allemand par Liliane Meffre, édition originale, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915
- Edward FRY, *Le cubisme*, Bruxelles, La connaissance, 1968. Traduit de américain par Eléonore Bille-de Mot
- Albert GLEIZES, Jean METZINGER, *Du » cubisme »*, Paris, Eugène Figuiet et Cie éditeur, 1912.
- Albert GLEIZES, « Peinture et perspective descriptive » in *Puissances du cubisme*, Paris, éditions Présence, 1968.
- Albert GLEIZES, *Puissances du cubisme* Chambéry, Editions PRESENCE, 1968.
- Albert GLEIZES, *La peinture et ses lois*, Paris, édition La Vie des lettres et des Arts, 1923.
- Albert GLEIZES, *Tradition et cubisme*, Paris, Edition « La cible », 1927.
- Albert GLEIZES, *Vers une conscience plastique, la forme et l'histoire*, Paris, J. Povolozky, 1932.
- Albert GLEIZES, *Homocentrisme*, Sablons, Moly Sabata, 1937.
- John GOLDING, *Le cubisme*, Paris, René Julliard, 1965, édition 1968. Traduit de l'anglais par Françoise Cachin. Edition originale *The Cubism*, Londres, Faber and Faber.
- B. GRAY, *Cubist aesthetic Theories*, Baltimore, 1953.
- G. HABASQUE, *Le cubisme*, Genève, Skira, 1959
- D.H. KAHNWEILLER, *Der Weg zum Kubismus*, Munich, 1920.
- D.H. KAHNWEILLER, *Negro art and Cubism*, Londres, Horizon, 1948.
- Paul Erich KUPPERS, *Der Kubismus, ein kunsterisches Formproblem unsere Zeit*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1920.
- Jean LAUDE, Nicole Worms de ROMILLY, *Braque, cubisme 1907-1914*, Paris, Maeght, 1982.
- Jean LAUDE, *La peinture française et « l'art nègre » (1905-1914), contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 2006.
- Fernand LEGER, *Fonction de la peinture*, Paris, « Bibliothèque Médiations », Gonthier, 1965. Recueil des principaux textes de Fernand Léger.
- Jean LEYMARIE, *Georges Braque*, Genève, Skira, 1961.
- Kasimir MALEVITCH, *Die gegenstandlose Welt*, Dessau, édition du Bauhaus, 1927. Traduit du russe par A. Riesen, 104 pages.
- Kasimir MALEVITCH, *Le miroir suprématiste*, Lausanne, Edition l'Age de l'Homme, 1977. Traduit et annotés par Jean Claude et Valentine Marcadé. Deuxième tome des écrits.
- Kasimir MALEVITCH, *Les arts de la représentation*, Lausanne, édition l'Age de l'Homme, 1994. Traduit de l'Ukrainien et annotés par Jean Claude Marcadé. Troisième tome des écrits.
- F.T. MARINETTI, *Le futurisme*, Paris, Lausanne, L'âge d'homme, 1979. Edition originale 1911.

Alvin MARTIN, « L'instant du basculement. Un paysage de Georges Braque au Minneapolis Institute of arts » in *Georges Braque et le paysage, de L'Estaque à Varengeville 1906-1963*, Catalogue exposition au musée Cantini, Marseille, 1^{er} juillet – 1^{er} octobre 2006. Paris Hazan, 2006.

Henri MATISSE, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972.

Eric MICHAUD, *Fabriques de l'homme nouveau: de Léger à Mondrian*, Paris, Editions Carré, Arts & esthétique, 1997. Première édition, 1987.

Piet MONDRIAN, *Le Néo-plasticisme*, fac simile des Editions de l'Effort Moderne, Léonce Rosenberg, Paris 1920. Pas d'éditeur, ni dépôt légal, probablement édité aux Pays Bas.

Piet MONDRIAN, *Plastic Art and Pure Art 1937 and others Essays 1941-1943*, New York, 1945.

Piet MONDRIAN, Alfred ROTH, *Correspondance*, Paris, Gallimard « art et artistes », Edition de Serge Lemoine, 1994.

Amédée OZENFANT, Charles Edouard JEANNERET, *Après le cubisme*, Paris, Altamira, 1999. Première édition Paris, 1918.

Jennifer PAP, « « Entre quatre murs » : Reverdy, cubism, and the space of still life », in *Word & image*, vol. 12, N°2, pp. 180-196, 1996.

Jean PAUHLAN, *Braque le patron*, Genève- Paris, Editions des trois collines, 1946.

Jean PAUHLAN, *Peinture cubiste*, texte établi et présenté par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Denoël, 1990.

Pablo PICASSO, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998

Pablo PICASSO, Guillaume APOLLINAIRE, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Art et artistes, 1992. Edition de Pierre Caizergues et Hélène Seckel.

Maurice RAYNAL, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Editions Montaigne, 1927.

Pierre REVERDY, *Pablo Picasso et son oeuvre*, Paris, 1924.

Léonce ROSENBERG, *Cubisme et tradition*, Paris, L'effort moderne, 1920.

Léonce ROSENBERG, *Cubisme et empirisme*, Paris, L'effort moderne, 1921.

William RUBIN, « Cézanne et les origines du cubisme » in *L'Estaque, naissance du paysage moderne*, Catalogue exposition au musée Cantini, Marseille, 1994.

William RUBIN, *Picasso et Braque, L'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1989.

André SALMON, *Souvenir sans fin, Ière partie*, Paris, Gallimard, 1945.

André SALMON, *Souvenir sans fin, 2ième partie*, Paris, Gallimard, 1956.

André SALMON, *La jeune peinture française*, Paris, 1912.

André SALMON, *L'art vivant*, Paris, 1920.

Véronique SERRANO, « Plus Braque que fauve » in *Georges Braque et le paysage, de L'Estaque à Varengeville 1906-1963*, Catalogue exposition au musée Cantini, Marseille, 1^{er} juillet – 1^{er} octobre 2006. Paris Hazan, 2006.

Michel SEUPHOR, *Piet Mondrian, sa vie son oeuvre*, Paris, Flammarion, 1956.

Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre, l'avant-garde parisienne et la Première Guerre Mondiale, 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991. Traduit de l'anglais par Dennis Collins, édition originale *Esprit de corps, The art of the parisian Avant Garde and the first World War*, Princeton University press, 1989.

Ardengo SOFFICI, « Picasso e Braque » in *La Voce* 3, N° 34, 24 août 1911,

Ardengo SOFFICI, *Cubismo e Futurismo*, Florence, 1914.

Wilhelm UHDE, *Picasso et la tradition française*, Paris, 1928.

Léopold SURVAGE, *Ecrits sur la peinture*, Paris, L'archipel, 1992.
Dora VALLIER, « Entretiens avec Georges Braque » in *Cahier d'art*, Paris, 1954.
Marco VALSECCHI, *Georges Braque 1908- 1929*, Tout l'œuvre Peint Milan, Rizzoli, Paris, Flammarion.
Lionello VENTURI, *Cézanne*, Paris, Léon Rosenberg, 1935
Wilhelm WORRINGER, *Bemerkung zum Kubismus*, Kestnerbuch, Hannover, Verlag H. Böhm, n.d.
Emile ZOLA, *L'oeuvre*, Paris, Garnier Flammarion, 1974. Edition originale, 1886.
Christian ZERVOS, « Conversation avec Picasso » in *Cahier d'art*, Paris, N° spécial, 1935.

Catalogue

Albert GLEIZES, *Le cubisme en majesté*, Catalogue exposition, Musée des Beaux Arts de Lyon 6.09-10.11. 2001.

Espace

Emmanuel AMOUGOU, *L'espace de l'architecture*, Paris, L'Harmattan, 1999.
Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, quatrième édition, 1964.
Bernard BACHELET, *L'espace*, Paris, Que sais-je, 1998.
John BAIRD, *Psychophysical analysis of visual space*, Oxford, Pergamon press, 1970.
Antoine BAILLY, *La perception de l'espace Urbain, les concepts, les méthodes d'étude, leur utilisation dans la recherche urbanistique*, Paris, Centre de recherche d'urbanisme. 1977.
Luc BOUCRIS, *L'espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.
Philippe BOUDON, *Sur l'espace architectural : essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod, 1976.
P. CLAVAL, *Espace et pouvoir*, Paris, PUF, 1978.
Jean Pierre CLÉRO, *Théorie de la perception : De l'espace à l'émotion*, Paris, PUF, 2000.
Franck DIDIER, *Heidegger et le problème de l'espace*, Paris, Edition de minuit, 1986
Edward TWITCHELL HALL, *La dimension cachée*, Paris, Point, 1978.
Martin HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum (L'art et l'espace)*, Sankt Gallen, Erker, 1983. contient le texte allemand et sa traduction française.
Pierre LEVEQUE, *CLISTHENE l'Athénien, essai sur la représentation de l'espace et du temps*, Paris, Macula, 1992.
Jean PIAGET, *Représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1972.
V. VILATTE, *Espace et temps : la cité aristotélicienne de la Politique*, Besançon, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1995.

Catalogue

Il potere e lo spazio, La scena del principe, catalogue exposition, mars juin 1980, Forte di Belvedere, Florence, Electa editrice, 1980.

La perception visuelle

- Françoise BALIBAR, *Le temps et ses représentations*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2001.
- André BARRE, Albert FLOCON, *La perspective curviligne*, Paris, Flammarion, 1968.
- Alain BROSSARD, *Psychologie du regard : de la perception visuelle aux regards*, Neuchâtel, Paris, Delachaux et Niestlé, 1992.
- Vicki BRUCE, *La perception visuelle : physiologie, psychologie et écologie*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1993.
- Raymond BRUYER, *Le cerveau qui voit*, Paris, O.Jacob, 2000.
- Muriel BUCART, Marie Anne HENAFF, Catherine BELIN, *Vision : aspects perceptifs et cognitifs*, Marseille, Solal, collection neuropsychologie, 1998.
- Roger CHAMBON, *Le monde comme perception et réalité*, Paris, J. Vrin, 1974.
- André DELORME, *Psychologie de la perception*, Montréal, Paris, Etudes vivantes, 1982.
- Martin HEIDEGGER, *Die Kunst und der Raum*, Sankt Gallen, Erker, 1983. Contient le texte allemand et sa traduction française.
- Edmund HUSSERL, *L'origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1962. Traduction et introduction de Jacques Derrida.
- Franck JACKSON, *Perception : a representation theory*, Cambridge University Press, 1977.
- Gregory Richard LANGTON, *L'oeil et le cerveau, la psychologie de la vision*, Paris, De Boeck université, 2000.
- Patrice LANOY, *Invisibles : images de l'inaccessible*, Paris, Somogy, Cité des sciences et de l'industrie, 1998.
- Jacques Philippe LEYENS, *L'ère de la cognition*, Grenoble, Presse universitaire de Grenoble, 1997.
- Louis MARIN, « Le trompe-l'oeil, un comble de la peinture » in *L'effet trompe-l'oeil dans l'art et la philosophie*, texte réunis par B. Cadoux, Paris, pp.75-92, 1988.
- Philippe MEYER, *L'oeil et le cerveau : biophilosophie de la perception visuelle*, Paris, édition Odile Jacob, 1997.
- Irvin ROCK, *La perception*, Paris, Bruxelles, de Boeck & Larcier, 2001. Traduit de l'anglais par Daniel Mestre, édition originale, *Perception*, New York, W.H. Freeman and Company, 1995.
- Catherine SAOUTER, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 1998.
- Marie-Louise VERRIER, *Biologie de la vision*, Paris, Armand Colin, 1945.
- Paul VIRILIO, *La crise des dimensions : la représentation de l'espace et la notion de dimension*. Paris, Ministère de l'urbanisme, 1983.
- Paul VIRILIO, *L'espace critique*, Paris, C. Bourgois, 1984.
- Jean WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, Edition du Cerf, 1999.

La perspective

- Leonardo BENEVOLO, *Fixierte Unendlichkeit : die Erfindung der Perspektive in der Architektur*, Francfort, Campus Verlag, 1993.
- Alain BONFAND, Gérard LABROT, Jean Luc MARION, *Trois essais sur la perspective*, FRAC Poitou Charente, édition de la différence, 1985.
- Pierre BOUDON, *Introduction à une sémiologie des lieux ; écriture, graphisme, architecture*, Montréal Paris, Presse de l'université de Montréal, Klincksieck, 1981.
- Philippe COMAR *La perspective en jeu*, Paris, Gallimard, 1992.

M. DALAI EMILIANI, P.C. MARANI, Figure rinascimentali dei poliedri platonici. Qualche problema di storia e di autografia, in *Fra Rinascimento Manierismo e Realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, pp.7-16, Florence , Giunti Barbàra, 1984.

M. DALAI EMILIANI, « La struttura compositiva e spaziale : una proposta di lettura » pp. 104-117, in *L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologne, Soprintendenza Beni Artistici Bologna, 1983.

Ch. PEDRETTI, « La « Graticola » del Lamo e i lavori simbolici delle forme urbane nel Rinascimento », in *Bologna : CLUEB*, pp. 67-75, 1982.

F. VESCOVINI, « Alhazen vulgarisé, le « Deli Aspecti » d'un manuscrit du Vatican (mi XIV) et le troisième commentaire sur l'optique de Lorenzo Ghiberti » in *Arabic sciences and philosophy*, Grande Bretagne, vol. 8, N°1, pp. 67-96, 1998.

Renaissance

Daniel ARASSE, *L'annonciation italienne, une histoire de la perspective*, Paris, Hazan, 1999.

Giulio Carlo ARGAN, *Brunelleschi*, Paris, Macula, 1959.

G.C. ARGAN, R. WITTKOWER, *Perspective et Histoire au Quattrocento*, Paris, Edition de la Passion, 1990.

Umberto BALDINI, Ornella CASAZZA, *La chapelle Brancacci*, Paris, Gallimard, 1991. Traduit de l'italien par Denis-Armand Canal. Edition originale Milan, Electa 1990.

James BLOEDÉ, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement*, Paris, collection Espace de l'art, Ecole Nationale supérieure des Beaux Arts, 1996

Franco et Stefano BORSI, *Masaccio*, Paris, Hazan 1998. Traduit de l'italien Odile Ménégaux, Isabel Violante et Michel Luxembourg, édition originale.

Franco et Stefano BORSI, *Paolo Uccello*, Paris, Hazan, 1992.

Stefano BORSI, *Bramante e Urbino : il problema della formazione*, Roma, Officina , Ars fingendi, 1997.

M. BOSKOWIVITS, « Quello ch'e dipintori oggi dicono prospettiva » in *Acta Historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae*. T. VIII (1962) p.p. 241-260 et IX (1963).

Maurizio CALVESI, *Piero della Francesca*, Paris, Liana Levi,1998. Traduit de l'italien par Claude Bonnafont. Edition originale, Milan, 1998.

Ernst CASSIRER, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris, les éditions de minuit, 1983. Traduit de l'allemand par Pierre Quillet, édition originale Berlin-Leipzig, 1927.

Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, Idées et recherches, 1987.

Nicolas De CUES (ou Cuse) *Le Tableau ou la vision de Dieu*, Paris, Editions du Cerf «la nuit surveillée », 1986. Introduction et traduction par Agnès Minazzoli

J.V. FIELD, *The invention of infinity, mathematics and art in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

J.V. FIELD, « Rediscovering the Archimedean polyhedra : Piero della Francesca, Luca Pacioli, etc. » in *Archive for history of exact sciences*, University of London, vol. 50, N°3-4, pp. 241-289, 1997.

J.V. FIELD, « Piero della Francesca's treatment of edge distortion » in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 49, pp. 66-90, 1986.

J.V. FIELD, « Alberti the Abacus and Piero della Francesca's proof of perspective » in *Renaissance studies*, vol. 11, N° 2, pp. 61-88, 1997

Piero della FRANCESCA, *De Prospectiva Pingendi*, Paris, In Medias Res, 1998. Traduit du latin par Jean Pierre Le Goff. Préface Hubert DAMISCH, Jean Pierre Le Goff, Posteface Daniel Arasse.

Piero della FRANCESCA, *Trattato dell'Abaco et libellus de quinque corporibus regularibus*, Ravenne, Edition M. Daly Davis, 1977.

Ludwig H. HEYDENREICH, Gunther PASSAVANT, *Le temps des génies 1500 –1540*, Paris, Gallimard, collection l'Univers des Formes, 1974.

Volker HOFFMANN, « Filippo Brunelleschi : Kuppelbau und Perspektivein », in *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura, Saggi in onore di renato Bonelli*, Italie, N° 15-20, pp. 317-326, 1990-1992.

Roberto LONGHI, *Piero della Francesca*, Paris, Les éditions G. Crès, 1927. Traduit de l'italien par Jean Chuzeville, édition originale italienne non mentionné, probablement 1927.

G. MANGONI, « Il problema della prospettiva e il «De prospettiva pigendi » di Piero della Francesca » in *Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologne, vol. 14, pp. 35-75, 1981.

Thomas MARTONE, « Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto » in *Piero teorico del arte*, sous la direction d'Omar Calabrese, Rome, pp. 173-186, 1985.

M. QUATREMER DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1824. p. 87. Document numérisé par Google. books.google.fr.

SANPAOLESI, Da Brunelleschi, in *Club del libro d'Arte*, Milan, 1962

Jean Louis SCHEFER, *Paolo Uccello, le Déluge*, Paris, P.O.L. 1999.

Jean Louis SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, Paris, S.N., 1969.

John T. SPIKE, *Masaccio*, Paris, Liana Levi, 1995. Traduit de l'anglais par Claude Bonnafont. Edition originale, Milan ,1995.

John WHITE, *Naissance et Renaissance de l'espace pictural*, Paris, Adam Biron, 1992. Traduit de l'anglais par C. Fraixe.

Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance et Baroque*, Paris, Gérard Monfort, 1992. Traduit de l'allemand, édition originale *Renaissance und Barock*, 1888.

Catalogue

The Panels in Urbino, Baltimore and Berlin reconsidered , Richard KRAUTHEIMER, Catalogue exposition Venezia Palazzo Grassi, 31 mars- 6 novembre Londres, Thames and Huston, 1994.

Berlin

Paola ARDIZZOLA, “Am Schillerpark, Berlino 1924 : la Siedlungdimenticata di Bruno Taut” in *Quaderno di storia architettura restauro*, Roma, Bonsignori, Università degli Studi G. D'Annunzio Chieti, 1988.

Maria BERNING, Michael BRAUM, Jens GIESECKE, *Berliner Wohnquartiere*, introduction de Harald Bodenschatz, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2003.

Winfried BRENNE, *Bruno Taut, Meister des farbigen Bauens und Berlin*, Berlin, Verlagshaus Braun, Deutscher Werkbund Berlin, e.V.2005.

Wolfgang HERRMANN, *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Bale, Birkhäuser Verlag,1977. Edition originale Breslau, Jedermanns Bücherei Verlag, Hirt,1932

Karl- Heinz HÜTER, *Architektur in Berlin*, Dresden, VEB, Verlag der Kunst, 1987.

Kurt JUNGHANN, *Bruno Taut 1880-1938 Architektur und sozialer Gedanke*, Leipzig, E. A. Seemann, 1998.

Walter GROPIUS, „Sparsamer Hausrats und falsche Dürftigkeit“ in *Das hohe Ufer*; tome N°7 juillet 1919.

Hans KAMPPMEYER, *Die Gartenbewegung*, Leipzig, Teubner, 1909.

- Enno KAUFHOLD, *Berliner Interieurs, 1910 – 1930*, Photographies de Waldemar Titzenthaler, Berlin, Nicolai Verlag, 1999.
- Claude KLEIN, *Weimar*, Paris, Flammarion 1968.
- Pierre KROPOTKINE, *L'entr'aide un facteur d'évolution (dans le monde des animaux et des humains)*. Edition originale, Leipzig, 1910. Réédition Berlin, Paul Cassirer, 1919.
- Ronald LIGHTBOWN, *Piero della Francesca*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1992. Traduit de l'anglais par P. Alexandre, J. Bonniort, Ph. Mikriammos.
- Pierre KROPOTKINE, *L'entr'aide un facteur d'évolution (dans le monde des animaux et des humains)*. Edition originale, Leipzig, 1910. Réédition Berlin, Paul Cassirer, 1919.
- Pierre KROPOTKINE, « Le bien être pour tous » in *La conquête du pain : l'économie au service de tous*, Paris, édition du Sextant, 2006. Edition originale Paris, 1902.
- Pierre KROPOTKINE, *Campagne, industrie et artisanat*, Berlin, 1901. Réédition Berlin, Paul Cassirer, 1919.
- Claude LICHTENSTEIN, Bernhard FURRER, *O. R. Salvisberg - die andere Moderne / Werkkatalog und Biographie*, catalogue d'exposition Zürich : Gta Verlag, 1985.
- Paul, MEBES, *Um 1800 : Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Munich, Bruckmann Verlag, 1920.
- Robert MUSIL, *L'homme sans qualité*, Paris, le Seuil, 1956, réédition 2004. Traduit de l'Allemand par Philippe Jaccottet, *Der Mann ohne Eigenschaften*, édition originale Hambourg, Rowohlt Verlag, 1978.
- Wolfgang PEHNT, *architecture expressionniste*, Paris, Hazan, 1998. Traduit de l'allemand par Marianne Dautrey, Alexis Baatsch, Martine Passelaigue, édition originale, Ostfildern, Verlag Gerd Hatje, 1998.
- Julius POSENER, *Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Bezirk Zehlendorf, Siedlung Onkel Tom, Architekt Bruno Taut*, Berlin Gebr Mann Verlag, Roma Firenze, Il punto editrice, 1980. Présentation Paolo Portoghesi. Texte en Allemand, Italien, Anglais.
- Manfred SPEIDEL, Karl KEGLER, Peter RITTERBACH, *Wege zu einer neuen Baukunst, Bruno Taut Frühlicht*, Berlin, Gebr. Mann Verlag , 2000.
- Manfred SPEIDEL, Karl KEGLER, Peter RITTERBACH, *Wege zu einer neuen Baukunst, Bruno Taut Frühlicht*, Berlin, Gebr. Mann Verlag , 2000.
- Bruno TAUT, „Aufruf zum farbigen Bauen“ (Appel la couleur dans la construction) in *Die Bauwelt*, Tome 10 N° 38, septembre 1919. Repris dans *Frühlicht* N° 1 automne 1921.
- Bruno TAUT, *Une Couronne pour la ville*, Paris, Editions du Linteau, 2004. Traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, Ruth et Guy Ballangé, édition originale *Die Stadtkrone*. Jena, Eugen Diederichs Verlag, 1919.
- Bruno TAUT, *Architecture Alpine*, Paris, Editions du Linteau, 2005. Traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek, introduction Jean Louis Cohen, édition originale, *Alpine Architektur*, Hagen i Westphalen, Folkwang Verlag, 1919.
- BrunoTAUT, *Die Auflösung der Städte oder die Erde-eine gute Wohnung:oder auc:der Weg zur alpinen Architektur*, Hagen in Westfalen, Folkwang-Verlag, 1920.
- Bruno TAUT, *Der Weltbaumeister : Architektur-Schauspiel für Symphonische Musik*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1999, édition originale, Hagen i Westphalen, Folkwang Verlag, 1919.
- Bruno TAUT, *Die neue Wohnung, die Frau als Schöpferin*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1924
- Martin WAGNER, *Die Sozialisierung der Baubetriebe*, Berlin, Carl Heymanns Verlag, 1919.
- Martin Wagner, Wohnungsbau und Weltstadtplanung, Die Rationalisierung des Glücks*. Catalogue d'exposition, Berlin, l' Akademie der Kunst, 10.11.1985-5.01.1986. (*Martin Wagner, construction de logement et planification urbaine, la rationalisation du bonheur*)

Iain Boyd WHYTE, *Bruno Taut Baumeister einer neuen Welt, Architektur und Aktivität 1914-1920*, traduit de l'anglais par Miriam Walther, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1981.

Catalogue

Architecture en Allemagne, 1900, 1933, Catalogue exposition, Centre de Création Industriel (CCI) Centre Georges Pompidou, 1979.

Deutscher Werkbund, catalogue exposition, Cologne 1929.

Die Form ohne Ornament, catalogue exposition du Werkbund, Bücher der Form, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1924.

Vienne

Renate BANIK-SCHWEITZER, « Visions urbaines, plans et projets entre 1890 et 1937 » in *L'idée de la grande ville, architecture moderne d'Europe centrale*, op.cit.

Otto BAUER « La marche au Socialisme » in *Otto Bauer et la révolution*, op. cit. Traduction française par F. Cauzy de *Der Weg zum Sozialismus*, Otto Bauer, Vienne 1919.

Georges BENOIT-LEVY, „Petite république: Grandes réalisations, Vienne et son programme d'habitation“ in *La construction moderne*, 1^{er} février 1931

Bertha BLASCHKE, Luise LIPSCHITZ, *Architektur in Wien 1850 bis 1930*, Vienne, Springer Verlag, 2003.

Eve BLAU, « Vienne, 1919-1934, Grossstadt et prolétariat dans la Vienne rouge » in *L'idée de la grande ville, architecture moderne d'Europe centrale, 1890-1937*, Munich, Prestel Verlag, 2000.

Eve BLAU, *The architecture of Red Vienna, 1919 – 1934*, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1999.

Yvon BOURDET, *Otto Bauer et la révolution*, Textes choisis et présentés par Yvon

BOURDET, Paris, Etudes et documentations internationales, 1968. Traduit de l'allemand par Jacqueline Bois, Bracke, F.Caussy et Claudie Weil.

Felix CZEIKE, *Wirtschafts-und Sozialpolitik der Gemeinde Wien, 1919-1934*, Wiener Schriften, Vienne, Verlag für Jugend und Volk, 1958.

Felix CZEIKE, Richard GRONER, *Wien wie es war*, Vienne, Munich, Verlag Fritz Molden, 1965.

Jürgen DOLL, *Theater im Roten Wien*, Vienne, Böhlau Verlag, 1997

Jacques DROZ, *L'Europe centrale*, Paris, Payot, 1960.

Gabriele FAHR-BECKER, *Wiener Werkstaette, 1903-1932*, Cologne, Taschen, 1995.

Kenneth FRAMPTON, Roberto SCHEZEN, *Adolf Loos, architecture 1903-1932*, Paris, Seuil, 1996.

Josef FRANK, „Der Volkswohnungspalast, Eine Rede , anlässlich der Grundsteinlegung, die gehalten wurde“ in *Der Aufbau*, N°7, août, 1926,

Josef FRANK « Die Siedlung : unsere Zukunft » in *Der Aufbau*, N° 11-12, novembre 1926.

Heinz GERETSEGGER, Max PEINTNER, *Otto Wagner, 1841-1918, la grande ville à croissance illimitée une origine de l'architecture moderne*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983. Traduit de l'allemand par Marianne Brausch, introduction Françoise Very, Edition originale 1983, Vienne, Salzburg, Residenz Verlag, 1983.

Charles A. GULICK, *Österreich von Habsburg zu Hitler*, Vienne, Forum Verlag, 1976. Edition originale en anglais Berkeley, Regent university of California, 1948.

Hans HAUTMANN, Rudolf HAUTMANN, *Die Gemeindebauten des roten Wien, 1919-1934*, Vienne Schönbrunn Verlag, 1980.

- Rudolf HILFERDING, *Le capitalisme financier, étude sur le développement récent du capitalisme*, Paris, Edition de Minuit, 1970. Traduit de l'Allemand par Marcel Ollivier, préface et postface Yvon Bourdet, édition originale, Berlin n.d..
- William M. JOHNSTON, *L'esprit viennois*, Paris, PUF Quadrige, 1985. traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, édition originale *The Austrian Mind*, Regents of the University of California.
- Stéphane JONAS, Francis WEIDMANN, *Simmel et l'espace : de la ville d'art à la métropole*, Paris, L'Harmattan, 2006
- Michael R. KRÄTKE, „Otto Bauer (1881-1938) - Die Mühen des Dritten Wegs“ in *Zeitschrift für Sozialistische Politik und Wirtschaft*, - Nr.98/1997.
- Karl KRAUS, *Les derniers jours de l'humanité*, Paris, Agone, 2005. Traduit de l'allemand par Jean Louis Besson et Henri Christophe, édition originale *Die letzten Tage der Menschheit*, édition en livre Francfort, Suhrkamp Verlag, 1986.
- Gérard-Georges LEMAIRE, *Le goût de Vienne*, Paris, Mercure de France, 2003.
- Karl MANG, Eva MANG-FRIMMEL, *Kommunaler Wohnbau in Wien : Aufbruch, 1923 bis 1934, Ausstrahlungen*, catalogue exposition, Vienne, Presse- und Informationsdienst, 1977.
- Lilly MARCOU, Christine BUCY GLUKSMANN, « L'austro-marxisme face à l'expérience soviétique » in *L'URSS vue de gauche*, ouvrage collectif, Paris, PUF, 1982.
- Anders V. MUNCH, *Der Stillose Stil- Adolf Loos*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2005. Traduit du danois en allemand par Heinz Kulas.
- Otto NIEDERMOSER, *Oskar Strnad, 1879-1935*, Vienne, Bergland Verlag, 1965
- Klaus NOVY, Wolfgang FÖSTER, *Einfach bauen*, Vienne, Picus Verlag, 1991.
- Alfredo PASSERI, « Les superimmeubles viennois : une analyse typologique » in Manfredo TAFURI, *Vienne la rouge, la politique immobilière de la vienne socialiste*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1981.
- Madeleine PETROVIC, *Der Wiener Gürtel*, Vienne, Verlag Christian Brandstätter, 1998.
- Inge PODBRECKY, *Rotes Wien, Gehen & sehen, 5 routen zu gebauten Experimenten*, Vienne Falter Verlag, 2003. (Guide culturel)
- Ursula PROKOP, *Rudolf Perco, 1884-1942*, Vienne, Böhlau Verlag, 2001.
- August SARNITZ, *Wagner*, Cologne, Taschen, 2005.
- J.SCHNEIDER, C.ZELL: *Der Fall der Roten Festung*, Vienne, 1934.
- Manfredo TAFURI, sous la direction, *Vienne la rouge, la politique immobilière de la vienne socialiste, 1919-1933*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1981. Traduit de l'italien par Catherine Chatin, édition originale *Vienna rossa*, Milan, Electra Editrice, 1980.
- Jérôme et Jean THARAUD, *Vienne la rouge*, Paris, librairie Plon, 1934.
- Ottokar UHL, *Moderne Architektur in Wien : von Otto Wagner bis heute*, Vienne, Schroll, 1966.
- Angela VÖLKER, *Die Stoffe der Wiener Werkstätte, 1910-1932*, Vienne, Verlag Christian Brandstätter, 2004.
- Martin WAGNER, « Der Internationale Wohnungs-und Städtebaukongress in Wien » in *Wohnungswirtschaft*, 3ième année, N° 18-19, 1926
- Otto WAGNER, *Architecture moderne et autres écrits*, Bruxelles, Mardaga, 1980.
- Otto WAGNER, *Die Grossstadt. Eine Studie über diese von O.W.*, Vienne, mars 1911.
- Anton WEBER, *Das neue Wien*, 1926.
- Helmut WEIHSMANN, *Das Rote Wien, Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919-1934*, Vienne, Promedia Druck-und Verlag, 2002.
- Helmut WEIHSMANN, *In Wien erbaut, Lexikon der Wiener Architekten des 20 Jahrhunderts* Vienne, Promedia Druck-und Verlag, 2005.

Fritz WULZ, *Stadt in Veränderung, Wien zwischen 1918-1934*, Tome 2, Stockholm, Technische Hochschule, 1976. (texte imprimé en allemand)

Catalogues

Jean CLAIR, *Vienne, L'apocalypse joyeuse*, Paris, Centre Georges Pompidou, catalogue, 1986.

VIENNE commune, *Der Karl Marx Hof. Die Wohnhausanlage der Gemeinde Wien auf des Hagenwiese in Heiligenstadt*, fascicule édité par la ville de Vienne 1930.

Site internet : www.roteswien.at: *dasrotewien.at*,

Frankfort

Leo ADLER, *Neuzeitliche Miethäuser und Siedlungen*, Berlin, éditeur Leo ADLER, 1931.

Helen BARR, Ulrike MAY, *Das Neue Frankfurt, Spaziergänge durch die Siedlungen Ernst Mays und die Architektur seiner Zeit*, Francfort, B 3 Verlag, Nobert Rojan, 2007.

Adolf BEHNE, *Neues Wohnen, neues Bauen*. Leipzig 1927.

Adolf BEHNE, "Die Wohnung unserer Zeit" in *Zentralblatt der Bauverwaltung* 48/31, p. 733

Hans von BERLEPSCH -VALENTA, *Die Gartenstadtbewegung in England, ihre Entwicklung und ihr jetziger Stand*, Munich, 1912.

Anna BLOCH, *Proletarische Wohnkultur*, Prague, 1928.

BONNE, „Die wirtschaftlichen Vorteile des Kleinhaus, seine Herstellung und seine kulturelle Bedeutung für die gesamte Nation“ In *Die Wohnung* 1926, p. 284.

Helmut BRAUN, *Bauen in Frankfurt am Main seit 1900*, Frankfurt am Main, Bund Deutscher Architekten, 1977.

Justus BUEKSCHMITT, Ernst May. Bauten und Planungen, Stuttgart, 1968.

Dietrich Wilhelm DREYSSE, *May-Siedlungen. Architekturführer durch acht Siedlungen des neuen Frankfurt 1926-1930*, Frankfurt am Main 1987.

Théodore FRISTCH, *Die Stadt der Zukunft*, Leipzig, Hammer Verlag, 1912..

Giorgio GRASSI, «Das Neue Frankfurt et l'architecture du nouveau Francfort (1972) » in *L'architecture comme métier et autres écrits*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1983. Traduit de l'italien par Xavier Malverti, édition originale *La architettura como oficio y otros escritos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979

Walter GROPIUS, „Gross-Siedlungen“ In *Zentralblatt der Bauverwaltung* 12/29, 1929.

Heinz HIRDINA, *Neues Bauen, Neues Gestalten, Das neue Frankfurt/Die Neue Stadt, eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933*, Berlin, Elefanten press Verlag, 1984.

Ebenezer HOWARD, « Ward and Center-Garden City » in *Garden cities of to-morrow*, 1902.

Axel HUTH, « Westhausen » in fascicule *Ernst May Gesellschaft*, octobre 2006.

Karl GERHARD, *Zur Beurteilung der Montessori Paedagogik*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1928.

Bernd KALUSCHE, Wolff-Christian SETZEPFANDT, *Architekturführer Frankfurt am Main*
Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1992.

Karlheinz KESSLER, *Wohnungsbau der 20er Jahre, Ernst May und Walter Schwagenscheidt, ihre Theorien und Bauten*, Francfort sur le Main, Haag +Herchen Verlag, 2006.

Uwe KAUSS, Susanne REININGER, „Vom fortschrittlichen Bauen zur einheit-lichen Vielfalt. Zur Sozialgeschichte der Siedlung Praunheim“, in *Das neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im*

Modernisierungsprozess 1925-1988, Frankfurt am Main, Walter Prigge und Hans-Peter Schwarz 1988.

Franz LAROA FELDHAUS, *Ka-Pi-Fu*, Berlin, édition à compte d'auteur, 1921.

Matias MIETH à l'ouvrage "*Dexel in Jena*" sous la direction de Maria Schmid, Jena, Glaux Verlag, 2002.

Leberecht MIGGE, *Der soziale Garten, das grüne Manifest*, Berlin, Mann, 1999.

Werner MÖLLER, *Mart Stam 1899-1986, Architekt - Visionär – Gestalter, sein Weg zum Erfolg 1919 – 1930*, Tübingen, Wasmuth, 1997.

Adolf RADING, „Die Möbelnormung als Grundlage der Wohnkultur“, in *Soziale Bauwirtschaft* 19/29, p. 319

Heike RISSE, *Frühe Moderne in Frankfurt am Main 1920-1933. Architektur der zwanziger Jahre in Frankfurt a. M. Traditionalismus – Expressionismus – Neue Sachlichkeit*, Francfort, Societäts Verlag, 1984.

Walter SCWAGENSCHIEDT, *Die Raumstadt, Hausbau und Städtebau für Jung und Alt, für Laien und was sich Fachleute nennt. Skizzen mit Randbemerkungen zu einem verworrenen Thema*. Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1949.

Catalogue

Ernst May und das Neue Frankfurt 1925-1930, catalogue, Deutsches Architekturmuseum, Berlin 1986.

Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, catalogue exposition, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977.

<http://www.may-siedlung.de/index.html>, *Das neue Frankfurt- Vergessene Moderne, Die Heimatsiedlung*, documents rédigés par un groupe de chercheurs en relation avec le Ernst May Gesellschaft.

U.R.S.S.

Christian BORNGRÄBER, „Ausländische architekten in der UdSSR : Bruno Taut, die Brigaden Ernst May, Hannes Meyer und Hans Schmidt“ in *Wem gehört die Welt*, Berlin, catalogue exposition Kunsthalle 21.08.-23.10.1977. p. 120

Jean Louis COHEN, *Le Corbusier, La Mystique de l'URSS, théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, Bruxelles, Mardaga, 1987

Jean Louis COHEN, Marco DE MICHELIS, Manfredo TAFURI, *URSS 1917-1978 : Avant-Gardes et l'Etat, La ville, l'architecture*, Paris, L'Equerre, Rome, Officina Edizioni, 1979. Ouvrage en français et italien.

Jean Louis COHEN, Hubert DAMISCH, *Américanisme et modernité, l'idéal américain dans l'architecture*, Paris, EHESS, Flammarion, 1993

Lazare KAGANOVITCH, *L'Urbanisme soviétique. La Réorganisation socialiste de Moscou et des autres villes de l'U.R.S.S.* Paris, Bureau d'éditions, 1932.

Anatole KOPP, *Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt, ville et révolution*, Paris, Editons Anthropos, 1967.

Kahn MAGOMEDOV, *A. Vesnine et le constructivisme*, Paris, P.Sers, 1986.

Kasimir MALEVITCH, *Die Gegenstandlose Welt*, Mayence, Berlin, Florian Kupferberg, 1980. Fac simile de l'édition originale du Bauhaus 1927, avec le texte original en russe de 1926.

Nikolai MILIOUTINE, *Sotsgorod*, Besançon, édition de l'imprimeur, 2002. Traduit du russe par Elisabeth Essaïa. Edition originale 1930.

Richard PARE, *The lost Vanguard Russian modernist architecture 1922-1932*, New York, The Moncelli Press, 2007. Version allemande avec une introduction de Jean Louis Cohen, *Verlorene Avantgarde, Russische Revolutionsarchitektur 1922-1932*, Munich Schirmer/Mosel, 2007.

Elke PISTORIUS, *Der Architektenstreit nach der Revolution, zeitgenössische Texte ; Russland 1920-1932*, Berlin, Birhäuser, 1992.

Arturo SORIA Y MATA(1844-1920), *La Cuidad Lineal*, in El Progreso, 1882.

Catalogue

PARIS MOSCOU 1900-1930, Catalogue d'exposition 31 mai - 5 novembre 1979, Centre Georges Pompidou, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.

INDEX

Remarques :

L'index des personnes se divise en deux parties dont l'une est consacrée aux architectes :

- Index des noms
- Index des architectes.

L'index des noms et des architectes ne comporte pas le nom des personnes suivantes :

Georges BRAQUE	(cité 107 fois) dont 99 fois	Titre I Partie 1
Pablo PICASSO	(cité 118 fois) dont 119 fois	Titre I Partie 1
Bruno TAUT	(cité 269 fois) dont 222 fois	Titre I Partie 2
Ernst MAY	(cité 322 fois) dont 287 fois	Titre II Partie 2
Le CORBUSIER	(cité 115 fois) dont 65 fois	Titre I Partie 1

Nous avons considéré que l'énumération des pages où ils se trouvent cités n'aurait pas d'utilité pratique. Le lecteur pourra aisément retrouver ces personnes dans les parties qui traitent de leur activité.

Un second Index est consacré aux lieux.

INDEX DES NOMS.

A.

Max ADLER, 250.

Leon Battista ALBERTI, 1, 13, 26, 54, 69-81, 84,88, 109,113,120.

Guillaume APOLLINAIRE, 14, 17, 95, 97, 483.

Daniel ARASSE, 23.

Giulio Carlo ARGAN, 126, 221, 230.

B.

Prince Max de BADE, 156.

Otto BAUER, 249, 253, 256, 261,264, 308, 322.

Willi BAUMEISTER, 350, 446.

BEER 437.

Adolf BEHNE, 356, 437, 441-443, 447-449, 451- 453.

Hans BELTING, 69, 76, 82.

Walter BENJAMIN, 14, 154, 156, 180.

Carl BENSCHIEDT, 226.

Alban BERG, 265.

Joseph BEUYS, 1.

Eve BLAU, 269.

Ernst BLOCH, 76, 171,173, 225, 475.

Bertolt BRECHT, 157.

Hugo BREITNER, 254, 255, 275, 314, 330.

Josef BRITTNER, 389, 293, 318,319, 330.

C.

Ernst CASSIRER, 15, 26.

Paul CASSIRER, 173.

CHARLES I^{er}, 258.

Françoise CHOAY, 14, 21, 698, 71, 81, 131, 273.

Ildefonso CERDÀ, 136, 137.

Paul CEZANNE, 17, 55, 85, 86, 90-95, 101, 115, 179.

Jean CLAIR, 271.

Richard Nikolaus COUDENHOVE-KALEGI, 333.

D.

Pierre DAIX, 16, 92, 96, 100.

César DALY, 13.

Adolf DAMASCHKE , 426.

Hubert DAMISCH, 18, 77, 125, 455.

Jacques DERRIDA, 4.

René DESCARTES, 7.

Walter DEXEL, 447-453.

Otto DIX, 157.

Chancelier DOLLFUSS, 261, 290.

Max DVORAK, 26.

E.

Marie von EBNER-ESCHENBACH, 333.
Friedrich EBERT, 156.

Maître ECKHART, 163, 167, 168.

Albert EINSTEIN, 4, 12, 13, 157.

Carl EINSTEIN, 63,66, 98, 107-113.

Richard ERMISCH, 183.

F.

Lionel FEININGER, 157, 180, 240.

Luc FERRY, 7, 60.

Konrad FIEDLER, 3, 21, 23, 27, 28, 54, 60, 67-69,85-87, 98, 99,113.

Oskar FISCHER, 182.

Henri FOCILLON, 69.

Piero della FRANCESCA, 1, 23,24, 71, 77, 90, 114, 124.

Sigmund FREUD, 264, 295, 338.

G.

Charles De GAULLE, 149.

Henry GEORGES, 425.

Siegfried GIEDION, 109, 243, 422, 473.

Roger GINZBURGER, 445.

Fra GIOCONDO, 172.

Albert GLEIZES, 16, 17 20, 86, 102, 115, 121,133.

John GOLDING, 54, 86, 94, 96, 100, 102, 104, 116, 482,483.

Grand Duc de Hesse ERNST LUDWIG, 138.

Giorgio GRASSI, 417, 418.

Karl GRUBER, 121, 133, 210-212, 433.

Francesco GUICCIARDINI, 125.

H.

Edward Twitchell HALL, 14.
Ferdinand HANUSCH, 252.
Baron HAUSSMANN, 40, 56, 1329, 130, 221, 235, 281, 341.
Hans et Rudolf HAUTMANN, 303, 322,323, 327, 330, 332, 334, 336.
Martin HEIDEGGER, 12.
Wolfgang HERRMANN 143, 195, 210.
Ludwig H. HEYDENREICH, 88.
Adolf HILDEBRAND, 67, 68, 85, 107, 130.
Rudolf HILFERDING, 250, 254.
Fritz HOEBER, 137, 142.
Hugo von HOFMANSTHAL , 334.
Ebenezer HOWARD, 31, 36, 37, 200, 223, 241, 281, 341, 359, 365, 375, 421.

J.

William M. JOHNSTON, 325, 333.
Paul JORDAN, 142.
Kurt JUNGHANNS, 161, 174, 182, 190 192, 193, 204, 206, 209, 213.
Philippe JUNOD, 16, 21, 22, 85, 88, 113.
Filippe JUVARA, 127.

K.

Lazare KAGANOVITCH, 262, 266, 454, 459, 462 465, 466, 468.
D.H. KAHNWEILLER, 106, 110, 147.
Hans KAMPFFMEYER, 181, 200.
Wassily KANDINSKY, 9, 62, 102.
Emmanuel KANT, 11.
Emile KAUFMANN, 18, 20.
Karl KAUTSKY, 250, 261.
Hans KELSEN, 265.
Paul KLEE, 68, 88, 93, 11, 240.
Robert KLEIN, 60, 78.
Gustav KLIMT, 264.
Alexander KOCH, 138, 139.
Oskar KOKOSCHKA, 264.
Anatole KOPP, 454, 458.
Karl KRAUS, 180, 264, 322, 333, 338, 458.

Pierre KROPOTKINE, 173, 174, 204.

L.

Fritz LANG, 217, 265.
Ferdinand LASSALLE, 302.
Jean LAUDE, 18, 86.
Wilhelm LEIBNIZ, 11, 12.
Grete LEISTIKOW, 356.
Hans LEISTIKOW, 350, 356, 371.
Jean LEYMARIE, 93.
Karl LIEBKNECHT, 156, 157, 295, 296, 308, 460.
Gustav LILIENTHAL, 204, 205.
Theodor LIPPS, 7, 56, 61, 64, 75, 476.
Roberto LONGHI, 24, 114.
Anatoli LUNATSCHARSKI, 192.
Rosa LUXEMBURG, 157.

M.

Ernst MACH, 12, 18, 60, 61, 110, 264, 333.
Niccolo MACHIAVELLI,, 56, 125.
Kasimir MALEVITCH, 455, 459.
Edouard MANET, 6.
Karl MANG, 301, 322.
Alvin MARTIN, 95.
Thomas MARTONE, 23.
Henri MATISSE, 16, 86, 87, 102.
Rosa MAYERDERER, 334.
Paul MEBES, 50, 232- 238.
Jean METZINGER, 17, 20, 86,102, 103, 116.
Nikolai MILIOUTINE, 456, 459, 462, 463.
Piet MONDRIAN, 41, 44.
Federico de MONTEFELTRE, 124.
Thomas MORE, 168, 171.
Robert MUSIL, 141, 264, 300.

N.

Isaac NEWTON, 5.
Friedrich NIETZSCHE, 7, 60, 439.
Christian NORBERG-SCHULZ, 126.

O.

Gustav OBENAUER, 140.
Karl Ernst OSTHAUS, 141, 145, 179.
Amédée OZENFANT, 8, 4, 146, 147, 170, 337, 446.

P.

Erwin PANOFSKY, 15, 25,26, 115, 120.
PAPPENHEIM, 437, 439.
Gunther PASSAVANT, 88.
Jean PAUHLAN, 97.
Charlotte PERRIAND, 217.
PERUGIN, 127.
Frédéric PITON, 132.
Max PLANCK, 5, 157.
PLATON, 26, 27.
Marcel POËTE, 124, 177.
Otto PREMINGER, 265.
Ilya PRIGOGINE, 5.

Q.

M. QUATREMER DE QUINCY, 88.

R.

Michel RAGON, 43, 231, 296.
RALPHAËL, 87-89, 127, 128.
Emil RATHENAU, 141.
Walter RATHENAU, 47, 141, 157, 219.
Wilhelm REICH, 265.
Théodore REIK, 265.
Edmund REISMANN, 284.
Karl RENNER, 322.
Max RENNER, 250.
Jacob REUMANN, 252.
Aloïs RIEGL, 2, 60, 61, 64, 67, 107, 108, 141, 142, 265, 273, 328.
Léonce ROSENBERG, 85, 90, 100.
Josef ROTH, 265.
Jean-Jacques ROUSSEAU, 11, 175.
William RUBIN, 95, 98, 100, 102, 104.
Raymond RUYER, 171.

S.

André SALMON, 97.
Paul SCHEERBART, 160, 164, 166.
Jean Louis SCHEFER, 70,73, 81.
Georges Pierre SEURAT, 6.
Egon SCHIELE, 264.
Oscar SCHLEMMER, 446.
Julius von SCHLOSSER, 265.
Karl SCHMIDT – ROTTLUFF, 233.
Arthur SCHNITZLER, 264, 335.
Arnold SCHÖNBERG, 265.
Monseigneur SEIPEL, 260.
Karl SEITZ, 253, 255, 312, 333.
Véronique SERRANO, 97.
Franz SIEGEL, 275, 322.
Kenneth E. SILVER, 143, 147.
Renée SINTENIS, 234.
Camillo SITTE, 32, 131, 136, 200, 201, 212, 233, 236, 282-286, 288, 290-297, 311, 320, 353, 358, 359, 396.
SIXTE Quint, 55, 125.
Ardengo SOFFICI, 98.
Arturo SORIA y MATA , 462.
Etienne, SOURIAU, 10.
Comte STAHREMBERG, 260.
Rudolf STEINER, 166.
Josef von STERNBERG, 265.
Erich von STROHEIM , 265.
Bertha SUTTNER, 33.
T.
Manfredo TAFURI., 219 222, 256-258, 266, 269 276, 277, 280, 284, 287, 290, 292, 295. 300, 302, 304, 312, 314, 317, 324, 324, 328, 333, 454, 459.
Jérôme et Jean THARAUD, 259, 276.
Hans TIETZE, 264, 273.
Waldemar TITZENTHALER, 213.

U.

Wilhelm UHDE, 147.

Ottokar UHL, 298.

Raymond UNWIN, 32, 36, 37, 49, 341, 351, 354, 355, 356, 358-360, 365, 369, 375, 376, 413.

V .

Dora VALLIER, 63, 93, 102.

Lionello VENTURI, 85, 90, 92, 94, 104.

Victor Amédée de SAVOIE, 126.

LÉONARD de VINCI, 24.

W.

Adolf WAAS, 437.

WAISSENBERGER, 298.

Anton WEBER, 322, 265.

AntonWEBERN, 264.

Helmut WEIHSMANN, 254, 270, 273, 276, 280, 287, 302-304, 308, 312, 313, 317, 321, 328, 331.

Fritz WICHERT, 435, 436, 446.

Président WILSON, 156.

Johann Joachim WINCKELMANN, 67.

Ludwig WITTGENSTEIN, 264, 332, 333, 337.

Heinrich WÖLFFLIN, 12, 80, 85, 141, 435.

Wilhelm WORRINGER, 8, 12, 54, 60-67 85, 86, 87, 107, 109, 134, 476.

Z.

Alexander von ZEMLINSKY, 265.

Stefan ZWEIG, 264.

Arnold ZWEIG, 157

Christian ZERVOS, 114.

Emile ZOLA, 92.

INDEX DES ARCHITECTES

A.

Bruno AHRENDS, 242, 243, 245, 246.
Hermann AICHINGER, 274, 281-284, 287, 290,
291, 292, 296, 308.

B.

Wolfgang BANGERT, 356, 370, 436.
Otto BARTNING, 227, 229, 318.
Eugène BAUDOUIN, 239, 279.
Peter BEHRENS, 47, 137-144, 197, 216, 226,
265, 268, 283, 299, 303, 313, 314, 342, 460.
Hans von BERLEPSCH-VALENDAS, 341.
Fritz BERKE, 392.
Le BERNIN, 55, 126, 128.
Karl BLATTNER, 406.
Herbert BOEHM, 353, 370, 372, 375-377, 382,
386, 390, 392, 410, 414, 423, 424.
Donato BRAMANTE, 23, 24, 127, 128.
Anton BRENNER, 238, 335, 375, 388, 398, 399.
Marcel BREUER, 218.
BRINKMAN et Van de VLUGT, 404.
Theodor BÜLLING, 241.
Wilhelm BÜNING, 241.

C.

Max CETTO, 370, 409, 435.

D.

Karl DIRNHUBER, 300, 302, 303, 304.
Theo Van DOESBURG, 41.

E.

Karl EHN, 266, 272-274, 281, 292, 315, 318-320,
323, 326, 327, 334.
Martin ELSAESSER, 350, 351, 357, 364,
377, 401, 434, 435.

F.

FILARETE. 172.
Domenico FONTANA, 55, 126.
Fred FORBAT, 215, 227, 228, 334.

Paul August Reimund FRANK, 236.

Josef FRANK, 257, 258, 262, 265, 271, 281, 299,
300, 309, 312, 313, 315, 326, 334, 349, 380, 457.

Théodore FRISTCH, 375.

G.

Hubert GESSNER, 195, 258, 265, 270, 271, 275,
275, 283, 286, 291, 308, 309, 311-313, 315, 326,
334, 336.

Otto GLÄZER, 298.

GRANPRE MOLIERE, 404, 405.

Giorgio GRASSI, 421, 422.

Walter GROPIUS, 36, 41, 45, 47, 48, 50, 52, 144,
179, 180, 183, 186, 187, 190, 192, 215, 217,
222-232, 238, 239, 248, 279, 398, 315, 332, 341,
342, 345, 386, 399-403, 416, 422, 446, 466, 474,
480, 481.

Moïse GUINZBURG, 239, 456, 458, 467.

H.

Fritz HABER, 157.

Wenzel HABLIK, 180.

Otto HAESLER, 237, 360, 392.

Jules HARDOUIN-MANSART, 129.

Hugo HÄRING, 227, 228, 232, 240, 241.

Paul HENNING, 227.

Hans HERTLEIN, 227.

Ludwig HILBERSEIMER, 29.

Franz HILLINGER, 214.

Ludwig HOFFMANN, 195.

Josef HOFFMANN, 264, 265, 21, 299.

Clemenz HOLTZMEISTER, 273, 322.

Emil HOPPE, 294.

J.

Hans JAKSCH, 275, 293.

Pierre JEANNERET, 218.

K.

Eugen KAUFMANN, 395, 424, 430, 434.

Ferdinand KRAMER, 441, 444.

Franz von KRAUSS, 295.

Karl KRIST, 296, 297.

L.

Claude Nicolas LEDOUX, 18, 19.

Ludwig LESSER, 242, 270.

Marcel LODS, 38, 239, 277.

Adolf LOOS, 19, 130, 179, 2109, 254, 257, 265, 268, 270, 271, 279, 283, 299, 300, 302, 303, 312, 313, 314, 326, 334, 417 443.

Wassily LUCKHARDT, 180.

M.

Franz MATOUSCHIK, 293.

Erich MAUTHNER, 410.

Paul MEBES, 50, 232-238.

Erich MENDELSON, 220, 341, 461, 466.

Hannes MEYER, 220, 239, 279, 341,342, 436, 461, 470.

Leberecht MIGGE, 52, 177, 201, 360-363, 370, 38, 424.

MORITZ, 380.

O.

Josef OLBRICH, 138, 140, 470.

Robert OERLEY, 281, 297.

J.J.P. OUD, 41-45, 214, 279, 329, 393, 451.

P.

PALLADIO, 128.

Friedrich PAULSEN, 242.

Rudolf PERCO, 265, 273, 281, 283, 304-307, 334, 336.

Auguste PERRET, 35, 146, 275, 334, 466.

Hans POELZIG, 183, 279, 460, 466.

R.

Gerrit RIETWELD, 404.

Franz ROECKLE, 393.

Mies van der ROHE, 29, 47,119,144, 145, 224, 227, 275, 229, 238, 275, 279, 300, 313 338, 341, 442, 460.

Bernardino ROSSELINO, 122.

Biaggio ROSSETTI, 123.

Aldo ROSSI, 137, 392, 472, 480.

Carl Hermann RUDLOFF, 370, 372.

S.

Otto Rudolf SALVISBERG, 50, 232, 239, 240, 242, 243, 245-247.

Vicenzo SCAMOZZI, 173.

Hans SCHAROUN , 181, 221, 228, 233, 485.

Karl SCHMALHOFER, 306.

Heinrich SCHMID, 266, 274, 281-283, 292.

Paul SCHMITTHENNER, 39, 240.

Walter SCHWAGENSCHIEDT, 343, 365, 410, 414, 415, 470, 473, 478.

Otto SCHÖNTHAL, 293.

Franz SCHUSTER, 300, 313, 335, 434, 441-444.

Walter SCHÜTTE , 357, 364,367, 434.

Margarete SCHÜTTE-LIHOTZKY, 218, 367, 435, 435.

Gottfried SEMPER, 266.

Sebastiano SERLIO, 55, 126.

Mart STAM, 52, 279, 386, 399, 404-409, 416, 444, 446.

Oskar STRNAD, 299, 300, 301, 313.

T.

Heinrich TESSENOW, 300, 396.

Siegfried THEISS, 275, 294.

Auguste et Friedrich von THIERSCH, 24.

Josef TÖLK, 293.

W.

Otto WAGNER, 265, 273, 281-283, 292, 293, 294, 298, 299, 304-309, 311, 324, 326, 334, 336, 476, 480.

Martin WEBER, 370, 381.

WEINBRENNER, 375.

Ute WITTICH, 362.

Oskar WLACH, 299, 300.

Franck Lloyd WRIGHT, 18, 98, 217, 330, 380.

INDEX DES LIEUX

A.

Aix en Provence, 90.
 Montagne Sainte Victoire, 90.
Alfeld, 227.
Les Alpes, 170.
 Cervin, 170.
 Les Dolomites, 170.
 Garda de la Rocca, 170.
 Glarus, Vorderglämis, 169.
 Grindelwald Wetterhorn, 170.
 Kaisertal, 168.
 Lugano, Monte San Salvatore, 170.
 Mont Rose, 170.
 Monte Generoso, 172.
 Pontresina, pic Chalchagu, 169.
 Mont-Blanc, 166.
 San Martino di Castrozza, Groupe des
 Pale, 170.

Athènes, 141, 471.
 Parthénon, 141, 471.

B.

Baltimore, 55, 124.
Bamberg, 1.
 Vierzehnheilige, 1.
Barcelone, 135.
Bath, 195.
 Royal Crescent, 195.
Breslau, 49, 113, 345, 353, 418.

C.

Céret, 104, 106.
Cologne, 152, 160, 164, 226, 313.
Cordillère des Andes, 171.

D.

Dantzig, 212, 214, 228.
Darmstadt, 138-141, 210, 345, 396.
 Mathildenhöhe, 139.
Dessau, 230, 239, 279.
 Törten, 239.

Donetz, 343.

Dornach, 166.

 Goetheanum, 166.

Düsseldorf, 138, 140.

F.

Ferrare, 23, 122, 123, 127, 136.

 Addizione Borso, 123.

 Addizione Ercole, 123.

 Piazza Ariostea, 123.

 Castello Estensis, 124.

Florence, 124, 141, 467.

 San Miniato al Monte, 141.

G.

Gosol, 90, 92, 93.

Guise, 236.

 Famelistère, 236.

H.

Hagen, 141, 159, 179, 224, 226, 317.

 villa Schroeder, 144.

 villa Cuno, 144.

Hambourg, 135.

 Siedlung Jarrestadt, 237, 238.

 Dulsberg au Schwalbenplatz, 236.

Hampstead, 341, 354-356, 360.

Heidhörn, 236.

Horta de Hebro, 96.

I.

Iéna, 360, 450

K.

Karlsruhe, 138, 200, 210, 239, 243, 375, 376,
392.

 Dammerstock, 392.

Kassel, 1.

Königsberg, 160, 183.

L.

L'Estaque, 17, 93-97, 132, 211, 212.

Londres, 30-33, 123, 127, 136, 155, 157, 256, 259, 277, 345, 452.

M.

Magdebourg, 16, 162, 180, 182, 186, 218, 233, 395.

Mannheim, 435.

Kunsthalle, 435.

Mantoue, 1.

San Andrea, 1.

Marseille, 104, 144, 457.

Unité d'habitation moderne, 144.

Milan, 1, 128, 135.

Santa Maria delle Gracie, 128.

Musée de la Brera, 1.

Moscou, 44, 96, 112, 239, 339, 418, 455, 459-461, 465-469, 471.

Narkomfin, 239.

Munich, 12, 21, 62, 68, 87, 121, 138, 160, 239, 270, 31, 470.

N.

Nancy, 127.

Place Stanislas, place de la Carrière 127.

Naples, 310.

Place du Plébiscite, 310.

New York, 90, 275, 341, 447, 464, 478.

O.

Oldenburg, 140.

P.

Paestum, 1.

Paris, 30, 33-40, 91, 98, 154, 157, 222, 345, 430, 456, 477, 484.

Colonnade du Louvre, 127.

Place Dauphine, 127.

Pienza, 122, 127.

R.

Rome, 55, 121, 125, 126, 127, 195, 310, 318, 465.

Piazza del Popolo, 125.

Saint Jean de Latran, 125.

Saint Laurent, 126.

Sainte Marie Majeur, 126.

Saint Paul hors les murs, 127.

Tempietto, 127.

Ronchamp, 1.

Chapelle de Ronchamp, 1.

Rotterdam, 30, 41, 42, 214, 329, 404, 405, 451.

Café de Unie, 451.

Tussendijken, 214.

S.

Saarbrücken, 140.

Saint Gall, 122.

Saint Germain, 35, (traité de) 249.

Saint-Pétersbourg, 96, 143, 468.

Ambassade d'Allemagne, 143.

Sienne, 122, 123.

Palazzo Pubblico, 122.

Sorgues, 116.

Strasbourg, 35, 37, 38, 107, 129, 132, 139, 141, 195, 236, 239, 423.

Hostellerie du Corbeau, 236.

Musée Historique, 236.

Stuttgart, 151, 161, 181, 190, 196, 449.

Weissenhof, 41, 45, 144, 153, 189, 197, 271, 300, 303, 313, 371, 404, 442.

T

Turin, 126, 127

via Po, 127

U.

Urbino 24, 55, 124, 221, 347.

V.

Vatican, 125.

Saint Pierre, 125, 128.

Venise 114, 128, 136, 347.

Santa Maria della Salute, 128.

Versailles, 56, 126, 129, 157, 195, 347.

Vicence, 128.

Basilique, 128.

INDEX des lieux des trois villes étudiées.

Berlin, 155-247.

Automobil-Verkehrs- und
Übungsstrecke“ (AVUS), 157.

Haus des Rundfunks, 183.

Gropiusstadt , 192, 481.

Kleinmotor Fabrik, 226.

Grosse Leegestrasse, 233.

Lichterfeld, Neuchatellerstrasse, 238.

, 211, 232, 240, 242, 481.

Turbinenfabrik, 142.

Siedlung:

Britz-Hufeisen, 192-204.

Onkel Tom Siedlung, 183, 184, 210.

Schillerpark, 185-192.

Freie Scholle, 204-212.

Schollenhof, 208.

Wohnstadt

Carl Legien, 214.

Vienne, 248-339

Amalienbad, 259.

Château de Schönbrunn, 267.

Donaustadt, 267.

La Hofburg, 267.

Parc impérial de Lainz, 257.

Villa Steiner, 313.

Wienerwald, 258, 262, 271 293, 306, 480

Wienzeile, 267.

Hof:

Am Fuchsenfeld, 283.

Friedrich-Engelsplatz-Hof, 304.

Karl-Marx-Hof, 316.

Karl-Seitz-Hof, 309.

Leopold-Winarsky-Hof, 299.

Matteottihof, 290.

Otto-Haas-Hof, 302.

Rabenhof, 287.

Reismannhof, 284.

Reumannhof, 307.

Somogyihof, 292.

Sanleitenhof, 293.

Washingtonhof, 296.

Francfort, 340-453.

Siedlung:

Bornheimerhang, 379.

Goldstein, 409.

Heimatsiedlung, 389.

Hellerhof, 404

Höhenblick, 350.

Niederrad, 372.

Praunheim, 368.

Riederwald, 377.

Römerstadt, 352.

Westhausen Praunheim, 394

Russie, 454- 470.

Magnitogorsk, 459, 462,463, 465, 469, 474.

Moscou, 44, 96, 112, 239, 339, 418, 455,
459-461, 465-469, 471.